

UNIVERSITÉ DE LIMOGES
ÉCOLE DOCTORALE "SCIENCES DE L'HOMME ET DE LA SOCIÉTÉ"
Faculté des Lettres et Sciences Humaines
ÉQUIPE D'ACCUEIL "ESPACES HUMAINS ET INTERACTIONS CULTURELLES"
Thèse N°

Thèse
pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Limoges

Discipline : **Littérature Comparée**
présentée et soutenue par

Maya BOUTAGHOU

le 6 novembre 2006

**ROMAN HISTORIQUE, NOVATION LITTÉRAIRE ET
IDENTITÉ CULTURELLE À L'AUBE DU XX^E SIÈCLE**

**autour de quatre romans historiques
(Australie - Bengale - Égypte - Mexique)**

2 volumes

Thèse dirigée par M. Jean-Marie GRASSIN

JURY :

Rapporteurs

Présidente du jury : Mme Isabelle Poulin –Maître de conférences habilitée en Littérature Comparée, à l'Université de Bordeaux 3

M. Théo D'Haen, Professeur à la Katholieke Universiteit Leuven

M. Jenaro Talens, Professeur à l'Université de Genève

Examineurs

M. Jean-Marie GRASSIN, Professeur Émérite à l'Université de Limoges

Mme Juliette VION-DURY, Professeur à l'Université de Limoges

VOLUME 1

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma reconnaissance et mon amitié au Professeur Jean-Marie Grassin qui a accepté de diriger ce projet, et qui a encouragé et stimulé tout au long de mon travail ma réflexion sur l'émergence.

Mes remerciements vont également :

À l'équipe du Département d'Études Indiennes de l'Université de Chicago qui a bien voulu faire digitaliser à mon usage des traductions anglaises de plusieurs romans de Bankim Chandra Chatterjee.

À la bibliothèque de l'Université de Bordeaux III qui dispose d'un excellent fond de littérature et civilisation mexicaines, et où j'ai pu trouver l'essentiel de mes ressources critiques dans ce domaine.

À la bibliothèque de l'Université de Sydney, et à celle de l'Université de Wollongong où j'ai pu obtenir les ouvrages pertinents sur la littérature australienne et les articles critiques sur Marcus Clarke, et ce grâce à l'accueil chaleureux de mon ami Henri Jeanjean, Senior Lecturer à l'Université de Wollongong.

À la bibliothèque de la Sahitya Akademi à Delhi qui tout au long de deux étés m'a permis de réunir les documents critiques sur la littérature bengalie et sur Bankim Chandra Chatterjee.

Aux amis du Département de Littérature Comparée de l'Université de Jadavpur, Calcutta, dont les conseils, les discussions et l'intérêt ont confirmé mon enthousiasme.

À la librairie Manohar à Delhi dont la patience et le sérieux ont également aidé à obtenir des ouvrages souvent épuisés.

Aux amis des Départements de Français et d'Anglais de l'Université Jawaharlal Nehru à Delhi dont l'accueil pendant les étés 2003 et 2004, m'a assuré d'excellentes conditions de travail.

À Jean Fontaine et à la bibliothèque du centre IBLA de Tunis qui a beaucoup contribué à réunir les textes critiques sur Jurji Zaydan.

À M. Arselène Ben Farhat, Maître-Assistant à l'Université de Sfax, qui a aimablement accepté de relire mes traductions de l'arabe.

À mon collègue et ami, Nicolas Lombart, Maître-Assistant à l'Université de Gabès, dont l'aide et le soutien tout au long de la dernière année ont soulagé mon effort.

Ma profonde reconnaissance s'adresse à Didier Coste dont la relecture attentive, le soutien permanent et, pour finir, l'aide à la mise en page ont largement aidé à la réalisation de ce travail qui lui est dédié.

Abréviations et normes utilisées

<i>CC</i>	<i>El cerro de las campanas</i> (1868)
<i>HNL</i>	<i>His Natural Life</i> (1874)
<i>An</i>	<i>Le Monastère de la félicité</i> [<i>Anandamath</i>] (1882)
<i>AA</i>	<i>Al Abbassa ukhtu al Rachid</i> (1906)

Tout au long de notre travail, des concepts poétiques, des noms propres et des noms de lieu apparaissent transcrits de l'arabe, du sanskrit, et du bengali. Je tiens à préciser qu'étant donné la pluralité des normes et surtout la difficulté de lisibilité qu'implique l'utilisation de caractères diacritiques, je m'en suis tenue à la transcription la plus simplifiée possible (par exemple, je n'ai pas tenu compte des doubles consonnes ou doubles voyelles en arabe) pour ne pas dérouter les lecteurs non spécialistes.

PLAN DE LA THÈSE

Volume 1

<i>Introduction générale</i>	8
 <i>Première partie : Contexte épistémique</i>	 15
Chapitre 1 – Conditions de la construction d’une pensée historique	18
1.1.1. L’initiative fondatrice des émergents	18
1.1.2. Enjeux terminologiques et configuration d’espaces épistémiques	45
Chapitre 2 - Construction d’une nouvelle poétique du récit : le modèle du roman historique	59
1.2.1. Roman historique, ou Histoire / Fiction	61
1.2.2. Les romans historiques périphériques et la tentation encyclopédique	90
Chapitre 3 - Connaissance et représentation politique	96
1.3.1. Mise au point terminologique	96
1.3.2. La naissance d’une légende	102
1.3.3. Le rêve australien	115
1.3.4. Les codes multiples d’ <i>Anandamath</i>	130
1.3.5. <i>Al Abbassa</i> ou le pouvoir d’un seul homme	149
 <i>Deuxième partie : Stratégies structurales</i>	 160
Chapitre 1 - Les structures composantes	163
2.1.1. Création d’un nouvel espace poétique : le roman	164
2.1.2. Structures fondamentales : épopée, conte, théâtre, Histoire	181
Chapitre 2 - Cadres structuraux du roman historique	198
2.2.1. Le récit picaresque	198
2.2.2. Le roman d’amour	201
2.2.3. Le roman de mœurs	203
2.2.4. La synthèse des genres au sein du roman historique	208
2.2.5. Existe-t-il une structure inhérente au roman historique ?	210
Chapitre 3 - Phénomènes narratologiques caractéristiques	213
2.3.1. Ouverture, clôture et ordre chronologique d’information	213
2.3.2. Description / Narration	232
2.3.3. Structure énonciative polyphonique : l’exemple des dialogues	243
2.3.4. Modes de l’intrigue et de la succession événementielle	253
Conclusions partielles sur les stratégies structurales	270

***Troisième partie : Stratégies intertextuelles* _____ 274**

Chapitre 1. <u>Rencontres entre discours</u>	276
3.1.1. De l'historique dans le roman	277
3.1.2. Du géographique dans le roman historique	292
3.1.3. Espaces croisés et temps croisés	312
Chapitre 2 - <u>Rencontres entre textes</u>	325
3.2.1. L'intertextualité endogène	326
3.2.2. L'Intertextualité exogène	331
Chapitre 3 - <u>Rencontres entre genres</u>	343
3.3.1. Insertion de genres poétiques	343
3.3.2. Des vers dans <i>Al Abbassa</i> et <i>His Natural Life</i>	352
3.3.3. Journal, lettres, et autres genres en prose	357

Volume 2

***Quatrième partie : Stratégies esthétiques* _____ 377**

Chapitre 1 - <u>Le Féminin : voix modernes / voix esthétiques</u>	379
4.1.1. Le principe féminin dans les romans de Bankim et de Zaydan	380
4.1.2. Personnages féminins et esthétique identitaire	398
Chapitre 2. <u>Chevauchement esthétique</u>	411
4.2.1. Représentation des batailles	411
4.2.2. <i>El cerro</i> entre réalisme et romantisme	425
4.2.3. Histoire et réalisme dans les romans de Bankim	439
Chapitre 3. <u>Métaphore et déplacement</u>	447
4.3.1. Mise au point théorique	447
4.3.2. Métaphore et présentification de l'Histoire	452
4.3.3. Métaphore et universalisation de l'Histoire	462

***Conclusion générale* _____ 469**

***Tableau chronologique* _____ 491**

***Annexe documentaire et iconographique* _____ 497**

TEXTE ARABE DES CITATIONS DE JURJI ZAYDAN	498
A – Citations de <i>Al Abbassa</i>	499
B – Citation de <i>Fath al Andalus</i>	505
ICONOGRAPHIE 1 - AUSTRALIE	506
ICONOGRAPHIE 2 – BENGALÉ	522
ICONOGRAPHIE 3 – ÉGYPTÉ	532
ICONOGRAPHIE 4 – MEXIQUE	539
ICONOGRAPHIE 5 – BATAILLES PEINTES	551

<i>Bibliographie</i>	558
<u>1 – Œuvres littéraires</u>	559
1.1. Romans historiques, corpus central	559
1.2. Autres œuvres étudiées des mêmes auteurs	560
1.3. Autres romans et nouvelles européens et émergents	562
1.4. Autres œuvres littéraires consultées	565
<u>2. Histoire générale</u>	566
<u>3. Histoire Littéraire et culturelle</u>	568
3.1. Domaine arabe	568
3.2. Domaine australien	569
3.3. Domaine hispanoaméricain	570
3.4. Domaine indien	571
<u>4. Ouvrages et articles de critique littéraire</u>	573
4.1. Critique sur les auteurs du corpus	573
4.2. Ouvrages et articles sur le genre du roman historique	577
<u>5. Ouvrages et articles théoriques</u>	582
5.1. Théorie littéraire, poétique et narratologie	582
5.2. Théorie de l'Histoire, théorie culturelle et esthétique	585
<u>6. Documents divers</u>	590
6.1. Filmographie	590
6.2. Sources iconographiques Internet (sélection)	591
<u>7. Dictionnaires et encyclopédies</u>	591

INTRODUCTION GÉNÉRALE

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Le moderne naît quand les yeux qui regardent le monde y aperçoivent « ce chaos et cette confusion monstrueuse », mais ne s'alarment pas trop ; ils sont au contraire aussitôt exaltés par la perspective d'inventer, à l'intérieur de ce chaos, une stratégie de mouvement, un jeu nouveau [...]

Roberto Calasso, *La Ruine de Kasch*, p. 67.

L'histoire dont on parle ici est « synoptique et simultanée », c'est le tapis démesuré et sans marges où il est possible de juxtaposer et de nouer étroitement, sous le regard, les événements les plus disparates ou les plus distants », où les faits et les commentaires sur les faits et les inventions sur les faits et les fantasmes des faits restent perpétuellement enlacés dans un lit de torture et de plaisir, où les formes et les forces n'arrivent pas à se démêler, où le regard est depuis toujours exposé au « danger terrible de toucher les symboles ». N'importe quel jugement est ici un fil perdu dans la trame du tapis, et son unique prétention est de s'ajouter avec sa couleur ténue à l'entremêlement du tout.

Ibid., p. 67-68.

Prenons, à l'origine, ce moment qui voit naître le désir de l'action politique sur le monde, celui qui a mobilisé nos auteurs. Nous partirons de la modernisation des cultures périphériques où se réunissent toutes les conditions d'actions positives sur le monde. La *Renaissance* ou encore, en arabe, la *Nahda*, occupe tout le XIX^{ème} siècle, et particulièrement sa deuxième moitié ; nous fixons à 1914 l'année butoir de la période qui nous intéresse, car la première guerre mondiale changera la configuration des forces géopolitiques mondiales. Cette « Renaissance » excite la créativité vers l'invention des structures sociales et des formes discursives pour les contenir et les informer. De tels phénomènes de modernisation touchent les empires coloniaux en un premier soubresaut historique vers l'affirmation d'une volonté organisée de reconquête du pouvoir.

Le choix du roman historique répond à la double contrainte d'une réalisation poétique et politique de la modernité. En effet, c'est le roman historique qui apparaît aux côtés du roman de mœurs au début de l'aventure romanesque dans les périphéries, c'est-à-dire dans les colonies de l'Europe. L'apprentissage du roman manifeste aussi l'apprentissage d'une modernité politique comme le révèlent les histoires littéraires ; en effet nous avons reconnu l'existence d'un même phénomène culturel dans des aires géographiques différentes ; la récurrence de structures historiques similaires a suscité la question centrale de notre thèse : quel est le propre des cultures naissantes ou renaissantes sous domination coloniale dans leur fabrique d'une forme poétique européenne, ou principalement d'origine européenne ? Non seulement nous nous inscrivons dans le domaine de l'émergence littéraire, mais nous reconnaissons dans ce

moment un phénomène transculturel et le modèle possible d'une adaptabilité des formes aux désirs et à la volonté de leurs producteurs.

L'émergence littéraire, que nous définirons dans la première partie (Contexte épistémique), implique le surgissement de quelque chose de l'ordre d'un corps ; le terme d'émergence, d'abord présent dans la littérature scientifique, informe l'ensemble de notre réflexion, il visualise l'apparition du roman dans le champ littéraire des cultures périphériques au XIX^{ème} siècle. De ce geste, relevant de l'ordre du discours, nous comprenons un désir d'agir politiquement sur les consciences. L'émergence du roman implique plusieurs phénomènes, et en usant des métaphores, entraîne dans son sillage plusieurs objets, change les discours alentours, montre sa pluridiscursivité et son action à vocation holistique. Le monde d'alors n'était pas inaccessible à l'agissement des formes littéraires, au contraire l'action commençait par l'écriture, qu'elle soit journalistique ou proprement fictionnelle. La modernisation, la création d'une identité littéraire moderne induit aussi l'apparition d'une idée mondiale de la littérature dont les fondements modernes préromantiques et romantiques mènent à la réalisation d'une vaste circulation des textes à l'image de leur circulation dans l'espace méditerranéen, qui comprend le Moyen-Orient et le grand Maghreb, et européen depuis l'Antiquité. Ce modèle d'imitation dans les arts se transporte de l'Europe vers les périphéries, invitant à penser la mondialisation à partir des formes artistiques, aussi voyageuses que les valeurs économiques. L'émergence littéraire affirme ainsi l'adaptabilité des formes poétiques bien qu'elles gardent leur diversité, et couronne le roman comme la forme de la modernisation. Si la question complexe du commencement du roman doit se reposer, nous pourrions avancer que la modernisation littéraire périphérique au XIX^{ème} siècle se pense comme l'une des « origines » du roman, montrant sa vocation de forme universelle et linguistiquement accueillante ; le roman établit l'égalité des cultures, ce qui n'implique certainement pas que tous les romans soient identiques, mais que cette forme s'adapte au paysage qui l'entoure, montre les particularités des cultures, tout en affirmant de même sa traductibilité et la leur.

Le titre de ce travail reflète ce mouvement multiple induit par l'apparition du roman dans un paysage littéraire incontestablement lié à une vision politique du monde.

Dans ces conditions, le choix des romans s'est fait progressivement, par tâtonnement, il fallait identifier, à travers la lecture d'histoires littéraires, les romanciers historiques de chaque culture, et suivre l'idée d'une étude comparative, mêlant plusieurs zones linguistiques sous domination coloniale. Les exemples de Jurji Zaydan et de Bankim Chandra Chatterjee ont certainement joué un rôle de déclencheurs de l'intérêt pour le roman historique, puisque tous deux sont les écrivains de la « Renaissance », arabe ou indienne, et tous deux sont connus pour avoir écrit des romans historiques ; ces deux cultures avaient déjà fait l'objet d'une approche comparatiste dans nos premiers travaux de recherche : à travers Jibril Khalil Jibril et Rabindranath Tagore, il s'agissait de saisir l'émergence du genre bref de la nouvelle dans les cultures périphériques, ce qui devait nous mener à une réflexion sur la naissance du roman dans les cultures périphériques, et plus précisément à partir du roman historique comme un exemple

édifiant. Le sous-genre historique est ainsi étroitement associé à la fabrication du roman comme si la rencontre de l'Histoire au sein de la fiction renforçait les périphériques dans leur besoin de changer le monde et d'écrire leur Histoire à leur manière, différente de celle souvent contestée des orientalistes. Le roman historique rend plus nettement visible que les autres sous-genres romanesques, à l'exception du roman de mœurs, les composantes discursives sociales et politiques ; il demeure une forme totalisante du monde représenté, l'Histoire ayant pour vocation la maîtrise de l'ensemble des espaces humains. L'Histoire est ainsi le roman de l'humanité —comme le dirait Michelet—, le roman historique devient par là un reflet lisible de l'Histoire trahissant les contradictions de celle-ci, ses incomplétudes, ses manques. Le roman historique se présente comme une sorte d'analyse, au sens psychanalytique, du discours de l'Histoire, il s'autorise les incohérences et les lapsus d'une Histoire mise sur le divan. L'Histoire, à l'inverse, rationalise les récits humains.

Marcus Clarke et Juan Mateos ne se sont ajoutés que plus tard à notre corpus, après quelques hésitations en ce qui concerne le domaine hispanique, avant de comprendre que le roman historique tenait une place fondamentale dans l'aventure du roman au Mexique à l'instar de l'Histoire elle-même.

Historiquement, nos quatre domaines appartiennent aux empires européens, tout en entretenant des relations singulières avec le colon ; chaque pays choisit un modèle identitaire spécifique, assez en réponse à la politique coloniale. Le travail effectué sur les quatre aires (Australie, Bengale, Égypte, Mexique) peut évidemment être complété de diverses façons. Le choix de ces quatre domaines répond à un désir d'échantillonnage des modèles de conception du roman historique afin de saisir, dans l'hétérogénéité culturelle et l'éloignement géographique certain des quatre domaines, la possibilité de constantes narratives et poétiques. Cet échantillonnage exemplifie une vision géopolitique mondiale et postcoloniale qui correspond à une pensée de la culture plurielle et des politiques adaptées. Les modèles de roman historique sont ainsi abordés à partir d'une différenciation tant linguistique (arabe, espagnol, anglais) que culturelle. Dans les cas de *Al Abbassa* de Jurji Zaydan, d'*El cerro de las campanas* (1868) de Juan Mateos, de *His Natural Life* de Marcus Clarke, nous avons pu effectuer nos analyses sur le texte original ; en revanche, nous avons été obligée d'avoir recours aux traductions pour l'analyse du roman de Bankim Chandra Chatterjee —*Anandamath* a été écrit en bengali¹ et traduit plusieurs fois en anglais, puis en français, ce qui nous a placée dans la situation typique d'un Indien non bengalophone qui doit prendre connaissance du texte à travers ses traductions en anglais ou en hindi.

1 - Bien qu'ayant suivi une initiation au bengali lors d'assez longs séjours de recherche en Inde, il est impossible à un débutant de lire Bankim Chandra Chatterjee. Les bengalophones expliquent que la langue de Bankim —pour le nommer familièrement à la manière indienne— est très archaïsante. Cette initiation au bengali nous a cependant rendu plus familiers certains lexèmes et nous a, surtout, rapprochée culturellement du monde de notre auteur.

Chaque roman devient le lieu d'un rapport fusionnel entre l'écriture de soi comme communauté et la réécriture de l'Histoire, une manière de la faire sienne. Bien entendu, autour de nos textes centraux se trouve toute la production de nos auteurs ; nous avons tenté de l'exploiter au mieux, au gré de la disponibilité des textes, des difficultés inhérentes à la constitution d'un corpus inexistant en Europe et que la thèse a permis de concevoir grâce aux voyages de bibliothèque en bibliothèque, entre les différents pays. Ce long voyage, au propre et au figuré, au pays des romanciers historiques a mis à jour un champ non exploité, à défricher dans le sens d'une étude comparatiste, car, isolément, dans chaque culture, le volume de la critique publiée est relativement important (excepté pour le monde arabe dont la production critique demeure faible par rapport aux autres domaines). L'idée de faire se rencontrer ces quatre grandes figures du roman restait inédite, je voulais leur montrer en quelque sorte à quel point ils étaient semblables dans leur projet. Il s'agissait de jeter des ponts entre des écrivains qui auraient pu, de leur vivant, se rencontrer autour d'un thé et refaire le monde.

Nos quatre auteurs et leurs textes sont canoniques dans leurs cultures respectives, leurs textes constituent à présent des classiques de ces littératures, un Bengali doit connaître *Anandamath* (1882) de Bankim Chandra Chatterjee, comme un Australien se doit de connaître *His Natural Life* (1874) de Marcus Clarke, ou un Égyptien, *Al Abbassa* (1906) de Jurji Zaydan ; mais le statut de ces œuvres n'est pas identique, puisque nous avons pu constater, par exemple, que Juan Antonio Mateos ne jouissait pas d'une reconnaissance complète, à l'inverse de son contemporain et ami en politique et en écriture, Vicente Riva Palacio, ce qui incite à lire ces deux auteurs en écho. Chacun de nos auteurs est aussi entouré d'autres auteurs, de contemporains ayant agi dans le même sens de l'invention d'une forme comme synonyme d'une communauté future. Nous allons tenter de montrer cet entretissage des rencontres, tout en sachant que, si les contemporains de nos auteurs occupent une place importante dans la production de l'époque, il est difficile de les saisir autrement que comme des comparants ponctuels. Dans la même perspective, notre étude pourrait ouvrir sur une analyse interartistique, nous l'ébauchons avec la mention de la peinture de l'époque nos romanciers. La lecture intersémiotique rend compte des bouleversements culturels qui se produisent également dans les autres domaines de communication artistique — comme l'indique la naissance d'une peinture européenne en Inde et dans le monde arabe ou encore celle du théâtre dans le monde arabe. De même, nous pourrions envisager la comparaison interculturelle sous le rapport à la réécriture de l'Histoire, ainsi que dans la peinture d'Histoire ou le théâtre historique ou encore, plus tardivement, dans le cinéma historique. Ce type d'approche justifie la reconnaissance d'un système culturel émergent complexe et ramifié, en effet, l'émergence ne se limite pas à la littérature, mais affecte tous les domaines de création artistique.

Le concept d'émergence a encouragé un traitement des textes selon trois critères : structural, intertextuel, et esthétique. Le terme « stratégie », emprunté à l'art militaire, désigne ces différentes approches, chacune d'elles étant perçue en fonction d'un objectif et comme une démarche plus ou moins consciente dans l'élaboration d'une forme devenant transhistorique et transculturelle. Littéralement, le mot signifie « conduire une

armée de manière prévisionnelle et optimale » pour attaquer au mieux l'ennemi, ou encore « science militaire qui traite de la coordination des forces armées ». Par analogie nous retrouvons ce terme dans la philosophie marxiste, où il s'agit toujours d'une science de la direction permettant la mise en œuvre des moyens destinés à faire aboutir la révolution. Nos auteurs mènent effectivement un combat pour la réalisation d'un projet de société, et le résultat en est l'apprentissage de la modernité comme une revanche sur la présence coloniale. Cependant, les stratégies de modernisation de nos auteurs comprennent le roman dans une dimension aussi totale que l'Histoire ; le roman est la forme privilégiée de la rencontre entre des modes de communication littéraires différents, et il devient pour nos romanciers le lieu de rencontre de l'altérité, qu'elle soit esthétique ou historique. Pourtant le terme « stratégie » n'implique pas d'ordre à suivre, ce dernier s'est imposé de lui-même à partir d'une pensée du texte comme sujet, ayant des structures informantes ataviques et d'autres actuelles, et ensuite au plan plus précis du discours comme un récit de rêve à lire avec un œil averti. Pour finir, l'étude des stratégies esthétiques vise une projection, une systématisation des procédés de construction de ces discours.

Les émergents savent aussi que la forme littéraire dispose de plusieurs moyens pour convaincre, elle accueille des structures, mais aussi, plus immédiatement allusifs, des noms de personnages historiques, des noms d'auteurs européens connus, des titres de textes canoniques ou en train de le devenir. comme nous le verrons avec la mention de la *Case de l'oncle Tom*(1852) encore récent mais déjà fondamental lorsque Juan Mateos s'en saisira. en tant que forme nouvelle, le roman ne manque pas non plus de donner la parole aux femmes, hors de la convention classique, comme sujets politiques et sociaux. À l'inverse des formes traditionnelles qui enclavaient toute parole dans une interprétation vieille et lourde de sens, la femme représentée dans le roman émergent ose le droit à la parole nouvelle. Les auteurs émergents attaquent en usant de ce qui compose leurs textes, font agir le verbe comme une arme. C'est pourquoi le roman historique entraîne dans son étude des questions d'ordre éthique, esthétique et social. Nos émergents font du roman un art de convaincre à partir de la valorisation des représentations de soi et des autres et du jeu avec elles. Nous entrons dans un monde double : d'une part, celui d'un déterminisme historique imité, de l'autre, celui d'un bouleversement des mentalités et des situations politiques. Le contingent et le déterminé se partagent le discours de nos auteurs, ils agissent en vue d'un changement global, et ils savent pertinemment que seuls les lettrés—peu nombreux à l'époque— ont accès à leurs écrits, mais ils savent aussi que les idées se transmettent d'une sphère à l'autre de la société et que leur discours ne reste donc pas inaudible.

Après une présentation assez générale, dans la première partie, de nos aires culturelles, de nos romans et des projets de leurs auteurs, nous nous engageons dans une réflexion sur la question des structures qui sont comme le fondement de la pensée du roman historique, une sorte de subconscient de la forme pour aller vers un moment plus actuel et immédiat, à ces lapsus que sont les mentions intertextuelles, et entrevoir enfin

dans une projection future, à travers des questions plus spécifiquement esthétiques, une perception plus universelle de l'entreprise des émergents. Nous l'avons dit, l'ordre des parties représente à nos yeux une pensée des textes similaire à celle d'un sujet dont les fondements conduisent le discours, de sorte que l'intertextualité figure un phénomène d'actualisation des complexes du texte, comme la partie esthétique montre une interprétation de l'ensemble de ces manifestations dans le sens d'une résolution des contradictions que le texte expose et qui reflètent des situations inscrites dans une perspective universelle.

En effet, les stratégies structurales invitent à réfléchir aux rencontres historiques entre formes, celles locales et celles déplacées. Les structures informent la pensée, elles permettent la rencontre des discours, et montrent un sujet énonciateur complexe et pluriel.

L'analyse au plus près du mot, au niveau de l'énoncé, fixe plus fermement la dérive de la forme dans des phénomènes isolables textuellement, ancrés dans l'espace du texte montrant l'effet de la rencontre des structures autour du mot et des savoirs qu'il implique, de toiles d'araignées de sens déplaçant les limites du roman pour saisir celles de la représentation d'une culture en un moment transitoire.

Les stratégies esthétiques, tout en restant liées fortement au texte, le montrent dans sa discordance riche de sens, dans son absence d'uniformité, dans le chevauchement et la dischronie, définie comme rencontre de temps historiques différents. Les textes peuvent être ainsi saisis dans leur démembrement productif d'images et de sens éthique, tentant de répondre à la pluralité par la complexité, avant de se résoudre à l'unité originelle. En parallèle, la subversion apportée par des personnages féminins figure en outre et par anticipation celle qui résulte de nos textes dans des sociétés encore dictées par des réflexes de domination, mais en transition vers un autre mode de fonctionnement.

Le texte se comprend dans sa construction impliquant plusieurs éléments de la communication littéraire et déployant un vaste champ de sens ; le texte est un monde qui prend le lecteur et tente de le conduire, mais ils, le lecteur et l'auteur, se laissent toujours dépasser par l'ampleur de ses possibles, telle l'association du roman de Bankim aux factions les plus extrêmes des hindouistes actuels. Les textes dépassent leurs auteurs, nous le verrons, ils rendent apparente leur fabrication, et se mettent à nu, dévoilent les contradictions des cultures en modernisation, disent du monde plus que nous imaginons, car ils en saisissent les nœuds formés par les mots qui sont, sans abuser de la métaphore, un reflet de l'être au plus profond de sa méconnaissance du monde et de l'homme. Écouter les textes émergents invite à retrouver de manière directe le propre d'une littérarité universelle : le texte reprend de sa fraîcheur, et la littérature continue à croire qu'elle peut encore quelque chose au sort des hommes.

PREMIÈRE PARTIE

CONTEXTE ÉPISTÉMIQUE

L'émergence est un phénomène d'abord historique, conçu selon une pensée évolutionniste des civilisations ; à cet égard, les émergents vont tenter de reproduire les modèles épistémologiques européens. Par exemple, différentes « Renaissances » correspondent à l'apparition d'une idée moderne de l'Histoire, mais aussi à celle de la presse (Égypte, Bengale) et de l'étude historique des langues et de la littérature traditionnelle². En effet, l'arrivée des savants européens déclenche une réaction en chaîne dans la conscience des colonisés. C'est le moment du débat sur l'absence d'Histoire en Inde³, autour de la naissance du roman dans le monde arabe, ou sur le statut de la littérature au Mexique. Par ailleurs, la colonisation va de pair avec l'investigation scientifique au nom de l'héritage des encyclopédistes ; de nombreux chercheurs orientalistes, philologues et archéologues, accompagnent la colonisation. Évidemment, la situation est loin d'être identique dans tous les cas. En Inde et au Mexique, une présence coloniale plus ou moins ancienne suppose une formation éducative du colonisé pour l'adapter aux exigences administratives du dominant. De ce double enjeu, scientifique et éducatif, et des conséquences d'une rencontre hétérogène, naîtra l'action des émergents. Avec la conquête et son pouvoir, l'Europe apporte ses savoirs et ses discours. Parmi ceux-ci, celui d'une Histoire moderne.

L'inadéquation entre les catégories discursives du dominant et du dominé entraîne un geste d'imitation logique et épistémique de la part du plus faible. Le souci de la description scientifique montre les lacunes du colonisé, et un besoin taxinomique qui précède la formation de territoire épistémologique et discursif. L'espoir lointain est de regagner du pouvoir par la décision de reconfigurer les domaines de savoirs. Les émergents redistribuent et fondent de nouvelles catégories imitées de celles de l'Europe, mais dont le contenu doit garder sa spécificité. Créer des espaces poétiques et épistémiques suppose la mise en place d'une terminologie spécifique selon un ordre principalement historique. L'émergent, de manière générale, suit l'évolution de l'Europe, il place la Renaissance et la Révolution comme origines de la modernité européenne. Les termes de *renaissance*, *révolution*, *modernisme*, *occidentalisation*, occupent les esprits critiques qui imitent cet ordre historique étranger pour devenir visibles. L'imitation de l'Histoire moderne et des discours qu'elle mobilise implique de parler en termes de nation et de révolution, comme le montre si bien Benedict Anderson dans *Imagined Communities*. Notre champ d'apparition épistémique étant d'abord le fait d'un moment historique et des savoirs qui s'y trouvent associés, nous proposons d'établir un tableau des bouleversements qui nous intéressent en montrant en parallèle la complexité notionnelle qui surgit : les notions de centre et de périphéries, de dominants

2 - Voir Priyaranjan Sen, *Western Influence in Bengali Literature*.

3 - Voir Arvind Sharma, *Hinduism and Its Sense of History*.

et de dominés ne datent pas de la pensée critique de Fanon mais déjà du moment de la revendication d'une égalité. L'égalité se pense alors en terme de catégories de savoirs et de discours, car nous ne sommes pas sur un même pied si nous ne pensons pas depuis les mêmes ensembles discursifs. En bref, le « réveil » épistémique s'accompagne d'une activité taxinomique qui déclenche un processus critique et comparatif.

Le roman historique construit génériquement un espace de discours/savoirs divers. Les savoirs historique et géographique, rappelons-le, forment l'essentiel de ces discours, ce qui apparaît dans le geste volontaire d'une révolution imitée avec la ferme intention de reconfigurer les espaces de savoirs. Nous allons analyser comment, partant d'un mouvement emprunté à l'histoire des révolutions en Europe, les émergents imaginent leur société. C'est bien le savoir historique qui anime d'abord les consciences persuadées de reconquérir leur autonomie en décidant quel sera leur récit. Le roman historique manifeste alors la reconstruction de l'Histoire, sa réécriture selon un modèle poétique moderne dont il faut aussi saisir les contours. Une nouvelle pensée du politique résulte de la conjonction de ces deux savoirs. C'est à partir de l'Histoire et de la poétique du roman historique que se projettent les identités culturelles de nos quatre auteurs, c'est-à-dire l'organisation de leur monde futur. Plus simplement, les émergents semblent formuler la phrase suivante : « si nous disposons des mêmes savoirs, nous deviendrons leurs égaux ».

CHAPITRE 1 – CONDITIONS DE LA CONSTRUCTION D’UNE PENSÉE HISTORIQUE

Le moment de modernisation induit des projets ouverts, c’est la mise en place du mécanisme d’une société dotée de nouvelles catégories de savoirs et d’une littérature en devenir qui semble nécessaire à l’établissement de ces derniers. La production littéraire, en l’occurrence le roman historique, résulte d’une dynamique sociale volontairement déclenchée par le désir de faire advenir l’Histoire.

1.1.1. L’INITIATIVE REFONDATRICE DES ÉMERGENTS

À la lecture des histoires générales et des histoires littéraires, nous constatons qu’au XIX^{ème} siècle, les cultures considérées (celles du Bengale, de l’Égypte et du Mexique) sont partout décrites comme renaissantes, voire naissantes pour ce qui est de l’Australie. Si la période étudiée y est présentée comme un bouleversement, il faut aussi la distinguer des différents moments de modernités européens. Poser un cadre socio-historique doit nous permettre d’interroger les concepts et la terminologie utilisés pour décrire les cultures désignées, et ainsi penser ce moment dans sa spécificité.

1.1.1.1. Renacimiento / Bengali Renaissance/ Nahda

Les trois vieilles cultures, celles du Bengale, de l’Égypte et du Mexique, entrent en modernité par une élaboration critique et volontaire de celle-ci : une sorte de recette historique appliquée par les dominés, avec des éléments incontournables comme les proclamations, les manifestes, les révolutions, la presse. Les journalistes, les écrivains rejouent la bataille d’Hernani sur le pavé, et la plume à la main. Nous verrons que, dans le cas de l’Australie, il se produit de même un moment de grande effervescence intellectuelle dans laquelle Marcus Clarke joue un rôle d’agitateur important. Ainsi le mélange est grand entre événements intellectuels et révolutions politiques ; l’apparition de leaders charismatiques et l’entrée en roman se produisent dans les mêmes décennies. Cette révolution bicéphale imite, en la concentrant historiquement, le moment des Lumières et celui de 1789. C’est cette accélération du processus historique qui caractérise en partie les émergents au XIX^{ème} siècle. Alors que l’Angleterre et la France sont dans des phases post-révolutionnaires ou contre-révolutionnaires, associées, en ce qui concerne les deux grandes puissances, à la consolidation de la première révolution industrielle et à l’aube de la deuxième, les émergents imitent plusieurs gestes à la fois, qui n’appartiennent pas tous aux mêmes étapes de l’Histoire européenne, d’où la

nécessité de la création d'espaces de discours à cet effet, tels des territoires de pensée qui serviront aussi, finalement, à définir des territoires communautaires.

A. MEXIQUE : RÉVOLUTION POLITIQUE ET RÉVOLUTION CULTURELLE

Au Mexique, la révolution se produit, en même temps, sur un plan politique et sur un plan culturel. La révolution habite les esprits depuis la lutte pour l'indépendance, elle est la forme que prend la modernisation sociale et littéraire aussi.

a. Une révolution politique

L'Histoire coloniale du Mexique est de loin la plus ancienne. L'arrivée des conquistadors sur les rivages du Mexique se produit en 1519, suivie de la prise de Mexico telle que la relatent Bernal Díaz del Castillo, Hernán Cortés, et d'autres conquistadors, puis, beaucoup plus tard, cet admirateur d'Alexander von Humboldt⁴ que fut William Prescott. De nombreuses représentations légendaires remontent à l'époque de la conquête ainsi que des figures mythiques du Mexique que la littérature du XIX^{ème} siècle reconfigurera par le biais du roman.

Il est primordial de rappeler l'importance du rapport de l'indépendance à la conquête, car, il apparaît, dans les luttes pour l'indépendance, un retour des vieux mythes, comme la mort de l'Empereur Moctezuma, la prise de Mexico, l'énigmatique rôle de Cortés parmi les Indiens. Mais reprenons d'abord les quelques événements les plus importants entourant l'époque d'écriture de *El cerro de las campanas*.

— L'Indépendance

Le Mexique a obtenu officiellement son indépendance en 1821. La lutte s'était organisée d'abord autour de la figure centrale du « Cura Hidalgo »⁵. Il s'agissait aussi d'une crise religieuse puisque les créoles considéraient le pouvoir espagnol de la Métropole comme étant trop loin des pratiques religieuses locales traditionnelles. L'insurrection de 1810 fut donc menée par le Père Miguel Hidalgo (1753-1811)⁶. La question de l'hégémonie religieuse de l'Espagne montre aussi la présence forte des idées des Lumières qui aboutissent d'ailleurs à la division de l'Église de la Nouvelle Espagne en factions « moderniste » et « traditionaliste ». Le conflit remonte à la décision de la Métropole de renvoyer les Jésuites, essentiellement mexicains, en 1767. Le culte de la vierge de Guadalupe, scandaleusement réinterprété comme un

4 - William Hickling Prescott (1796-1859), dans *History of the Conquest of Mexico* (1843), utilise les travaux de l'explorateur Alexander von Humboldt (1769-1859) sur le Mexique.

5 - Juan Antonio Mateos a écrit un roman sur Hidalgo, *Sacerdote y caudillo*, en 1869.

6 - Voir Brian Hamnett, *A Concise History of Mexico*, p. 129.

christianisme indigène par Fray Servando Teresa de Mier en 1794, était l'un des enjeux symboliques. De plus, les Jésuites étaient très impliqués dans l'éducation de l'élite de la jeunesse créole à laquelle ils transmettaient une attitude critique à l'égard du pouvoir de Madrid. Leur expulsion, imposée par l'autorité coloniale à la société créole, divisa clairement l'opinion. Il apparut alors une force de résistance populaire et locale défendant une pratique religieuse spécifiquement mexicaine très vouée au culte des saints et au culte marial. La grande pauvreté du bas clergé mexicain appuyait la possibilité d'un soulèvement mené par ces prêtres qui exerçaient une forte influence sur les classes populaires.

C'est ainsi que la révolte de 1810 sera beaucoup plus ample et profonde que ne le prévoyaient ces mêmes clercs mexicains. La crise sociale s'accompagnera d'une crise politique, avec la fin de la légitimité du gouvernement du Vice-roi José Iturrigaray (1803-1808) qui, entouré d'autonomistes, voulait établir un pouvoir oligarchique constitutionnel, en transition vers l'autonomie du pays.

Ces différents épisodes plongèrent donc le Mexique dans une vaste vague révolutionnaire entre 1808 et 1810. Mais, face aux intérêts de la classe dominante royaliste, les leaders de la révolution avaient du mal à transformer des révoltes locales en mouvement général visant au renversement du pouvoir de la Métropole. À la suite du Père Hidalgo, c'est le Père José María de Morelos qui prend la tête des insurrections. Il souhaitait abolir le système des « castes » et obtenir l'indépendance vis-à-vis de l'Espagne. Ce projet venait en réponse à la constitution espagnole de 1812 qui établissait une monarchie constitutionnelle basée sur des principes libéraux. Cette dernière a induit une égalité potentielle entre indigènes et hispaniques, elle a par ailleurs promu les conseils régionaux avec une représentation des différents groupes ethniques.

En novembre 1820, l'autorité est en crise. Le Colonel Agustín de Iturbide (1783-1824) obtient le soutien de commandants des provinces alentour. Dans la continuation de Morelos, il tente la prise de Mexico. Une succession de défaites, de victoires et de retournements de gouvernement marque l'ensemble du peuple, et met en avant des figures devenant bientôt mythiques, au même titre que Cortés ou Moctezuma. L'Histoire crée ses figures emblématiques comme dirait Sarmiento⁷, et l'écriture de l'Histoire permet de former la galerie de portraits nationale.

7 - Voir Fernando Unzueta, *La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica* ; Unzueta cite un texte de Sarmiento, « Espíritu y condiciones », où celui-ci donne des conseils pour écrire l'Histoire, p. 65 : « Tomad una figura culminante en nuestra historia, rodeadla de todos los hechos que completaron su existencia, agrupad en torno suyo los hombres y los sucesos, y alguna vez acertaréis a volverle la vida, y dejar un cuadro que se sostenga por la verdad de accidentes, como aquellos retratos antiguos de personajes ignorados que revelan la mano del maestro. » [Prenez une figure dominante de notre histoire, entourez-la de tous les faits de son existence, regroupez autour d'elle les hommes et les événements, et vous parviendrez peut-être à lui rendre la vie et à broser un tableau dont la force tienne à la vérité des faits, comme ces anciens portraits de personnages inconnus qui révèlent la main d'un maître.]

En février 1821, Iturbide propose le Plan d'Iguala permettant le consensus entre les différents courants d'opinion de la Nouvelle Espagne. Ce pouvoir militaire prônait trois valeurs : l'Indépendance, l'union et la religion. Depuis le commencement des événements, la Révolution mexicaine n'est pas anticléricale comme l'avait été celle de 1789.

Le traité de Córdoba entre les différentes assemblées, signé par Juan de O'Donojú, capitán general venu d'Espagne, et Iturbide en août 1821, garantira l'indépendance de la Nouvelle Espagne et reconnaîtra « l'Empire Mexicain »⁸ Mexico, et non plus Madrid, devient alors la capitale des territoires hispaniques. Si Ferdinand VII refusait d'être le Monarque du Mexique, l'Assemblée mexicaine devrait chercher parmi les couronnes d'Europe celle susceptible de remplir cette fonction de pouvoir exécutif. Il fallait une régence pour exercer le pouvoir en l'absence d'un monarque. C'est ainsi qu'Iturbide devint l'Empereur Agustín Ier en mai 1822. Très vite se développe un conflit entre le pouvoir exécutif et le Congrès au sujet des provinces qui voulaient l'établissement d'un système fédéral. Le Général Antonio López de Santa Anna (1794-1876) dira à ce sujet que :

[...] the source of the problem was that Mexico was trying to transform Spanish colonial structures into ones suitable for an independent state without an indigenous tradition of national representation⁹.

[...] la source du problème venait du fait que Mexico tentait de transformer les structures coloniales espagnoles en un système convenant à un état indépendant sans tradition indigène de représentation nationale.]

Au centre de la politique mexicaine se trouve la tension entre les régions et la nation. Ce conflit mènera à la chute de l'Empire en 1823 et à son remplacement par une République. La classe politique se divisa en partisans d'une formation centralisée et ceux d'une république fédérale sur le modèle américain. La cohésion nationale ne pourra se construire que sur le pouvoir central de l'armée et de l'église pour réduire l'instabilité de l'État. Autour du Général Santa Anna, d'autres officiers tentaient de reconstruire une armée nationale forte. Pourtant l'instabilité financière de l'État et du régime centraliste ne permit pas l'aboutissement de ce projet. Santa Anna, au pouvoir, reforme une armée nationale pour combattre les États-Unis et se défendre contre la France¹⁰.

8 - Voir Anna Timothy et al., *Historia de México*, p. 43-44.

9 - D'après la version de B. Hamnett, *A Concise History*, p. 144.

10 - Voir Jean Avenel, *La Campagne du Mexique*. En 1846, la guerre contre les États-Unis décourage la tentative militaire de coup d'état. En effet, le Mexique se trouvait dans une grave situation de crise financière et de dettes vis à vis des États-Unis et de l'Europe. La crise du Texas en 1836 avait été suivie d'un conflit avec la France induisant la première intervention avec le blocage du port de Veracruz en 1838. La guerre avec les États-Unis se poursuit depuis 1819 avec la perte de la Floride, puis celle du Texas, du Nouveau Mexique et du Nord de la Californie en 1848 ; et, p. 13 : « Un groupe de 15 intellectuels écrivait en 1848 : "La République du Mexique, qui dispose des atouts naturels nécessaires à rendre prospère une nation, a la malchance d'avoir pour voisin un peuple fort et énergique." »

— *L'Intervention*

L'intervention française se profile depuis 1840, elle est motivée par des raisons économiques. L'une des raisons politiques est le désir de Napoléon III de contrecarrer l'expansion des États-Unis. Il affiche donc un grand intérêt pour l'Amérique Latine et le prétexte de la dette extérieure du Mexique permet l'Intervention. En janvier 1863, les troupes françaises débarquent à Veracruz. L'arrivée du général Almonte entraîne la rupture des accords avec les Républicains mexicains. Les Français avancent facilement et prennent la plupart des villes sans combat ; le maréchal Bazaine réussit la conquête du centre du pays, ce qui permet de réunir un bon nombre de signatures de notables locaux pour l'établissement de l'Empire comme le souhaitaient Maximilien et Napoléon III. La Convention de Miramar fixe l'engagement de Napoléon III et la prise de pouvoir de Maximilien fait suite à l'intervention française. La politique des conservateurs autour de Maximilien devait aller à l'encontre de ses convictions plutôt libérales, d'autant qu'il prônait la suprématie de l'État sur le Clergé¹¹. En mai 1864, malgré la guérilla, Maximilien débarque à Veracruz ; la situation est assez bonne et la progression française se poursuit. Cependant, en mai 1865, la fin de la guerre de Sécession apporte le renfort des États-Unis aux Républicains mexicains menés par Juárez.

La guerre entre Juárez et Maximilien mettra fin à l'Empire, le retrait des troupes françaises accélère la chute de ce dernier. Le Trésor français interrompra l'entretien des troupes en 1866, ce qui précipitera la défaite de l'Empire. Les Républicains accumulent les victoires. Le retrait des troupes françaises en 1866 donna l'idée à Maximilien d'abdiquer, mais l'Impératrice Charlotte (Carlota) l'en dissuade. Elle se rend même en Europe pour convaincre Napoléon III et le Pape de soutenir encore l'Empire. À la suite de leur refus sa maladie mentale se déclare, Maximilien l'apprendra en octobre, alors qu'il hésite encore à quitter le Mexique. Les combats de grands généraux comme Mariano Escobedo et Porfirio Díaz (1830-1915) précipitent la défaite des armées de l'Empire. Maximilien est arrêté en juin 1867. Maximilien, le général Miramón et le général Mejía seront tous les trois exécutés en juin 1867 sur la « Colline aux Cloches », le Cerro de las Campanas¹².

Porfirio Díaz prend le pouvoir en 1876 et y restera —hormis une interruption de 1880 à 1884— jusqu'à 1910, l'année de la Révolution Mexicaine, interprétée par certains historiens (Anna Timothy¹³) comme une révolution sociale comparable aux révolutions russe et chinoise.

11 - Voir B. Hamnett, *A Concise History*, p. 172.

12 - Voir à ce sujet le célèbre tableau d'Édouard Manet, *L'Exécution de Maximilien*, (1867-1868), reproduit dans l'Annexe iconographique.

13 - Voir Anna Timothy et al., *Historia de México*.

b. Une révolution culturelle

Nous l'avons annoncé, deux modèles sont en concurrence : le modèle américain et le modèle français. Cette présence conflictuelle de deux modèles de construction nationale, identitaire et politique, se retrouve non seulement dans la fiction et dans l'Histoire, mais aussi dans les textes journalistiques ou dans les documents critiques repris par les historiens actuels qui comparent le Mexique à la France ou aux États-Unis. Nous sommes, au Mexique, dans une situation de colonie de peuplement et d'exploitation. Les créoles sont une partie installée de la population des conquistadors, population qui ne se reconnaît plus de liens avec l'Espagne et qui refuse de se voir en colonisés, en sujets de seconde zone. L'histoire sociopolitique du Mexique nous concerne dès le mouvement des Lumières, ou *Ilustración*, qui manifeste un bouleversement dans le mode de gestion du pays. Le moment des Révolutions en Europe se répercute aussi en Amérique, tout comme l'indépendance nord-américaine procure un exemple fort de démocratie et de république.

Le moment qui nous intéresse, défini comme un *Renacimiento* pour reprendre le titre de la revue d'Altamirano, car il concentre les réformes esthétiques et politiques et forme le contexte d'écriture des romans, s'étend entre les guerres d'indépendance et la dictature de Porfirio Díaz. Il s'avère par ailleurs que les périodes représentées par le roman sont, contrairement au roman européen, souvent contemporaines de l'écriture, bien qu'il existât aussi des romans sur la conquête, le plus célèbre d'entre eux étant *Guatimozín* de Gertrudis de Avellaneda, un roman sur le Mexique écrit par une créole cubaine. Dans un tout coloré par l'encyclopédisme ambiant, l'Histoire et les représentations du Mexique ne peuvent être séparées de l'Histoire de l'ensemble du continent latino-américain. Ce qui se produit sur le plan sociopolitique au Mexique correspond à ce que l'on voit dans le reste du continent, qui développe des discours similaires de modernisation, de libéralisme et de démocratie. Il en va de même de la vie littéraire au sens large. L'apparition du roman, puis la confirmation de l'écriture romanesque, concernent l'ensemble du continent, même si ses modalités sont différentes, tantôt plus *costumbristas*, tantôt plus historiques. Dans tous les cas, le roman, comme le démontrent si bien Unzueta¹⁴ ou d'une autre manière Doris Sommer¹⁵, correspond d'une part à une modernisation esthétique, et d'autre part, à la forme de la cohésion nationale dans l'ensemble latino-américain.

En effet, la conscience de l'émergence de soi-peuple en tant que nation est fortement présente dans les écrits de l'époque ; il s'agit de mexicaniser la langue et la littérature —qui est d'abord importée, imitée, bien qu'elle ait depuis longtemps acquis une indépendance de fait. Le modèle revendiqué n'est plus espagnol, comme à la période coloniale ; en effet, Mateos publie en même temps que Galdós écrit ses « *episodios nacionales* ». On peut dire d'autre part que le modèle politique vacille entre la France et les États-Unis révolutionnaires.

14 - Voir Fernando Unzueta, *La imaginación histórica*.

15 - Voir Doris Sommer, *Foundational Fictions : The National Romances of Latin America*.

Pour Unzueta, l'indépendance de ces pays s'accompagne d'une entrée dans le système mondial du libéralisme, mais si les enjeux d'une réunification nationale important d'abord aux intérêts économiques des classes dirigeantes, le mouvement insurrectionnel prend une dimension mystique autour de la Vierge noire, La « vierge de Guadalupe » cristallise l'idée de la nation mexicaine naissante et rejoint la galerie de portraits où figurent Moctezuma et Cortés, galerie qui se complètera de nouvelles figures charismatiques comme celles de Santa Anna, de Lucas Alamán, et surtout de Juárez après l'Indépendance.

Il ne s'agit pas de prétendre que la littérature mexicaine naît *ex nihilo*, mais elle revêt un caractère national, les auteurs, tant mexicains que *latinos* en général, écrivent aussi des légendes relevant à la fois du *costumbrismo* et du folklore — nous citerons Ricardo Palma dans les *Tradiciones peruanas*, mais aussi *Los Cuentos del General* de Vicente Riva Palacio. Ainsi, bien que l'histoire politique de chaque future nation reste particulière, leurs histoires critiques et littéraires se recourent et forment un ensemble difficile à démêler. Chacune des futures nations cherche à se construire à partir d'un discours tant historique que littéraire qui ne saurait encore, — pas avant le Modernisme autour de la grande figure de Rubén Darío (1867-1916)—, désigner une construction esthétique spécifique et consciente. Nous avons constaté une plus grande concentration de romans historiques au Mexique. Lizardi écrit, en 1816, ce qui sera considéré comme le premier roman moderne mexicain, appartenant au genre picaresque. Comme le souligne Doris Sommer¹⁶, la production de ce que nous nommerons également récits fondateurs, est importante, et mêle roman de mœurs *costumbrista*, roman indigéniste, roman picaresque, roman sentimentaux, roman historique. Dans la classification de Luis Alberto Sánchez¹⁷ nous trouvons même les sous-genres du roman politique et du roman de guerre. Le roman connaît alors son moment de croissance, mais il n'est pas le seul, le théâtre aussi accomplit un grand développement dans ces années de révolution. Les historiens de la littérature tels Brushwood¹⁸ ou Peña¹⁹ confirment que les premiers pas du roman au Mexique remontent au début du XIX^{ème} siècle ; le roman sentimental et le roman historique tiennent le haut de l'affiche.

La production littéraire mexicaine a, d'une certaine manière, suivi les modes de la production européenne. La littérature mexicaine caractérisée par une grande production poétique dont l'exemple principal est, au XVII^{ème} siècle, Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), personnage énigmatique, polygraphe, non seulement auteur de poésie

16 - Voir Doris Sommer, *Foundational Fictions*, p. 20 : « Read individually, the foundational fictions are very different indeed. It seems difficult, in fact, to talk of the books' commonality when the projects they advocate are so varied, ranging from racism to abolitionism, from nostalgia to modernization, from free trade to protectionism. » [Lues séparément, les fictions fondatrices sont très différentes en effet. Il semble difficile, en fait, de parler d'ensemble de livres quand les projets qu'ils défendent varient du racisme à l'abolitionnisme, de la nostalgie à la modernisation, du libre échange au protectionnisme.]

17 - Voir Luis Alberto Sánchez, *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*.

18 - Voir John S. Brushwood, *México en su novela*.

19 - Voir Carlos González Peña, *History of Mexican Literature*.

mystico-érotique, mais aussi de théâtre, accuse en revanche un grand retard concernant le roman.

La prose se fonde sur les récits de conquêtes, les *relaciones*, les *cartas* : H. Cortés, Bernal Díaz, Las Casas, et bien d'autres, forment le fond commun de la littérature moderne naissante. Comme le souligne Andrés Bello²⁰, l'Histoire du Mexique colonial repose d'ailleurs en grande partie sur des textes relevant plus des mémoires ou du discours de la fable que d'une perspective scientifique. Mais la fiction, telle que nous la connaissons dans la littérature européenne, reste jusqu'au XIX^{ème} siècle effacée par le culte de la poésie.

Elle se loge dans le récit de conquête, dans la tradition épistolaire, dans les comptes rendus et rapports, autrement dit, dans une sorte de paralittérature historique. Si, au Mexique, la prose romanesque commence au début du XIX^{ème} siècle, cela nous permet de rejoindre l'idée, avancée par nombreux critiques, d'une association viscérale entre le sentiment *d'identité nationale* et l'émergence de la forme roman. Ajoutons que ce sentiment accompagne une configuration sociale en mutation ; dans cet empire en voie d'indépendance, ce seront les seuls indigènes qui seront dominés par une oligarchie de Créoles latifundistes. Leurs filles seront de bons partis pour les classes dominantes européennes²¹, comme on le voit dans les romans historiques tels que *Virgen y Mártir*²², *Amalia*²³, ou encore *El cerro*.

À la différence du modèle du roman historique européen —bien que lui-même hautement idéologique— le roman émergent au XIX^{ème} siècle implique un engagement explicite dans l'action politique²⁴. Les textes d'Andrés Bello, d'Altamirano, de Sarmiento, de Bartolomé Mitre sont autant de manifestes politiques pour une écriture orientée vers l'action du peuple, pour que celui-ci prenne en main son avenir. Il conviendrait de reconsidérer à cette lumière les hypothèses de travail suivantes de Doris Sommer :

Lukács admitted that the novels of what one might call underdeveloped European countries could not repeat either Scott's middle-of-the-road modernity or his celebration of

20 - Voir Doris Sommer, *Foundational Fictions*, p. 7-8 : « Andrés Bello, the Venezuelan poet, legislator, grammarian and educator who became one of Chile's most important cultural arbiters, suggested the necessary connection between fiction and history in an essay he called "Historical Method" [...] : "Do you want to know, for example, what the discovery of America was like ? Read Columbus's diary, Pedro de Valdivia's letters and those of Hernán Cortés." » [Andrés Bello, le poète vénézuélien, législateur, grammairien, et éducateur qui est devenu l'un des arbitres culturels les plus importants du Chili, suggérait la nécessaire liaison entre fiction et Histoire dans un essai qu'il appela « Méthode historique » [...] : « Voulez-vous savoir, par exemple comment s'est passée la découverte de l'Amérique ? Lisez le journal de Colomb, les lettres de Pedro de Valdivia et celles d'Hernán Cortés. »]

21 - Voir Anna Timothy, *Historia de México*.

22 - Vicente Riva Palacio, *Monja y Casada, Virgen y Mártir* (1868).

23 - par José Mármol (1851).

24 - À la lecture de Louis Maigron, *Le Roman historique à l'époque romantique, essai sur l'influence de Walter Scott*, nous comprenons que l'enjeu pour A. de Vigny, Balzac, Hugo, est d'abord esthétique et formel. Il ne s'agit pas principalement d'un engagement politique ; la vocation pédagogique du roman historique passe après le divertissement.

past events. These were possible for Scott only because England had already achieved its « progressive » bourgeois formation. [...] But for countries such as Germany or Italy, where bourgeois unification was frustrated, so too was the project of writing celebratory Scott-like novels. As in Latin America, European foundational fictions sought to overcome political and historical fragmentation through love²⁵.

[Lukács reconnaissait que les romans de ce que nous pourrions appeler pays européens sous-développés ne pouvaient reproduire ni la modernité moyenne de Scott ni sa célébration des événements passés. Cela était possible pour Scott seulement parce que l'Angleterre avait déjà accompli sa formation bourgeoise « progressiste ». Mais, pour des pays comme l'Allemagne ou l'Italie, où l'unification bourgeoise était empêchée, le projet d'écriture de romans commémoratifs à la manière de Scott l'était aussi. Comme en Amérique latine, les romans fondateurs européens projetaient de dépasser par l'amour la fragmentation politique et historique.]

Citant en exemple Manzoni, et le *Taras Bulba* de Gogol, Doris Sommers poursuit :

[...] Latin American « historical novelists » found themselves in a similarly premodern situation, although, to follow Benedict Anderson, we should add that they did so before many Europeans and offered models in fiction as well as foundation²⁶.

[...] Les romanciers latino-américains se trouvaient dans une situation prémoderne similaire, bien que, suivant en cela Benedict Anderson, il faille ajouter que ce fut bien avant les Européens, et qu'ils leur offrirent des modèles de fiction autant que de fondation.]

Certes l'Allemagne, et l'Italie réalisent tard leur unité²⁷, mais le statut de Manzoni ou celui de Goethe nous paraît tout de même différent de celui d'Altamirano²⁸ ou de Lizardi ; peut-être est-ce la visibilité mondiale de l'Europe qui procure à ces auteurs une position de modèle ? En fait, les textes fondateurs de l'Europe du XIX^{ème} siècle sont bien antérieurs. La littérature en modernisation prend l'allure d'un palimpseste au sens de De Quincey²⁹ ; seulement la trame du palimpseste devient plus visible lorsque ce dernier est produit dans des cultures émergentes. Les fondements textuels de l'Europe moderne remontent aux Lumières dans certains genres, et bien avant pour ce qui est du roman, en suivant Marthe Robert qui, à l'instar de tant d'autres, considère *Don Quichotte* comme le père du roman moderne. Si Walter Scott est bien le père fondateur du roman historique dans sa facture moderne, ses antécédents depuis le roman de chevalerie, avec une forte résurgence depuis le XVII^{ème} siècle autour d'auteurs comme La Calprenède et Gomberville, sont loin d'être négligeables³⁰.

25 - Dorris Sommer, *Foundational Fictions*, p. 26.

26 - *Ibid.*, p. 26.

27 - Voir Alain Montandon, « Le roman historique en Allemagne au XIX^{ème} siècle », in *Le Roman historique : récit et histoire*, dir. Dominique Peyrache-Leborgne.

28 - Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893) est l'une des figures de proue de la « Renaissance » mexicaine, d'autant qu'il était indien; il a écrit un roman sur un amour métis, *El Zarco* (1888).

29 - Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, p. 126.

30 - Voir Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, p. 160 : « Le roman héroïque : [...] À partir de 1640 les aventures de fantaisie cèdent le terrain à l'histoire : on met en scène des personnages célèbres de l'Antiquité ou du Moyen Age, parfois d'une époque plus récente ».

Quoique les manifestes romantiques, comme la préface de *Cromwell*, aient marqué l'émergence de la littérature dans toute son indépendance vis-à-vis du pouvoir, ou en tant que contre-pouvoir subversif, les textes fondateurs européens sont dans une certaine continuité, alors que ce qui caractérise l'époque des émergences hors d'Europe, c'est bien la rupture. En Amérique, les étapes de développement romanesque s'accroissent, ce qui produit d'ailleurs la co-présence d'esthétiques appartenant en Europe à des moments historiques clairement distincts.

Avant les années de Porfirio Díaz, l'écriture de romans historiques se concentre et s'amplifie. Parallèlement, les articles critiques de l'époque vont dans le sens de la construction d'une littérature nationale. Ainsi, la préface de l'édition Porrúa du *Cerro* souligne que Mateos suit les conseils d'Altamirano à ce sujet :

(...) Siguiendo a Altamirano en la búsqueda de una literatura nacional, Mateos fortalece sus novelas con la descripción de nuestro paisaje, de las costumbres, habla y, sobre todo, con la historia ; en esta encuentra la razón de ser de su obra, su inspiración, instrumento para defender a México, sus acendradas convicciones liberales ; de aquí que sus novelas tengan el sello de esa literatura política que corresponde "al compromiso que hicieron suyo los hombres del siglo XIX"³¹.

[...] Suivant Altamirano dans la recherche d'une littérature nationale, Mateos fortifie ses romans de descriptions de notre paysage, du parler, des coutumes, et par dessus tout, de l'histoire ; il y trouve la raison d'être de son œuvre, son inspiration, il y voit un instrument pour défendre le Mexique, et ses fermes convictions libérales ; c'est ainsi que ses romans portent le sceau de cette littérature politique qui correspond « à l'engagement épousé par les hommes du XIX^{ème} siècle ».]

Juan Antonio Mateos apparaît pourtant, dans plusieurs histoires littéraires consultées, comme un auteur mineur, bien que Brushwood lui consacre de bonnes pages, et Read³² également —ce dernier va jusqu'à donner un résumé détaillé de chacun de ses romans. La figure centrale du roman historique au Mexique restera Vicente Riva Palacio (1832-1896) auquel nous nous devons aussi de faire référence. Chacun d'eux aura écrit son roman sur la guerre d'Intervention³³ ; celui de Riva Palacio a pour titre *Calvario y Tabor*. Une forte amitié lie Juan Mateos et Riva Palacio ; ce dernier poursuit une carrière militaire et politique en même temps qu'il écrit. Il figure comme personnage secondaire dans plusieurs romans de Mateos, par exemple dans *El cerro* où il tient le rôle de commandant de l'armée républicaine. Cependant, J. Mateos poursuit un projet qui semble plus visiblement construit —nous pensons surtout à sa trilogie historique qui, dans l'ordre de publication, est d'abord composée de *El cerro de las campanas* (janvier 1868), puis *El sol de mayo* (juillet 1868), et *Sacerdote y caudillo* (mars 1869)³⁴ ; il se fixe l'objectif de représenter une fresque historique de ces années

31 - Juan Antonio Mateos, *El cerro de las campanas, Memorias de un guerrillero*, Prológo, p. LXXVI.

32 - Voir John Lloyd Read, *The Mexican Historical Novel, 1826-1910*.

33 - Citons aussi *Clemencia* (1869) d'Ignacio M. Altamirano ; voir Raimundo Lazo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 56.

34 - Ces dates correspondent au début de la publication en feuilleton des trois romans. J. A. Mateos aura écrit cinq romans historiques formant une fresque, je cite à ce sujet C. Díaz y de Ovando, « Prologo » in *El cerro*, p. LXXVI-LXXVII : « Las novelas de Mateos fueron escritas sin seguir una secuencia histórica,

révolutionnaires, à ces trois premiers romans s'ajouteront *Los insurgentes* (1869) et *Memorias de un guerrillero*³⁵ (1897) pour ne citer que les plus importants.

La situation du Bengale diffère en cela que la révolution culturelle précède les premiers mouvements patriotiques de nature politique. Le processus historique de la colonisation produit des configurations spécifiques dans le cas de l'Inde, puisqu'il ne s'agissait pas d'une colonie de peuplement mais d'une présence d'abord économique et administrative.

B. LE BENGALE

Il est nécessaire de replacer le Bengale dans le contexte historique qui induit la révolution culturelle et sociale du XIX^{ème} siècle.

a. Les repères historiques et la situation politique

Contrairement au Mexique, la présence britannique en Inde s'est établie progressivement, et d'abord par le biais du commerce de la Compagnie des Indes Orientales. Comme le précisent P.N Chopra *et al.* dans *A Comprehensive History of India*, l'Inde entretenait avec le reste du monde une relation d'échanges commerciaux depuis l'antiquité grecque et latine :

But there were no direct commercial relations between Europe on the one hand, and India and South-East Asia on the other, until the discovery of the sea route to India by the Portuguese Vasco da Gama, at the end of the fifteenth century A.D.³⁶.

[Mais, il n'y avait pas de relations commerciales directes entre l'Europe, d'une part, et l'Inde et le Sud-Est asiatique, d'autre part, jusqu'à la découverte de la voie maritime, réalisée par le Portugais Vasco de Gama, à la fin du XV^{ème} siècle.]

pero sí se ordenan cronológicamente de 1810 a 1867 empezando por *Sacerdote y Caudillo*, *Los Insurgentes*, *Memorias de un Guerrillero*, *El sol de Mayo*, *El cerro de las Campanas*, resultan una visión de conjunto de esta época » [Les romans de Mateos furent écrits sans suivre un ordre historique, mais on peut les ordonner chronologiquement de 1810 à 1867 en débutant par *Sacerdote y caudillo*, puis *Los insurgentes*, *Memorias de un guerrillero*, *El sol de mayo*, *El cerro de las campanas*; il en résulte une vision d'ensemble de l'époque]; Il écrira aussi un roman « romantico-réaliste », (voir CC, p. LXXI). John Lloyd Read, dans *The Mexican Historical Novel*, p. 213-228, fournit également une bibliographie précise de J.A. Mateos dans laquelle s'ajoutent aux romans précités : *Sor Angélica*, *Memorias de una hermana de la caridad* (1875), *Los dramas de México* (1887), *Las olas altas* (1899), *La baja marea* (1899), *El vendedor de periódicos* (1899), *Las olas muertas* (1899), et *Sepulcros blanqueados* (1902), ces derniers titres correspondent plus à des romans de mœurs réalistes. Notons également *Sangre de niños* (1901) qui est à nouveau un roman historique, et enfin *La majestad caída*, dernier roman de Mateos, écrit entre 1911 et 1913, l'année de sa mort. J.A Mateos a aussi écrit du théâtre, mais très peu de poésie.

35 - À ne pas confondre avec le sous-titre de CC.

36 - P.N Chopra (dir.), *A Comprehensive History of Modern India*, p. 1.

Ce sont d'abord les Portugais qui ont le monopole du commerce avec l'Inde, mais leur présence violente n'est pas acceptée par la population locale. En 1600, la fondation de la *East India Company* (Compagnie des Indes Orientales) est soutenue par la reine Élisabeth qui donne à ce regroupement de marchands un monopole de quinze ans pour le commerce avec l'Inde. La Hollande et la France s'engagent dans la conquête de l'Inde, mais avec peu de succès.

Ces conquêtes commerciales s'accompagnent du déclin progressif de l'Empire Moghol qui détenait l'hégémonie en Inde depuis 1526, la première bataille de Panipat. L'Empire Moghol avait imposé le persan comme langue administrative, et une monnaie unique qui renforçait l'unité politique.

Au cours du XVIII^{ème} siècle, c'est clairement la *East India Company* qui en vient à gouverner l'ensemble des Indes. La bataille de Plassey, remportée en 1757 contre Mir Jafar, le nawab du Bengale, marque la prise du Bengale par Robert Clive. Après la défaite, le nawab Mir Jafar devait payer un impôt important à la Compagnie. Le contrôle du Bengale induisait ainsi une prise de pouvoir progressive sur l'ensemble du territoire indien, surtout après la bataille de Buxar (1764), menée durement contre une coalition. Les chefs indigènes étaient soumis à l'autorité britannique, la *East India Company* devenait la souveraine d'un grand empire en 1765.

En 1772, Warren Hastings devient gouverneur du Bengale. Les institutions juridiques se développent :

The emergence of the East India Company as the ruling power in Bengal after the battle of Plassey, and subsequent acquisition of the territories by the Company in India created certain practical as well as technical problems for the government in England. Could a commercial corporation rule territories in India on its authority³⁷?

[L'émergence de la Compagnie des Indes Orientales comme pouvoir dirigeant au Bengale après la bataille de Plassey, et son acquisition d'autres territoires en Inde par la suite, créa un certain nombre de problèmes pratiques et techniques pour le gouvernement en Angleterre. Une entreprise commerciale pouvait-elle gouverner des territoires indiens en son nom ?]

Ce simple commentaire montre parfaitement comment la présence économique et commerciale des Britanniques s'est transformée en une hégémonie coloniale. La volonté coloniale des Britanniques s'est confirmée peu à peu au lieu de se montrer à visage découvert comme dans le cas de la conquête du Mexique. Les « actes de régulation » se succèdent pour affirmer le transfert du pouvoir de la Compagnie à la couronne britannique entre 1773 et 1858.

En 1857, la Révolte des Cipayes marque un tournant décisif dans la gestion des Britanniques et, par là-même, le début des revendications indiennes. La révolte s'est déclenchée dans les rangs de l'armée indigène en conséquence d'une mauvaise plaisanterie. Le bruit courait que les cartouches utilisées étaient enduites de graisse de porc ou de bœuf. Les cipayes musulmans et hindous se sentirent insultés dans leur

37 - *Ibid.* p. 85.

croyance, ils se soulevèrent. La rébellion se propagea à l'extérieur des rangs de l'armée. Cette révolte est désignée par certains comme « la première révolution indienne » et marque le début de la montée nationaliste. À la suite de la Révolte des Cipayes, la monarchie britannique décide d'assumer la responsabilité directe du gouvernement de l'Inde. C'est ainsi qu'en janvier 1877, la reine Victoria devient Impératrice des Indes. Cette date marque la création du *Raj*.

À l'inverse du Mexique, c'est la révolution culturelle et sociale qui, dès avant 1857, anime d'abord les cercles de privilégiés bengalis. Elle mènera à une révolution politique avec la mise en place du parti du Congrès et les manifestations contre les Britanniques.

b. Une révolution sociale

Au XIX^{ème} siècle, le centre de l'activité économique de l'Inde est le Bengale, d'abord pour des raisons commerciales et du fait de l'industrie textile ; il deviendra, dans le courant de ce siècle, le centre intellectuel du pays en établissant une grande tradition de l'édition. Le Bengale est d'abord soumis économiquement, militairement, et politiquement au pouvoir de la couronne d'Angleterre suite à la défaite des zamindars, et au noyautage du pouvoir par les militaires britanniques. Calcutta est, depuis 1843, la capitale des Indes, les Indiens se trouvent assujettis au pouvoir britannique sans guerre de grande ampleur et de façons perverses. Le XIX^{ème} siècle voit s'affirmer la contestation anti-britannique, la présence de ces étrangers depuis le XVII^{ème} siècle étant de plus en plus perçue comme un joug colonial.

Ceux qui prennent la parole sont des lettrés formés par les institutions éducatives indo-anglianes ; celles-ci permettent de rendre le savoir moderne accessible à certains indigènes et forment de futurs cadres bilingues capables de relayer l'administration britannique pas toujours très heureuse dans ces climats. Ces *doubles-natures*, sachant parfaitement et l'anglais et les langues indigènes —qu'ils apprennent, pour ce qui est des langues modernes, à l'école, comme ils continuent assidûment à apprendre le sanskrit à la maison avec un précepteur privé dans les familles riches telles celles de Rammohun Roy, de Bankim Chandra Chatterjee, de R.C Dutt—, sont les premiers écrivains en langue anglaise, ceux qui donneront à penser le devenir de leur communauté. L'histoire de la Renaissance indienne se confond ainsi avec celle de la Renaissance bengalie, puisque le Calcutta du XIX^{ème} siècle jouait un rôle fédérateur ; l'historien Nitish Sengupta le décrit comme suit :

The Bengal Renaissance of the 19th century is one of the most remarkable phenomena in the history of the world. There are few parallels of one small region bursting into the whole range of creative activities —literary, cultural, social and economic— and producing in about three quarters of a century so many creative stalwarts in literature, art, music, social and religious reforms and also trading and industry. This was the direct outcome of a variety of circumstances, viz. the influence of the early English education and the exposure

to [...] the philosophical, social and democratic ideas which were sweeping across the western world [...]³⁸

[La Renaissance bengalie au XIX^{ème} siècle est l'un des phénomènes les plus remarquables de l'Histoire mondiale. Il y a peu d'exemples d'une petite région explosant en multiples activités créatives —littéraires, culturelles, sociales, et économiques— et produisant sur une période de trois quarts de siècle tant d'œuvres puissantes en littérature, en art, en musique, en réformes sociales et religieuses, mais aussi dans le commerce et l'industrie. Ceci était la conséquence directe d'une série de circonstances, à savoir l'influence des débuts de l'éducation anglaise, et celle [...] des idées d'ordre philosophique, social et démocratique qui se répandaient dans tout le monde occidental [...]]

Ce moment fondateur de la modernité se construit autour de plusieurs personnalités charismatiques qui représentent, à travers leur action politique et intellectuelle, le modèle de la Renaissance.

Dans son ouvrage *Bengal Renaissance : The First Phase*, Sibnarayan Ray place au centre de la modernisation l'idée de « vertical individual »³⁹ : la conscience de l'individualisation constitue ainsi la charnière de ce développement selon cet auteur. Il organise d'ailleurs son ouvrage d'abord autour de portraits de personnalités de la Renaissance bengalie : Rammohun Roy (1772-1833), Derozio (1809-1831), Vidyasagar (1820-1891), Michael Madhusudan (1824-1873). Ces figures centrales de la Renaissance se caractérisent toutes par une activité intense dans les domaines sociaux, politiques, pédagogiques, culturels et esthétiques. Bankim Chandra Chatterjee, plus jeune, fait cependant lui aussi partie de cette pléiade.

En établissant le portrait de ces hommes, Sibnarayan Ray oriente la lecture de la révolution culturelle et sociale dans un sens qui rappelle la révolution des romantiques en Europe autour de quelques leaders charismatiques : Chateaubriand, Lamartine, et par la suite, le second cercle des romantiques, Hugo, Vigny, Gautier, Mérimée.

Prenons d'abord la figure de Rammohun Roy qui prônait un hindouisme monothéiste, comme l'expose Saumyendranath Tagore :

Rammohun was a seeker of universal religion. He was the first to make a comparative study of the four world religions —Hinduism, Islam, Buddhism and Christianity —and sought to discover the unity among them in their fundamentals. His was not a syncretic approach to world-religions but a synthetic approach. According to Professor Monier-Williams, he was a pioneer in our world of the comparative study of religions, and Max Muller considered Rammohun to be the first man to effect a synthesis between the East and West⁴⁰.

[Rammohun cherchait une religion universelle. Il a été le premier à établir une étude comparative des quatre religions du monde —l'hindouisme, l'islam, le bouddhisme, et le christianisme— et il espérait découvrir entre elles une unité dans leurs principes fondamentaux. Ce n'était pas une approche syncrétique des religions du monde mais une approche synthétique. Selon le Professeur Monier Williams, il a été le pionnier de l'étude comparative des religions, et Max Muller considère Rammohun comme le premier à avoir effectué une synthèse entre l'Orient et l'Occident.]

38 - Nimish Sengupta, *History of the Bengali Speaking People*, p. 209.

39 - Sibnarayan Ray, *Bengal Renaissance, The First Phase*, p. 23.

40 - Saumyendranath Tagore, *Raja Rammohun Roy*, p. 25.

La recherche de l'unité spirituelle l'amène à concevoir le mouvement Brahma en 1828. Le concept principal réside dans une forme de théisme inspiré des philosophes des Lumières. Certaines positions de Rammohun choqueront les fidèles hindouistes orthodoxes. Lorsque Devendranath Tagore reprendra le mouvement en 1843, ce sera dans des termes plus contrastés qui entraîneront d'ailleurs des divisions au sein du groupe.

La réforme culturelle entreprise par Rammohun Roy s'accompagne d'un important développement des écoles : « He wanted the natural sciences, physics, chemistry, mathematics, etc...to be taught⁴¹ » [Il voulait que les sciences naturelles, la physique, la chimie, les mathématiques, etc., soient enseignés]. Ses idées marqueront le siècle, et nous retrouverons, en effet, dans les romans de Bankim des débats qui animèrent le Calcutta de Rammohun Roy.

Vidyasagar, bien qu'issu d'un milieu très modeste, fonda de nombreuses écoles indigènes où les enfants pouvaient apprendre les langues vernaculaires. Vidyasagar se distinguera par son combat contre l'obscurantisme de la religion hindoue, et précisément contre l'interdiction du remariage des veuves, allant jusqu'à accepter le mariage de son fils avec une veuve :

Introduction of widow marriage is the most virtuous act of my life...I consider myself fulfilled that he [his son, Narayan] has on his own undertaken this marriage. I am not a slave of my country's customs and practices ; I shall do what I consider to be right and necessary for the good of myself and society; I shall never hesitate from fear of the people or my relative⁴².

[L'introduction du mariage des veuves est l'acte le plus vertueux de ma vie... Je me considère comblé qu'il [son fils, Narayan] ait entrepris lui-même ce mariage. Je ne suis pas l'esclave des pratiques et coutumes de mon pays ; je ferai ce que je considère juste et nécessaire pour mon bien et celui de la société ; je n'hésiterai jamais par peur des gens ou de mes proches.]

Dans ce débat entre tradition et modernité occidentale, deux points vont être particulièrement débattus par les écrivains : le remariage des veuves, et le *sati*⁴³. Nous retrouvons ce débat dans la célèbre nouvelle de Bankim Chandra *Bishabriksha*⁴⁴, où le personnage principal décide d'épouser une jeune veuve en secondes noces.

41 - *Ibid.*, p. 27.

42 - Sibnarayan Ray, *Bengal Renaissance*, p. 66.

43 - Louis Frédéric, *Dictionnaire de la civilisation indienne*, p. 956 : « Satî : Dans la mythologie brâhmanique, une des filles de Daksha qui devint l'épouse de Rudra-Shiva. Son époux et son père s'étant querellés, elle se serait donnée la mort. [...] Son nom aurait en conséquence été donné à la coutume hindoue (datant au moins du IV^e s.) qui obligeait les veuves à se sacrifier sur le bûcher funéraire de leur époux décédé».

44 - *Novella* dont le titre est traduit par *The Poison Tree*.

Plus clairement qu'au Mexique, les catégories de savoirs occidentales se manifestent et s'affirment, et ce à partir des travaux des orientalistes⁴⁵ ; tant sur le plan littéraire que linguistique, c'est le moment où apparaissent la prose fictionnelle, le théâtre profane, la critique littéraire, l'histoire littéraire, l'étude historique et philologique des langues, des grammaires, et l'Histoire comme discipline, à l'initiative des Indiens.

Rammohun Roy, fondateur du mouvement *brahmo samaj*, est appelé « Father of modern India » ; il initie la séparation des savoirs, entre connaissance religieuse et connaissance scientifique, et il fait l'apologie du bon sens et de la raison, contre la ritualisation stérile de la pratique religieuse. La pensée des Lumières se manifeste là, à travers les lectures des philosophes anglais et français :

[...] From his earlier studies he was already acquainted with Hinduism in its various forms, and with Buddhism, Jainism and Islam. Now from readings and discussions he began to absorb the ideas of Bacon, Locke, Newton, Hume, Gibbon, Paine, Voltaire and the European Enlightenment. According to his own subsequent statement, « I began to think that something similar to the European renaissance might have taken place in India »⁴⁶.

[...] Depuis ses premières études, il était déjà familiarisé avec l'hindouisme dans ses différentes formes, et avec le bouddhisme, le jainisme et l'islam. Maintenant à travers lectures et discussions, il commençait à assimiler les idées de Bacon, Locke, Newton, Hume, Gibbon, Paine, Voltaire et les philosophes européens des Lumières. Selon ses propres déclarations ultérieures, « [II] commençai[t] à penser que quelque chose de similaire à la Renaissance européenne se produisait en Inde ».]

Dans *British Paramountcy and Indian Renaissance*, de R.C. Majumdar, les chapitres se répartissent suivant la ligne des actions réformatrices de Rammohun Roy ou de Vidyasagar, ainsi nous retrouvons les différents domaines de changement comme suit : « English Education », « New Religious Ideas », « Literature », « The Press, Social Reform », et pour finir, ne retenant que les points centraux du livre : « Birth of Nationalism ».

L'éducation en anglais commence au Bengale. C'est en 1817 que sont fondés la « Calcutta School Book Society » et le « Hindu College », devenues des institutions importantes permettant la diffusion des ouvrages scolaires en anglais et en langues indigènes.

Les nouvelles idées religieuses sont essentiellement celles de Rammohun Roy dans une perspective de modernisation de la pratique hindouiste.

45 - Dans *Orientalism*, Edouard Saïd montre comment la représentation de l'Orient est d'emblée le résultat d'une lecture romantique et européenne qui accumule, organise, et déplace le savoir oriental traditionnel. Pour Saïd, p. 177 : « In the system of knowledge about the Orient, the Orient is less a place than a topos, a set of references, a congeries of characteristics, that seems to have its origin in a quotation, or a fragment of a text, or a citation from someone's work on the Orient, or some bit of previous imagining, or an amalgam of all these. » [Dans le système de savoir au sujet de l'Orient, l'Orient est moins un lieu qu'un *topos*, un ensemble de références, un assemblage de caractéristiques qui semblent avoir leur origine dans une note, ou un fragment de texte, ou la citation de l'ouvrage de quelqu'un sur l'Orient, ou quelque ancienne imagination, ou un amalgame de tout ceci.]

46 - Sibnarayan Ray, *Bengal Renaissance*, p. 40.

En ce qui concerne la littérature, il s'agit essentiellement de l'arrivée de la prose, du théâtre profane, et de la poésie, versifiée ou non, à la mode européenne. Majumdar précise que la littérature a eu un impact important sur les mentalités.

La plupart de nos auteurs sont impliqués dans la presse et la mise en place de cet organe à vocation critique. Bankim Chandra, après d'autres créateurs de revues, fondera *Bangadarshan*. L'un des premiers journaux, dirigé d'ailleurs par Raja Rammohun Roy, avait été *Sambada-Kaumudi*⁴⁷ (Lune d'intelligence) qui prônait des positions très progressistes. Dès 1822, Rammohun avait lancé le premier hebdomadaire en persan *Mirrat-ul-Akhbar* :

By 1839 Calcutta had 26 European newspapers, including 6 dailies, and 9 Indian newspapers [...] The progress of Indian journalism was maintained during the forties and the fifties, the most important addition being the *Hindoo Patriot* of Calcutta, edited by Haris-chandra Mukherji⁴⁸.

[En 1839, Calcutta avait 26 journaux européens, dont 6 quotidiens, et 9 journaux indiens [...] Le progrès du journalisme indien s'est poursuivi durant les années quarante et cinquante, le nouveau titre le plus important fut le *Hindoo Patriot* de Calcutta, édité par Haris-chandra Mukherji.]

La réforme sociale porte, par exemple, sur l'encouragement à l'éducation des femmes :

Things came to such a pass that at the beginning of the nineteenth century, a regular system of female education was practically unknown in most parts of India. The daughters of aristocratic families, particularly those who had to administer their estates, got a smattering of elementary education at home, [...] But in general rule, education of females was positively discouraged⁴⁹.

[Les choses étaient dans une telle situation qu'au début du XIXème siècle un système passable d'éducation des femmes était pratiquement inconnu dans la plupart des régions de l'Inde. Les filles des familles aristocratiques, particulièrement celles qui devaient administrer leurs propriétés, recevaient une teinture d'éducation élémentaire à la maison [...] Mais, en règle générale, l'éducation des femmes était carrément découragée.]

Selon R.C Majumdar, les réformes sociales amorcées furent tenues pour en partie responsables du soulèvement de 1857 :

The outbreak of the Mutiny in 1857 had an adverse effect on the progress of social legislation. It was held in many quarters that the laws prohibiting *Sati* and permitting remarriage of widows were contributory causes to that great upheaval⁵⁰.

[La mutinerie déclenchée en 1857 eut un effet négatif sur le progrès de la législation sociale. On considérait, dans de nombreux secteurs de l'opinion, que les lois interdisant le *sati* et permettant le remariage des veuves avaient contribué à ce grand soulèvement.]

47 - D'après R.C. Majumdar, *British Paramountcy and Indian Renaissance*, p. 224.

48 - *Ibid.*, p. 225.

49 - *Ibid.*, p. 284.

50 - *Ibid.*, p. 281.

La naissance du nationalisme se manifeste surtout après la révolte de 1857, qui catalyse l'action politique :

It may be truly said that if rationalism was the watchword of the first generation of English-educated Bengalis, that of the second generation was nationalism⁵¹.

[On peut dire à coup sûr que, si le rationalisme a été le mot d'ordre de la première génération de Bengalis anglicisés, celui de la seconde génération a été le nationalisme.]

Un projet important voit le jour en 1866 ; il s'agit de la « Society for the Promotion of National Feeling among the Educated Natives of Bengal » ; le texte qui l'accompagne réunit une série de préceptes qui illustrent les idées maîtresses de la Société en question. Dans cet éveil nationaliste, les hindous et les musulmans sont impliqués, du moins dans les premiers moments. La création de l'« Indian National Congress » fixe pour longtemps l'orientation de la vie politique indienne ; alors que l'une de ses figures centrales avait été Allan Octavian Hume, un retraité de l'Indian Civil Service, fils du fondateur du parti radical en Angleterre, l'histoire de la libération de l'Inde semble se confondre avec celle du mouvement du « Congress ». La première réunion de l'organisation rebaptisée « Indian National Congress » se tiendra à Bombay en 1885.

Le mouvement de la « Renaissance Indienne » représente l'ensemble des facteurs de modernisation sociale et d'émancipation que nous avons vus au Mexique, et que nous retrouverons en Égypte. Les historiens indiens sont très conscients de la valeur exemplaire de ce moment et de sa dynamique, qui continue de faire l'objet de très nombreuses études. Toutefois, si le processus de modernisation égyptien est comparable, la position occidentale et les modes de pensée européens restent plus vivement contestés ; tout se passe comme si le souvenir de l'arrivée de Napoléon constituait celui d'un choc culturel.

C. L'ÉGYPTE

L'Occident « réveille » le monde arabo-musulman par son irruption autour de l'expédition napoléonienne en 1798 en Égypte ; il amène une nouvelle idée du progrès technologique correspondant à la première révolution industrielle, mais il le confronte aussi à l'assurance et à l'ambition de l'Europe impérialiste, ce qui diffère de la présence jésuite en Syrie.

a. Après l'expédition napoléonienne

L'arrivée de Napoléon marque symboliquement le début de l'ère moderne. Il s'agissait de maîtriser la route des Indes. Napoléon laissera des troupes dans la région

51 - *Ibid.*, p. 465.

jusqu'en 1801. Selon Bernard Lewis, il s'agit « de la première incursion armée de l'Europe dans le Proche Orient arabe depuis les Croisades— [qui] marqua le début d'une ère nouvelle⁵². » Méhémet Ali (1769-1849), nommé pacha, prendra le pouvoir en Égypte après le départ des Français d'Égypte. C'est ainsi qu'il mettra en place une série de réformes sociales, institutionnelles, et techniques. Ottoman turcophone, il « ne songeait nullement à un empire arabe fondé sur un peuple qu'il méprisait, comme beaucoup de Turcs de son temps⁵³ ». L'un des grands projets était le canal de Suez qui sera inauguré en 1869.

Le contact avec l'Europe, qui fut rude, entraîna cependant des voyages vers l'Occident. Nous retenons l'exemple, tôt dans le siècle, du séjour à Paris de Rifah al Tahtawi (1801-1873), un jeune azharite⁵⁴ qui passe quatre ans en France, apprend le français, et « s'enthousiasme pour la civilisation de la Ville des lumières⁵⁵ ». Malgré la réticence vis-à-vis de la traduction en pays musulman, il adaptera *Télémaque* dans la langue du Coran. Cela crée des antécédents, des habitudes de voyages d'études, d'échanges, de recherche, d'apprentissage des langues européennes, comme, de leur côté, les Européens exploitaient les richesses et les savoirs orientaux. Bien entendu, ce nouveau contact au XIX^{ème} siècle ne doit pas faire oublier la longue tradition orientaliste européenne, ni l'exemple des communautés chrétiennes maronites du Liban qui permettaient un continuel échange entre les deux mondes.

La présence jésuite au Liban a signé les débuts de l'imprimerie dès le XVII^{ème} siècle ; en effet, dans ce qui deviendra un des grands centres modernes du monde arabe, « le Liban reçut sa première presse dès 1610 »⁵⁶. Les échanges entre Moyen-Orient et Occident s'effectuent alors scientifiquement par l'intermédiaire des orientalistes jésuites, installés depuis 1625 au Liban quand arrive Bonaparte en Égypte. Cette expédition montre une modernité surprenante à un monde encore ancien dans son rapport au savoir et à sa transmission ; l'industrialisation et le libéralisme sont connus dans le même temps. Symboliquement, la découverte de la pierre de Rosette va bouleverser les deux mondes. À la manière indienne sans le savoir, Méhémet Ali⁵⁷ — qui devient gouverneur général de l'Égypte sous domination ottomane, et ce après le départ de Napoléon— décide de grandes réformes de l'éducation. Modernisant l'apprentissage des sciences et des lettres, il va ouvrir de nombreux collèges où plusieurs langues seront enseignées, et promouvoir la création d'Universités. À côté de

52 - Bernard Lewis, *Les Arabes dans l'Histoire*, p. 204.

53 - *Ibid.*, p. 205.

54 - Al Azhar est la grande Université de théologie et d'étude coranique du Caire ; à l'époque, elle représente le haut lieu de la pensée arabo-musulmane. Elle réunissait des conservateurs s'opposant à toute modernisation.

55 - Nada Tomiche, *Histoire de la littérature romanesque de l'Égypte Moderne*, p. 12.

56 - *Ibid.*

57 - Il arrive en Égypte comme jeune officier, après le départ de Napoléon et d'une partie de ses troupes. L'Égypte, sous domination ottomane, se trouve sans autorité dirigeante ; nommé vice-roi d'Égypte en 1805, il le restera jusqu'à 1848, et sera considéré comme le père fondateur de l'Égypte moderne.

l'éducation, il soutient aussi l'organisation de la presse : depuis 1828 le *Journal Officiel d'Égypte* est diffusé en arabe et en turc. Le premier périodique du Caire verra le jour en 1866, *Wadi l'nil* (La Vallée du Nil) ; cela se produit aussi au Liban avec le premier journal privé arabe *Hadiqat al-akhbar* (Le jardin des nouvelles). Est-ce un réveil national, comme au Bengale où il a joué un rôle moteur pour d'autres régions de l'Inde ? En tout cas, au cours du XIX^{ème} siècle, la présence européenne se renforce dans la région, la présence britannique en Égypte se confirme en 1882, et le pays devient officiellement un protectorat en 1914.

En Égypte et au Liban, les mêmes aspects caractérisent la Nahda, et rapprochent pour la première fois le mouvement de modernisation d'un système total et mondial : la réaction en chaîne de la propagation des idées des Lumières et des indépendances en Amérique et en Europe, autour du printemps des peuples.

Les mêmes transformations, et dans un ordre similaire, touchent le monde arabe, à savoir d'abord essentiellement l'Égypte et la Syrie. L'éducation européenne, l'arrivée des savoirs modernes correspondants, la présence d'orientalistes européens valorisent aussi les savoirs antiques égyptien et phénicien ; de plus, le développement de l'imprimerie, de la presse et de la littérature, la circulation des hommes et des idées, cet ensemble d'événements aboutit au projet des indépendances lié à l'idée d'un panarabisme ou, du moins, d'une unité pouvant s'opposer à l'hégémonie occidentale⁵⁸. Dans le cadre de notre étude, nous nous centrons sur un auteur appartenant à la littérature égyptienne, mais d'origine syrienne. En fait ce qui s'appelait la Syrie couvrait alors le territoire du Liban et de la Syrie actuels. L'Égypte et la Syrie deviennent le théâtre de l'essentiel des changements de la Nahda.

b. Signes d'une révolution culturelle

D'après l'ouvrage majeur de Matti Moosa⁵⁹, le théâtre, absent jusque là de la culture arabe, joue un rôle de catalyseur ; il semble avoir été le premier genre occidental moderne repris chez les littérateurs et penseurs arabes. Nada Tomiche, pour sa part, insiste sur le rôle de l'éducation dans la série des bouleversements.

La traduction encouragée par Méhémet Ali permet la propagation des sciences, Nada Tomiche précise :

Muh'ammad 'Alî crée et propage un cycle d'enseignement laïc primaire et secondaire et des institutions spécialisées : écoles militaires, École de médecine, d'agriculture, École normale où enseignent des étrangers. Le Khédive Ismaïl poursuivra cet effort. En 1908 enfin s'ouvrira l'École Supérieure devenue, après sa réforme en 1925, l'Université Fouad du Caire, première des futures universités polyvalentes d'Égypte.

Les souverains expédient des missions d'étude en Europe et reprennent ainsi la tradition des voyages faits en « en quête de science » durant les âges d'or classiques⁶⁰.

58 - L'éclatement de l'Empire Ottoman était l'un des principaux objectifs de la présence occidentale.

59 - Voir Matti Moosa, *The Origins of Modern Arabic Fiction*.

60 - Nada Tomiche, *Histoire de la littérature*, p. 12.

Mais aussi, l'imprimerie fait son apparition « avec les presses apportées par l'armée de Bonaparte». À la suite de quoi « Muh'ammad 'Alî en fait construire une dans le quartier de Boulaq, au Caire, en 1820⁶¹ ».

Les premiers auteurs de théâtre sont contemporains du début de la presse et des traductions de littérature populaire européenne, essentiellement française et britannique. La représentation théâtrale étant interdite, le théâtre grec n'avait pas été traduit, car, selon, Tawfiq al Hakim ce genre n'était pas fait pour être lu mais pour être représenté⁶². Le premier auteur à mériter le titre de dramaturge est, toujours, selon Moosa —mais aussi Heidi Toelle et Katia Zakharia⁶³—, Marun Ibn Naqqash (1817-1855). Sa première pièce, *Al-Bakhil* (*L'Avare*), fut jouée à Beyrouth en 1847. C'est la presse européenne qui commente cet événement —il n'y avait pas encore de presse en Syrie à l'époque. Le théâtre de Naqqash, dont la mort, en 1855, interrompt une brillante carrière, n'était pas un théâtre populaire, *Al-Bakhil* fut écrite en vers pour être accompagnée de musique. Plus tard, Yaqub Sanu, né au Caire en 1839, débute par une comédie sur les mœurs égyptiennes écrite en arabe dialectal égyptien. Il est aussi le fondateur du premier journal satirique égyptien. Une autre forme théâtrale sera le dialogue populaire dont le maître égyptien, Abd Allah Nadim (1845-1896) est l'initiateur :

He was a writer, an essayist, a journalist, a fiery orator, a composer of *maqamas*, and a first-rate poet in both classical and colloquial Arabic. Furthermore, he values against the Westernizers who maintained that the Arab East was effete. He staunchly upheld the Arabic language as evidence of national unity and the vitality of the Arab ethos, and sharply criticized those Egyptians who conversed in Western jargon, mostly French, to show contempt for their mother tongue⁶⁴.

[C'était un écrivain, un essayiste, un journaliste, un ardent orateur, il composait des *maqamas*, et de la poésie en arabe classique et dialectal. De plus, il s'insurgeait contre les Européens qui prétendaient que l'Orient arabe était décadent. Il défendait énergiquement l'idée de la langue arabe comme preuve d'unité nationale et de la vitalité de l'ethos arabe. Il critiquait féroce les Égyptiens qui conversaient dans un jargon occidental, majoritairement français, pour montrer leur mépris de leur langue maternelle.]

Il était très ami avec Jamal al-Din al Afghani, le fameux conservateur azharite. Son théâtre relève du genre du dialogue, car il manque de structure dramatique, et montre des positions anti-européennes très marquées :

Abd Allah Nadim's literary contribution was greater in the art of popular dialogue than in drama. His dialogues and many of his essays had decided impact on future Egyptian generations. [...] He is an exemplary Egyptian whose ideas and character should be the envy of the present generation. He was among the few wise and courageous Egyptians to

61 - *Ibid.*

62 - Matti Moosa, *The Origins*, p. 22.

63 - Voir Heidi Toelle et Katia Zakharia, *À la découverte de la littérature arabe*, p. 208-209 : « En 1847, Mârûn al-Naqqâsh (1817-1855), de retour d'Italie où il s'était passionné pour l'opéra, installe dans sa maison à Beyrouth un théâtre dans lequel il donne devant un public restreint une pièce en vers, accompagnée de chant, et inspirée de l'Avare de Molière : al-Bakhîl ».

64 - Matti Moosa, *The Origins*, p. 67.

defend the Christian Copts as true fellow citizens of Egypt who should be treated as equals by the Muslims⁶⁵.

[La contribution littéraire de Abd Allah Nadim a été plus importante dans l'art du dialogue populaire que dans celui du drame proprement dit. Ses dialogues, et beaucoup de ses essais, ont eu un impact décisif sur des générations d'Égyptiens. [...] C'est un Égyptien exemplaire qui devrait être un objet d'admiration pour les générations présentes. Il était du petit nombre de ceux qui, avec sagesse et courage, défendaient les coptes comme de véritables citoyens d'Égypte devant être traités comme des égaux par les musulmans.]

Comme ce sera le cas du roman, le théâtre est d'abord utilisé en tant qu'arme politique et sociale. Il prend place dans la vie populaire et culturelle parmi les formes critiques face à la présence européenne.

En ce qui concerne le genre du roman, son apparition est consécutive à la vague de traductions et d'adaptations qui touche le monde arabe au XIX^{ème} siècle. Contrairement à ce qu'on pourrait imaginer, les textes canoniques européens n'étaient pas en tête de la production traductrice. Les lecteurs étaient friands de romans d'aventures à la manière d'Alexandre Dumas, comme en témoigne le grand succès du *Comte de Monte-Cristo*, ainsi que de romans policiers.

Le roman historique tient une bonne place dans le développement des traductions, puisque l'une des plus populaires fut *Le Talisman* de Walter Scott. C'est peut-être pour cette raison que les deux premiers romanciers arabes, Salim Al Bustani (1848-1884)⁶⁶ et Jurji Zaydan, se consacrèrent en grande partie à ce genre. L'Égypte devient l'emblème d'un monde qui se construit autour d'une identité religieuse et linguistique forte. Zaydan va être le porte-parole malheureux, car chrétien, d'un panarabisme et d'un panislamisme aux prises avec la modernisation. C'est pourquoi, à l'époque, être, comme Zaydan, syrien et égyptien, ne pose aucune difficulté, car les mêmes problématiques se posent dans le cadre d'une même religion dominante et d'une même langue dominante. Le choix de la forme roman comme adjuvant à la construction d'une identité implique néanmoins une position ambiguë ; il suppose une certaine adhésion à un modèle d'écriture occidentale, bien qu'il existât une tradition de prose fictionnelle dans la littérature arabe — par ailleurs essentiellement valorisée par sa poésie. Les termes ne manquent pas pour désigner des genres en prose, il existe au moins trois formes verbales courantes : *rawa-yarwi*⁶⁷ (d'un sens équivalent à « narrer ») donne le

65 - *Ibid.*, p. 89.

66 - Voir Heidi Toelle et Katia Zakharia, *À la découverte*. Salim al Bustani est le fils de Butrus al Bustani (1819-1883), lui-même très impliqué dans l'entreprise de modernisation de la culture dans la perspective de la *'ihya* (action de faire revivre) et de *l'iqtibâs* (qui veut dire adaptation, emprunt). Butrus al Bustani a mené le projet d'une encyclopédie arabe, et de dictionnaires de l'arabe comme le *Muhît al-muhît* — L'Océan de l'océan. C'est Salim qui sera en 1871 l'auteur de *Zénobie*, roman historique paru dans le périodique familial *al-Jinân* (le jardin).

67 - En arabe, la forme verbale infinitive se présente toujours doublement, car le mode infinitif correspond au prétérit de la troisième personne du singulier (forme verbale sans aucune déclinaison). Ainsi citer une forme verbale implique de donner le prétérit suivi de sa forme à l'équivalent du présent de l'indicatif, à la troisième personne du masculin singulier ; cette forme prétérit correspond à une racine verbale, une sorte de radical, et c'est ce à partir de quoi le lexique dérive.

substantif *riwaya* (narration d'une fiction, roman), et *rawi* (narrateur), *qassa-yaqussu*, (renvoie à « raconter »), et donne *qissa* (histoire, récit au sens narratologique)⁶⁸, et enfin le groupe *haka-yahki* (renvoyant aussi au verbe « narrer ») qui donne le terme *hikaya*, équivalent de « diégèse ». Ces termes articulent la pensée de la fiction en prose, et révèlent que la tradition narrative en prose informe de manière importante la culture arabe, ce qui implique aussi la prose historique — « târîkh » sera le terme générique, il se distinguera de « *khâbâr*, pl. *akhbâr* » qui signifie, selon Cheddadi, « à la fois la vérité de la chose et le récit qui en est fait »⁶⁹. La poésie n'est pas la seule détentrice du dire. Cette vie de la prose régénérée au XIX^{ème} siècle, par le biais du '*ihya*, se couple à la pensée de l'*adab*. Ce concept qui traduit le terme « littérature » signifie également la volonté d'instruire et d'éduquer le public. L'aspect pédagogique de l'usage de la prose figure comme l'un des piliers de la modernisation en Égypte. André Miquel définit ainsi ce concept de l'*adab*⁷⁰ qui est au cœur d'une tradition arabe, bien que repris et modernisé au moment de la *Nahda* :

Si le champ de l'*adab*, on l'a vu, est pratiquement illimité, il ne peut y aspirer qu'autant qu'il s'ébat en dehors du sacré. Davantage, même : la culture, vue sous cet angle, doit s'imposer de ne rien aimer ou dire qui soit en contradiction avec les principes et préceptes fondamentaux de la foi. Profane par définition, elle tient donc pour acquis tout ce qui touche à la religion [...]

Si la culture, l'*adab*, est moins sérieuse que la religion ou que la science, elle doit cependant le rester vis-à-vis d'elle-même.

[...] Hors des œuvres spécialisées des savants, philosophes, historiens et autres, la littérature de l'honnête homme propose finalement un autre type de savoir, à sa juste place. [...] Le spécialiste et l'honnête homme, chacun dans son ordre et à sa manière, proposent ainsi à la société deux modèles possibles, qu'elle sanctionne en retour par la reconnaissance d'un statut d'exception⁷¹.

68 - Dans la traduction des concepts de narratologie en arabe, il faut ajouter que le terme « récit », au sens de la « narration », a pour équivalent le mot *serd*, et « narrateur » devient *sa'rid*.

69 - A. Cheddadi, *Les Arabes et l'appropriation de l'Histoire*, p. 103. Il ajoute un peu plus loin : « On trouve dans le Coran quatre termes qui ont rapport à l'idée de récit ou d'histoire : *qassa* (et *qasas*), *hadîth* (et *haddatha*), *khâbar* (et *akhbâr*), *naba'* (et *nabba'a*, *nabî*). Alors que *qassa* qualifie l'acte narratif et *qasas* la chose narrée, les autres termes concernent divers aspects ou manières de considérer le contenu, la substance du récit. *Hadîth* est étroitement lié à la parole : acte de parole mais aussi paroles dites, propos tenus par une personne singulière [...] Le terme *khâbar* indique ce que sont intrinsèquement une chose, des états, des actions. Il concerne une vérité brute, avant l'expression par un discours quelconque, et que justement le discours a le devoir ou la prétention de rendre aussi fidèlement que possible. » Nous saisissons à la comparaison entre les deux définitions comment, dans la culture arabo-musulmane, la pensée même du récit est préinformée par celle de « vérité » ; alors que dans la culture gréco-latine, le récit est d'abord une forme (ou logique, ou chronologique) de mise en ordre. Nous suggérons ainsi que, dans la culture arabe, la forte dichotomie entre la notion d'Histoire qui est d'abord celle de « d'essence de vérité », et celle de récit, détermine en quelque sorte, le statut même de la fiction et sa soumission pérenne à la loi du vrai.

70 - Abdallah Cheikh Moussa, *Dictionnaire de l'Islam, religion et civilisation*, p. 34-35, « Adab : Au XIX^{ème} siècle, les Arabes, au contact de l'Europe, ont choisi, pour traduire 'littérature', le terme *âdâb*, dont le singulier, *adab*, servait à qualifier, depuis le VIII^e siècle, des œuvres en prose caractérisées, pense-t-on habituellement, par un souci de recherche formelle et un contenu éthique ».

71 - André Miquel, « Les savoirs et les créations littéraires », in *Les Arabes, du message à l'histoire*, p. 120-121.

Ainsi, tout comme au Bengale, le travail de la modernisation passe par la représentation et l'écriture, que son véhicule soit la presse ou la littérature ; grâce à l'éducation, elle est transmise aux générations qui tenteront de transformer les mentalités d'un monde « décadent ».

1.1.1.2. Le cas particulier de l'Australie coloniale

À la première lecture de Manning Clark, l'absence d'événements —du type de ceux qu'on trouve dans les Histoires européennes ou arabes— nous a frappée, une absence qui fait, à première vue, l'originalité de l'Histoire des premières décennies de l'Australie. Après les dates concernant le débarquement, les pages se succèdent pour décrire le rapport entretenu par les trois premières sociétés mises en présence, les *convicts*, l'armée et les Aborigènes, bientôt suivies par une quatrième, celle des *settlers*. Il semble alors qu'écrire une Histoire de l'Australie du XIX^{ème} siècle relève en quelque sorte de la sociologie des groupes mis en présence forcée et de leurs relations ; c'est d'office une « nouvelle Histoire ».

L'Australie étant d'abord un lieu de déportation, son Histoire à ce moment pourrait être lue, dans une large mesure, comme celle des *convicts*. Les événements de *His Natural Life* relèvent ainsi d'une histoire sociale des bagnes. La lecture de Manning Clark nous a montré la possibilité d'un autre modèle historique, sans politique étrangère, où le politique se redéfinit réellement comme gestion de la vie de la cité et comme une interrogation sur son existence même. Le récit de Marcus Clarke relève donc de l'historique, au sens où la représentation documentée de la vie des *convicts est* l'Histoire australienne. Il témoigne aussi d'une élaboration de l'Histoire par la critique du rapport d'autorité des gouverneurs successifs à l'égard des *convicts* et des Aborigènes. Ces derniers, bien qu'ils figurent au centre des préoccupations coloniales, car ils posent des problèmes d'inadaptation à la vie urbaine n'apparaissent pas dans le roman⁷².

Le roman de Clarke expose en filigrane et de l'intérieur les questions qui entourent l'éventuelle construction de l'être australien, et même l'absence de personnages aborigènes signifie comment cet être australien naissant se représente « his natural life ».

72 - L'extermination de la population aborigène de Tasmanie, très tôt dans l'Histoire de la colonie, justifie en partie cette absence symboliquement déterminante. Voir Robert Hughes, *The Fatal Shore*, p. 120 : « It took less than seventy-five years of white settlement to wipe out most of the people who had occupied Tasmania for some thirty thousand years ; it was the only true genocide in English colonial history. » [Il fallut moins de soixante-quinze ans d'occupation blanche pour exterminer la plupart des gens qui occupaient la Tasmanie depuis trente mille ans ; ce fut le seul véritable génocide de l'histoire coloniale anglaise.]

A. LES ÉVÉNEMENTS FONDATEURS DE L'AUSTRALIE⁷³

La découverte de l'Australie connaît plusieurs épisodes. L'une des premières références à cette terre remonte à 1606 ; le capitaine hollandais, Willem Jansz voyageant au sud de la Nouvelle Guinée et traversant le détroit de Torres, écrira dans son rapport au sujet de cette terre, au sud du détroit «there was no good to be done there! », cette phrase, selon Manning Clark «was probably the first description by a European of his attitude towards Australia⁷⁴ » [a été probablement la première expression du sentiment d'un Européen vis à vis de l'Australie].

À partir de 1642, la « Dutch East India Company » décide de lancer des expéditions pour la découverte de cette partie du globe, encore inconnue. C'est le commandant Abel Tasman qui est choisi pour ces missions. Il découvrira d'abord en 1642-43, la future Tasmanie qu'il nommera Van Diemen's⁷⁵ Land, puis, en 1644, il longera la côte sud-ouest de l'Australie. Ce voyage fut décevant sur le plan économique.

En 1770, le Capitaine James Cook accoste à Botany Bay, il prendra possession de cette terre sous le nom de New South Wales, et ne la trouve pas aussi misérable que ses prédécesseurs l'ont jugée. En 1786, le roi George III décide d'en faire une colonie pénitentiaire⁷⁶. Sous le commandement du gouverneur Arthur Phillip, les premiers navires britanniques jettent l'ancre à Botany Bay en janvier 1788. En longeant la côte, ils découvrent « the finest harbour in the world », qu'ils baptisèrent Sydney Cove. Ils décidèrent d'établir le premier camp de prisonniers à cet endroit, qui deviendra Sydney, et c'est la date qui marque le début de la « civilisation européenne » en Australie.

Le gouverneur Phillip sentit assez vite la nécessité de colons autres que des prisonniers, d'où un second peuplement de la Nouvelle Galles du Sud. Très vite, les officiers s'enrichissent au détriment du travail des prisonniers. La communauté aborigène, qui constate la présence permanente de l'homme blanc sur ses terres, devient hostile. Les gouverneurs de la région devront aussi résoudre ces différends en attribuant aux indigènes un autre statut que celui de domestique.

En 1810, le gouvernement britannique nomme Lachlan Macquarie Gouverneur de Nouvelle Galles du Sud. Pour gouverner la nouvelle colonie, et pour résoudre les problèmes d'injustice, il avait fait de nombreux séjours à l'étranger ; dès sa nomination,

73 - Sources : Manning Clark, *A Short History of Australia*, et *A History of Australia, from 1824 to 1888*, enfin Robert Hughes, *The Fatal Shore*.

74 - Manning Clark, *A Short History*, p. 12.

75 - Il est intéressant de noter qu'il y a deux manières de prononcer ce nom en anglais : « Die men » (meurent les hommes), ou bien « Demon » (le diable).

76 - Robert Hughes, dans *The Fatal Shore*, commente cette décision importante en ces termes , p. 1 : « Now this coast was to witness a new colonial experiment, never tried before, not repeated since. An unexplored continent would become a jail. The space around it, the very air and sea, the whole transparent labyrinth of the South Pacific, would become a wall 14,000 miles thick » [Cette côte allait être le témoin d'une expérience coloniale complètement inédite et jamais répétée. On allait faire une prison d'un continent inexploré. L'espace qui l'entourait, l'air et la mer eux-mêmes, le labyrinthe transparent du Pacifique Sud tout entier allaient être transformés en un mur de 14000 milles d'épaisseur.

il met en place un tribunal en Nouvelle Galles du Sud. En 1819, John Thomas Bigge est nommé pour faire un rapport sur les conditions de détention dans la colonie, et sur la nécessité de maintenir la déportation comme punition. Il y aura des changements, car Bigge recommandera l'abolition du vieux système et en proposera un nouveau dans lequel les *convicts* gagneraient un pécule grâce à leur travail.

Le gouverneur Sir Thomas Brisbane prend la succession de Lachlan Macquarie entre 1821 et 1825, il isolera alors les *convicts* potentiellement réformables. À partir de cette date, c'est aussi le statut de toute la colonie qui change, elle devient une terre de peuplement ouverte à tous. En 1836, on fondera une nouvelle province, appelée South Australia, pour répondre à cette demande, avec un gouverneur désigné par le « Bureau Colonial » (The Colonial Office, formé de personnalités locales), et sans *convicts*, car ils étaient censés amener le vice parmi les colons.

Robert Hughes distingue quatre phases dans l'histoire de la déportation en Australie : la première, ou primitive, s'étend de 1787 à 1810, elle a servi à désengorger les prisons britanniques et à conforter la présence de la couronne britannique dans le Pacifique. La seconde période s'étend entre 1811 et 1830, elle verra augmenter le nombre des déportés, en raison de la crise économique et des retombées des guerres napoléoniennes. De plus la population anglaise avait doublé entre 1801 et 1841, ce qui encouragea une augmentation de la délinquance. En Australie, les prisonniers devenaient des bergers, puisque le pays développait fortement l'activité pastorale. La troisième période, entre 1831 et 1840, annonce le déclin du système pénitencier. La dernière période est celle après 1840 qui voit la valeur économique même du *convict* diminuer. La déportation se poursuivra jusqu'en 1840 en Nouvelle Galles du Sud, jusqu'en 1853 en Tasmanie, et jusqu'en 1868 sur la côte ouest. Après 1868, il n'y eut plus de déportation.

Notons que Marcus Clarke arrivera en Australie pour la première fois le 6 juin 1863, presque à la fin de la période de déportation ; né le 24 avril 1846 à Kensington en banlieue de Londres, il mourra le 2 août 1881 à Melbourne ; son roman se déroule entre 1827 et 1846, débute à Van Diemen's Land, et se termine sur l'île de Norfolk ; le camp de *convicts* de Van Diemen's Land avait été fondé en 1803 ; à l'époque du début du roman, un millier de prisonniers arrivent chaque année⁷⁷. Le roman se déroule sous les gouvernorats de George Arthur (1824-1836), de Sir John Flankin (1837-1843), et de Sir John Eardley-Wilmot (1843-1846).

L'occupation britannique s'accompagne de la destruction de la culture et du peuple aborigènes, population indigène du continent vivant de chasse, de pêche et de cueillette, et surtout non sédentarisée. Cette civilisation préhistorique sera confrontée à l'hégémonie britannique sur l'ensemble du territoire. Elle sera repoussée dans des zones désertiques et souffrira de graves problèmes sanitaires, entre autres l'alcoolisme, dans

77 - Michael Roe, « Clarke and Convictism », in *His Natural Life*, édition critique UQP, 2000, p. 573-590.

les centres urbains, alors que les côtes abriteront les bagnes peuplés de déportés britanniques ou irlandais.

Finalement, les débuts de l'Histoire australienne se confondent avec son peuplement et consistent surtout en une série de réformes apportées par les différents gouverneurs de l'île. Il existait certes des tensions entre les différents groupes sociaux présents : les Aborigènes, eux-mêmes répartis en de nombreux groupes, de langues et de cultures différentes, les officiers qui allaient former une première population de colons, les *convicts* qui se considèrent encore comme les véritables colons, car ils auront finalement construit les premières infrastructures de l'île, puis les *squatters* (éleveurs extensifs) et les *settlers* (agriculteurs), en attendant les mineurs de la première ruée vers l'or.

B. UNE PROSE RÉALISTE ENGAGÉE

La littérature australienne est liée à l'histoire de ce peuplement et au rapport des britanniques à un paysage cruel et différent. La première forme de littérature sera juridique ; ce qui s'écrit d'abord, ce sont des rapports et des règlements pour gouverner ce nouveau territoire. Les premiers écrivains australiens, au sens étroit du terme, dont Marcus Clarke n'est pas l'un des moindres, sont d'origine britannique récente. Ils ont pour la plupart fait leurs études en Angleterre et ont souvent fait le voyage pour des raisons économiques, cherchant dès 1851 à s'enrichir ou à se refaire dans ce pays de l'or. Barry Argyle interprète ainsi la situation :

Early Australian settlement, unlike that of America, was not an expression of liberty, but of captivity. The settlers brought their conflicts with them.

[...] Australian literature so early laid hold on as 'the rationalization of cruelty', borrowing the phrase from Lionel Trilling. Few countries in recent times have had origins so charged with drama⁷⁸.

[Les premiers établissements australiens, à la différence de ceux d'Amérique, n'étaient pas une expression de la liberté, mais de la captivité. Les colons apportèrent leurs conflits avec eux.

[...] La littérature australienne s'érigea très tôt sur « une rationalisation de la cruauté », pour emprunter l'expression de Lionel Trilling. Peu de pays, à l'époque moderne, ont eu une origine aussi chargée de drame.]

La littérature australienne s'inscrit, de ce fait, dans une perspective sociale, historique, et réaliste. Les premiers romans racontent la vie des *convicts*, cette population déplacée entre deux ports, celle qui représente le mieux l'exil. Jeune par son chronotope spécifique et même singulier, la littérature australienne reprend ainsi à son compte une poétique européenne, celle du roman d'aventures, mêlant amour et péripéties dans un paysage exotique.

L'originalité de la littérature australienne, mais dans un parallèle possible avec la littérature américaine, repose sur l'indescriptibilité du paysage, et des ombres

78- Barry Argyle, *An Introduction to the Australian Novel, 1830-1930*, p. 1.

aborigènes. Le nouveau territoire dictera de nouvelles représentations, et bientôt une langue spécifique pour les dire.

Une fois, le tableau historique et social brossé à grands traits pour nos quatre régions, il importe de se pencher sur les termes associés à la notion d'émergence. Dans ce complexe lexical apparaissent les enjeux idéologiques et esthétiques d'une division épistémologique en partie déterminée par un paradigme européen⁷⁹.

1.1.2. ENJEUX TERMINOLOGIQUES ET CONFIGURATION D'ESPACES ÉPISTÉMIQUES

Dans *Bengal : Rethinking History*⁸⁰, un long débat est mené sur l'usage du terme « Renaissance » pour désigner la modernisation bengalie. En effet, les avis divergent à ce sujet, entre historicistes puristes qui veulent réserver ce terme à la seule « Renaissance » européenne des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, et ceux qui reconnaissent un phénomène similaire, au Bengale au XIX^{ème} siècle.

Nous opterons pour cet usage transhistorique du terme « renaissance », qui, en effet, désigne au Bengale, au Mexique et en Égypte, une série de phénomènes analogues à ceux caractérisant la Renaissance européenne sur le plan des Arts, et des Lettres, tout en gardant une spécificité historique et géographique. « Similaires » ou « analogues », bien entendu, ne veut pas dire identiques. Nous tenterons donc de saisir, justement, les décrochements de sens qui rendent singuliers ces moments de bouleversements. La distinction s'impose en effet, d'abord dans la mesure où la description de nos littératures s'inscrit dans une taxinomie spatiale autant qu'historique : en cela les termes de *périphéries*, *centres*, *occidentalisation*, *émergence* traduisent des positions stratégiques et idéologiques différentes, relevant de perspectives esthétiques et critiques variées, et usant de métaphores spatiales.

L'autre série est historique et politique, elle concerne le pouvoir et la puissance, et le rapport entre passé, présent et avenir : *dominé / dominant*, *colon / colonisé*,

79 - Brian A. Hatcher, « Great Men Waking : Paradigms in the Historiography of the Bengal Renaissance », in *Bengal : Rethinking History, Essays in Historiography*, invite à une réflexion sur ce qu'il nomme un « paradigme normal » de la révolution culturelle bengalie décrivant les caractéristiques habituellement retenues ; il met en évidence la nécessité d'y opposer un « paradigme révolutionnaire ». À la fin de son article, il propose de reprendre les écrits vernaculaires ; selon lui les humanistes de l'époque n'ont retenu qu'une vision clichée de la Renaissance bengalie édifiée à l'image de la Renaissance européenne. La notion de modèle occidental est remise en question : elle aurait informé l'écriture même de la Renaissance bengalie et délimité *a priori* son champ. Il demande à élargir la vision des historiens sur ce moment, afin d'interroger les limites mêmes de l'historiographie indienne. Il énonce, avec Rajat Kanta Ray, une position qui relève du « paradigme révolutionnaire » et rejette le positivisme d'une vision coloniale, p. 157 : « [...] we cannot return to the naive mythography of the normal paradigm, in which the sun rises over Bengal in 1800. » [...] on ne peut revenir à une mythographie naïve du « paradigme normal » dans laquelle le soleil se lève sur le Bengale en 1800.]

80 - *Ibid.*, p. 135-163.

renaissance / modernisation. Le terme de « Renaissance » a une position-clé dans les deux séries puisqu'il désigne ce moment de la modernisation des « périphériques, dominés, colonisés, occidentalisés ». Ces termes invitent à considérer à leur horizon les futures indépendances et la reterritorialisation du monde, ceci, à la manière aussi de la Renaissance européenne qui est à l'origine de l'impérialisme économique moderne.

Il s'agit d'interroger les postulats des discours dominants de l'époque qui désignent ce moment comme un moment de modernisation / occidentalisation / acculturation, comme l'affirme Édouard Saïd dans *L'Orientalisme*⁸¹. Si le terme de « moderne » appartient d'abord à l'Histoire européenne, les cultures qui nous intéressent sembleraient calquer leur Histoire sur celle des nations dominantes au XIX^{ème} siècle. Doit-on amalgamer ou opposer modernité et émergence⁸² ? Qui sont les émergents ? En d'autres termes : de quelles entités et de quels sujets de l'Histoire parlons-nous lorsque nous désignons des entités « aliénées » ou colonisées, en situation de dépendance politique, économique et culturelle, avant toute forme d'indépendance effective ? Nous retenons finalement trois listes de mots : « périphérie-centre-occidentalisation », « renaissance-modernité-émergence », « dominé-dominant », elles relèvent de configurations sémantiques différentes. Le premier groupe prédispose les cultures qui nous intéressent à faire l'objet d'une analyse spatiale des enjeux ; le second relève d'une mise en Histoire diachronique des rapports ; le couple « dominé-dominant », lui, révèle une tension politique et psychologique entre deux camps. Dans le deuxième groupe, la notion d'« émergent », par sa double valeur spatiale et temporelle, permettrait de redresser ou d'abolir la situation de domination.

81 - Dans *Orientalism*, E. W Saïd montre que la position subalterne de l'Orient résulte d'une lecture du dominant. L'Orient apparaît ainsi tel un objet maîtrisé par l'Occident, lequel impose une lecture sélective, partielle, une lecture du centre sur la périphérie. La description de ce rapport entre Orient et Occident se traduit en effet en termes de centre et de périphérie, il renvoie à la hiérarchisation d'une relation, pourtant d'abord horizontale car spatiale. L'orientalisme fabrique un discours sur l'Orient, et nous verrons que l'occidentalisation se construit telle une réponse à cette lecture.

82 - J-M Grassin, « Introduction : The Problematics of Emergence in Comparative Literary History », in *Littératures émergentes : Actes du XI^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, p. 5 : « This concept has been growing as the main transformative factor in the evolution of the literary landscape. Hardly attested in the criticism of the sixties, its use became more frequent at the end of the seventies and is now widely used in the nineties. It would be difficult to assert who decisively used the term in literary science first (Michel Foucault ?), but it seems to have been most in circulation in earlier times regarding (Black) African literature(s) and maybe somewhat later in relation to ethnic, regional, minority literature. It probably comes, like so many other literary terms, from social sciences, presumably through the common language [...] » [Ce concept a évolué en tant que facteur transformateur principal dans l'évolution du paysage littéraire. Difficilement situable dans le panorama critique des années soixante, son usage devint plus fréquent à la fin des années soixante-dix et il semble maintenant largement usité depuis les années quatre-vingt-dix. Il serait difficile de préciser qui a réellement utilisé le terme pour la première fois dans la science de la littérature (Michel Foucault ?), mais il semble que ce terme a circulé dans le champ de la littérature (noire) africaine, et aussi peut-être plus tard en relation aux littératures ethniques, régionales, minoritaires. Il provient probablement, comme de nombreux termes littéraires, des sciences sociales, à travers l'usage commun.]

1.1.2.1. *Périphérie/ Centre/ Occidentalisation*

Les termes centre/périphérie imagent une configuration de système solaire : le soleil au centre de son système formé de satellites, constituant un centre et une périphérie ; ce couple induit une visualisation spatiale des rapports de force, et la mise en perspective dans l'espace géographique d'un mouvement orbital et centripète, comme le cœur a pu être le centre du corps, dans un sens physiologique et affectif. Or les modernités littéraires se caractérisent justement par une pluralité de centres ; chacune des littératures abordées veut se considérer désormais comme son propre centre, l'Europe elle-même pourrait devenir un centre parmi d'autres. Ce sont les modernités périphériques qui permettent la constitution de plusieurs centres esthétiques, philosophiques et littéraires, phénomène qui deviendra évident avec le rayonnement mondial du *Modernismo* de Rubén Darío ou de *l'Universalisme* de Tagore, mais qui est amorcé beaucoup plus tôt. Dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, la reconnaissance dont jouissent un Patrick White ou un Neghib Mahfouz fait fructifier l'accomplissement de la modernité de ces littératures.

La modernisation, qui est aussi une mise à plat des différences indépendamment des faits de domination, devient un moment de comparaison entre les littératures, rendu possible par le déplacement des discours, des représentations et de leur facture, imitable et améliorable comme tout produit d'une industrie devenue mondiale et prétendant à l'universel⁸³. Le rapport d'égal à égal qui s'installe par l'écriture anticipe sur un rapport politique similaire. L'existence de nos cultures émergentes n'est d'ailleurs assurée qu'à partir du moment où elles fabriqueront du texte communicable au dominant. La cause aborigène n'eut de réalité que du jour où ces derniers avaient appris assez d'anglais pour écrire et se plaindre aux institutions britanniques⁸⁴.

Le terme d'occidentalisation, quand il n'est pas une mise en accusation, dénote la version positive de l'acculturation. L'occidentalisation suppose une lecture de valeurs occidentales posées comme universelles, mais que les dominés ne considèrent pas

83- Je pense au concept de *Weltliteratur* chez Goethe [1827], cette « littérature mondiale » se conçoit en opposition ou en négociation avec « littérature nationale ». Nos auteurs, eux, construisent un ensemble littéraire national, à partir d'une littérature mondiale. L'ordre logique s'inverse entre l'Europe et les périphéries, et l'antagonisme se poursuit entre l'idée d'une littérature universelle et celle d'une littérature nationale. Les littératures périphériques construisent leur centralité nationale depuis un corpus de littérature mondiale. Je cite David Damrosch, *What is World Literature?*, dans une traduction empruntée au compte rendu de Didier Coste, « Le Mondial de littérature » : « À l'exception possible de quelques œuvres irréductiblement multinationales comme *Les Mille et une nuits*, pratiquement toutes les œuvres littéraires sont nées dans ce que nous appellerions maintenant une littérature nationale ». Dans notre contexte, la création d'un territoire national suppose d'abord de rassembler les textes venus d'ailleurs, et ce territoire en puissance reconnaît son hétérogénéité originelle.

84 - Voir Elisabeth Webby, *The Cambridge Companion to Australian Literature*, p. 25. Les premiers textes écrits par les Aborigènes furent essentiellement des lettres de réclamations : « Fragments of historical narrative can be found in these early letters and petitions from the Victorian reserves. » [Des fragments de récit historique peuvent être trouvés dans ces premières lettres et pétitions émanant des réserves du Victoria.]

toujours comme telles (en guise d'exemple typique on pourrait citer le concept de laïcité dans la culture musulmane). L'exploitation de notre corpus de romans historiques ne peut éviter de poser la modernité, telle que son idéologie sous-jacente se définit progressivement du XVI^{ème} au XIX^{ème} siècle en Europe, comme un phénomène anthropologique de portée universelle, ses principes d'égalité, de démocratie, de libertés individuelles étant applicables à l'ensemble des régions du monde sans distinctions culturelles.

En ce qui concerne la littérature, c'est principalement sa désacralisation qui montre une « occidentalisation » et une modernisation. La sortie du sacré donne la parole au réel. La mise en scène plus ou moins complète de ce réel permet de l'agir, sans pour autant en surmonter les contradictions. Pourtant, ces valeurs modernes rencontrent des résistances telles que celles des doctes de l'islam au Caire : les conservateurs azharites, refusent toutes formes de laïcisation, surtout celle de la littérature. La désacralisation de la littérature entraîne une perte de pouvoir de l'autorité religieuse qui se cache derrière la question de l'identité.

Évidemment, les cas de l'Australie et du Mexique sont différents. Il s'agit de deux ensembles largement européenisés, depuis leur conquête, au XVI^{ème} siècle pour le Mexique et au XVIII^{ème} pour l'Australie, suivie d'un peuplement et d'une exploitation. L'enjeu au Mexique, au XIX^{ème} siècle, dans la création de la nation mexicaine, est celui de la reconnaissance du métissage de cette nation. Les détenteurs de la parole publique sont souvent des métis —l'exemple d'Altamirano, ou celui de Juárez sont révélateurs. Ils veulent ainsi se détacher de l'emprise du colon, être vus dans leur distinction culturelle ; ils souhaitent un décrochement par rapport à l'ensemble européen continental.

Ce que doivent accomplir M. Clarke, C. Leakey, ou Riva Palacio, J. Mateos et bien d'autres, c'est en effet une distinction⁸⁵. Il leur faut se détacher, se singulariser, et seuls le paysage, l'indigène et l'Histoire particulière de ces colonies, le permettent. La distinction va de pair avec l'esthétique romantique, mais lorsqu'elle se manifeste dans le romantisme européen depuis Rousseau (*Les Souffrances du jeune Werther* (1774) ou *La Confession d'un enfant du siècle* (1836), c'est par une singularisation du personnage, tandis qu'ici, elle passe par la singularisation d'une communauté. Le choix des caractères distinctifs se fait par l'intermédiaire du texte littéraire comme une peinture particulière des sociétés naissantes. Ce sont les lieux d'investissement d'un moi collectif en construction et qui doit se distinguer grâce à des attributs qui sont des représentations communes ; le tout n'est qu'une sélection et une composition, plus ou moins historique, de traits descriptifs. L'idée de la communauté se réalise dans le texte. La modernité de Clarke et de Mateos réside dans leurs actions engagées pour donner une configuration locale à leur parole esthétique. La nomination répétée suggère, voire impose l'existence de l'objet, le fait être comme différent car nommé différemment. Veracruz, San

85 - Pas exactement au sens de Pierre Bourdieu, dans la mesure où, pour lui, cette opération se situe dans un ensemble national constitué et non à l'échelle mondiale.

Lorenzo, Potosi, Sydney, Tasmania, Port Arthur... Les déplacements des armées, autant que ceux du *convict*, construisent un territoire devenant aussi esthétique d'avoir voulu être historique.

On reproche à Mateos de donner à lire des types et non pas des personnages. Est-ce aussi le cas de Clarke ? Rufus Dawes est pourtant singularisé par son récit, tout comme l'Australie sera singulière par l'accumulation de son Histoire. De même les propos des Fajardo les rendent singuliers tout en étant des types, à force d'être exemplaires —ils incarnent à l'excès l'idée du bourgeois francisé :

The novel contains some interesting caricatures, but no true types. The *afrancesados* who fawned at the feet of the French invaders in the hope of gaining social and political advantage are represented by the ridiculous Mr. and Mrs Fajardo. They and their kind, wearing wigs and stiff shirts, trying to speak French instead of Spanish are ludicrous⁸⁶.

[Le roman contient quelques caricatures intéressantes, mais pas de vrais types. Les gens francisés qui léchaient les bottes des Français dans l'espoir d'acquérir un privilège social ou politique sont représentés par le couple ridicule de M. et Mme Fajardo. Portant des perruques et des chemises amidonnées, essayant de parler français à la place de l'espagnol, eux et ceux de leur espèce sont risibles.]

La trame narrative d'une communauté, comme celle d'un personnage, la rend unique. C'est en quelque sorte l'apologie du récit rendant possible la singularité d'un ensemble communautaire uni par une Histoire, laquelle devient sienne grâce à sa fictionalisation. Le discours géographique et historique, présent dans les romans des colonies, délimite un territoire. La mise en récit d'une succession d'événements, dans des lieux identifiés par le lecteur, dans la langue qui le caractérise comme locuteur, avec des expressions de son cru, lui montre l'existence d'un *locus* lui appartenant, lui ressemblant.

Nous allons à présent voir comment le lexique critique historique de la littérature postcoloniale nous permet de saisir d'autres enjeux de forces, et de sens.

1.1.2.2. Renaissance/ Modernisation/ Émergence

La triade « renaissance, modernisation, émergence » désigne les procès d'un changement, une métamorphose dans le temps ; le mot « renaissance » renvoie à un changement par rapport à une période obsolète ; en cela, il recoupe le terme « modernisation » qui décrit aussi un processus de transformation dans le temps ; le terme « émergence », quant à lui, associe un mouvement dans le temps et dans l'espace. Le groupe « renaissance, modernisation, émergence » désigne, dans l'axe du temps, des moments d'évolution historique, le terme « émergent » est le seul qui appartienne aussi au champ du vocabulaire géophysique (la partie émergée d'un iceberg, par exemple, opposée à la partie immergée) ; ce double rapport, en fait un terme pivot permettant le glissement d'un phénomène physique visible à un abstrait, ce qui peut s'obtenir par

86 - John Lloyd Read, *The Mexican Historical Novel*, p. 216.

substantivation (« les émergents »), ou dans un usage qualificatif : cultures émergentes, nations émergentes, littératures émergentes.

Par ailleurs, le rapport entre *modernisation* et *renaissance* est constant dans la critique bengalie, arabe ou mexicaine du XIX^{ème} siècle : dans le monde arabe, le terme *nahda*⁸⁷ peut être compris comme un synonyme de renaissance, bien que le sens littéral soit « éveil » ou « réveil » ; le Bengale de Bankim utilise, avec quelque ambiguïté, l'expression « Bengali renaissance », bien qu'il existât des expressions en bengali pour désigner cette période⁸⁸. Altamirano utilise à son tour le terme *Renacimiento*, ce sera d'abord le titre d'une revue participant de ce mouvement de modernisation, et d'édification d'une littérature nationale⁸⁹. Quant aux Australiens, c'est le terme *birth*, « naissance » qui revient dans la critique et l'histoire littéraire. Le terme « émergence », finalement peu utilisé en histoire littéraire postcoloniale, déplace le sens vers une historicité à construire, vers l'avenir, impliquant un mouvement vertical qui, sans condamner le passé, laisse ouvertes toutes les possibilités de résurgence et d'égalité. C'est donc celui qui nous semble le plus dynamique et le moins polémique. Il va nous aider à saisir les autres paires d'opposés sur lesquelles cristallisent les questions posées aux littératures qui nous intéressent. Jean-Marie Grassin fait remonter l'usage scientifique du terme au XVIII^{ème} siècle avec Newton, « emergent light », « lumière émergente » ; il invite à penser le concept à partir de plusieurs occurrences, nous retiendrons certains traits d'un usage scientifique :

A- Philosophy; epidemiology; logics

The process by which a phenomenon grows out of a combination of causes while it cannot be considered as the result of their respective effects.

[...]

2-(George Henry Lewes, 1817-1878) *emergent, subst.*: A phenomenon that cannot be predicted by antecedent conditions nor explained after its constituent parts. An emergent is the contrary of a *resultant* which is determined by identifiable causes⁹⁰.

[A- Philosophie, épidémiologie, logique

Le procès par lequel un phénomène germe à partir de combinaisons de causes alors qu'il ne peut être considéré comme le résultat de leurs effets respectifs.

87 - Jurji Zaydan expose dans son ouvrage d'histoire littéraire, *Tarikh âdâb al lugha al 'arabiya*, les conditions de l'émergence de la Nahda. Le premier chapitre s'intitule « al nahdha al akhîra », « la dernière Nahda », notre hypothèse serait que vraisemblablement pour Zaydan, la première était associée aux premiers siècles de l'islam, surtout à l'Âge d'Or des Abbassides. Il étend la période concernée de la sortie des troupes napoléoniennes (1801) au début du XX^{ème} siècle. Il se pose ainsi comme critique et historien d'une période dont il est un acteur important, à la manière des romantiques.

88 - Voir Brian A. Hatcher, « Great Men Waking : Paradigms in the Historiography of the Bengal Renaissance », p. 146-147. Il propose autour de l'adjectif « nouveau », « nava », des expressions présentes dans les titres de journaux de l'époque, exemple : « navyabharat », « bharat » désigne l'Inde, ou encore « navajivan », dont le sens serait « nouvelle vie », « jiva » renvoie à « vie ».

89 - Raimundo Lazo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 47 : « [...] clásicos y románticos pudieron reunirse para colaborar en la publicación periódica de nombre simbólico debida a Ignacio Manuel Altamirano, *El Renacimiento* (1869). » [classiques et romantiques purent unir leurs forces pour collaborer à la publication, au titre symbolique, "La Renaissance", lancée par Altamirano.]

90 - Jean Marie Grassin, « Émergence », in *Dictionnaire International des Termes Littéraires*.

[...]

2- (George Henry Lewes, 1817-1878) *émergent, subst.* : Un phénomène qui ne peut être prévu par un état antécédent ni expliqué à partir de ses constituants. Un émergent est le contraire d'un résultant qui est déterminé par des causes identifiables.]

Le sens donné par George Henry Lewes sur un plan épistémologique, ne correspond pas à notre perspective, et il est intéressant de noter la divergence. Le sens historique de l'émergence contredit cette acception qui renvoie à l'idée biologique de « génération spontanée », à un « phénomène sans antécédent [...] le contraire d'une résultante qui est déterminée par des causes identifiables ». L'émergence littéraire pêche au contraire par son excès de déterminisme historique, elle représente la résultante, au sens vectoriel, d'une somme de forces, dont l'orientation est programmée. Seul le résultat esthétique du phénomène d'émergence littéraire échappe réellement à la volonté et aux déterminations de nos auteurs, au contraire de l'accomplissement du geste émergent sur un plan politique. Cette nuance constitue une différence fondamentale avec le sens donné par George Henry Lewes. Il est important d'insister sur l'aspect profondément historique de l'émergence littéraire, comme le souligne J-M. Grassin dans l'analyse et les commentaires de son article :

The newness of *emergents* («undetermined results») relates to the principle of **creation**, the creation of the world as well as the creation of the work of art. The theology of creation bears important philosophical and epistemological implications as prolegomena to a theory of emergence. In the Genesis, the passage between pre-existing chaotic conditions to a differentiated form is achieved by the virtue of a **speech act** which implies a subject in a chain of communication. This process is fundamental to a **poetics of the emerging literary fact**: the text aggregates into a unique discourse (composition), rises to meaning and is offered to appropriation *cf.* a reader (interpretation). Then it integrates the common treasure of human knowledge. As phenomena come into view, and gain acceptance, they modify the existing cognitive landscape. Emergents make history; they *are* history.

The three aspects of emergence as a **principle** («Epistemology»), as a **process** («Poetics»), and as a **phenomenon** («Textuality») are constitutive of history. The **reception**, acceptance, or appropriation of the emergent fact by an observer is a requisite of the process. As such emergence allows an hermeneutics of history, of language, of thought, of creation, of the Creation.⁹¹

[La nouveauté des émergents (« résultats indéterminés ») se lie au principe de création, la création du monde autant que la création de l'œuvre d'art. La théologie de la création comprend d'importantes implications philosophiques et épistémologiques comme prolégomènes à une théorie de l'émergence. Dans la Genèse, le passage d'un état de chaos primitif à une forme différenciée est obtenu par la force d'un acte de parole qui implique un sujet dans une chaîne de communication. Ce processus est fondamental pour une poétique du fait littéraire émergent : le texte se compose en un discours unique, s'élève au sens et s'offre à l'appropriation du lecteur, par une interprétation. Il intègre alors le trésor commun du savoir humain. Quand des phénomènes deviennent visibles et sont reconnus, ils modifient le paysage cognitif existant. Les émergents font l'histoire, ils *sont* l'histoire.

Les trois aspects de l'émergence en tant que principe (« Épistémologie »), en tant que procès (« Poétique »), en tant que phénomène (« Textualité ») sont constitutifs de l'histoire. La réception, acceptation, ou appropriation du fait émergent par un observateur, est une exigence du procès. De la sorte, l'émergence permet une herméneutique de l'histoire, du langage, de la pensée, de la création, de la Création.]

91 - *Ibid.*

La transhistoricité du concept d'émergence ne tient peut-être pas assez compte de l'opposition entre un déterminisme historique et une indétermination esthétique qui éviterait l'écueil d'un essentialisme. Dans le cas d'un tel essentialisme, la production de l'œuvre sous le régime d'une loi esthétique, au lieu d'une loi historique, renoncerait à s'accomplir. En effet, il semble que le sujet émergent s'installe dans une répétition de l'« acte de parole », dans le renouvellement de la preuve, celle du phénomène « texte ». Or le texte émergent s'inscrit dans la contingence historique —aussi en tant que sa réception conditionne sa production plus que dans des situations littéraires non émergentes—, donc il prend place dans un entre-deux esthétique-historique sur lequel nous reviendrons dans notre dernière partie.

Parler de jeunes littératures ne signifie pas « mauvaises littératures ». Dans le cas du Bengale ou du Monde Arabe, ce sont d'ailleurs de grandes traditions littéraires et poétiques qui ont décidé à ce moment de l'Histoire de considérer que le progrès existe aussi bien dans les sciences humaines, voire la production artistique, que dans les technologies et les sciences. En effet, le « sommeil » du monde arabe touchait l'ensemble des domaines de savoirs —il en va de même pour l'Inde. La modernisation réinvente le concept de littérature et affirme la pensée raisonnée du beau comme soumis aussi à l'air du temps, au changement, à l'évolution ; l'évolutionnisme aura modifié la marche des savoirs en leur imposant, d'une certaine manière, sa transitivité, la non-fixité des espèces. La prédominance du savoir historique et de la pensée de l'Histoire implique aussi une instabilité du monde et de son patrimoine, il va falloir s'y résoudre. La littérature s'invente et s'installe dans le changement, elle s'historicise. Naître ou renaître importe peu, car le geste est similaire.

À la lecture des auteurs dits émergents, la modernisation semble à l'origine du désir d'écriture romanesque. Ils attendent un nouveau départ, ils veulent la mise en place d'un langage qui les dise. Nous constatons comme une rupture entre les modes de représentation traditionnels et la réalité socioculturelle vécue. La domination se fait sentir, mais la modernisation n'est pas considérée par les auteurs, critiques, penseurs dominés comme une allégeance ; bien au contraire, le mouvement de changement, de bouleversement, perçu par nous lecteur dans les textes, suggère une résistance, une réaction, et la construction d'une réponse à la colonisation.

Si « modernité » et « occidentalisation » sont des termes associés dans l'esprit des émergents, car l'émergence implique aussi de sortir de la tradition, il n'en reste pas moins que :

Emergence is linked with the idea of *resurgence*. A new phenomenon is normally the resurgence in a new mode, a new environment, under new forms, of old models, old materials. Emergence phenomena usually are a dialectical result of tradition and novelty⁹².

[L'émergence est liée à l'idée de *résurgence*. Un nouveau phénomène est en principe la résurgence, dans une nouvelle modalité, un nouvel environnement, sous une forme

92 - *Ibid.*

nouvelle, de vieux modèles, de vieux matériaux. Les phénomènes d'émergence sont habituellement le résultat dialectique de la tradition et de la nouveauté.]

La sortie de la tradition suppose une prise en compte de nouveaux systèmes de valeurs : la désacralisation de l'écrit, par exemple, facilite sa popularisation et *vice versa*. Pour Mateos, l'écriture romanesque prend l'allure d'un manifeste et d'une didactique politique. Le texte soumet le lecteur à un apprentissage du réel dans tous ses aspects. Une parcellisation du savoir est d'abord nécessaire pour le recomposer dans l'unité-texte dite roman. La division des champs de savoirs donne l'occasion d'une réorganisation selon des schémas sociaux différents, et donc la possibilité d'un changement des instances du pouvoir. Ce travail est cependant plus difficile à accomplir dans une culture dont la sacralité et l'unité reposent sur l'usage de la langue du texte unique, comme c'est principalement le cas dans le monde arabe.

Nous savons par les historiens de la littérature traitant de nos auteurs⁹³, que les romans historiques rencontraient un bon accueil, et les rééditions confirment le succès de la plupart des textes choisis. En effet, la modernité manifeste la prise de conscience de l'acte de lecture comme un acte à la fois individuel et collectif : des querelles, des discussions au sujet des personnages s'engagent au sein des revues littéraires de l'époque, à la mode des revues européennes. Le texte devient le lieu d'un débat public et d'un investissement personnel : le sujet lisant n'est plus un récepteur soumis, mais actif, et le texte romanesque, par ses lacunes, se construit en partie en vue de ce nouveau lecteur conscient. Ce phénomène touche certes une part réduite de la population, mais elle est l'origine de ce que nous considérons comme l'engagement politique de l'écrivain et de ses lecteurs dans le monde des émergents. La modernité consiste également en une Histoire et des représentations indépendantes, Andrés Bello conseille ainsi de renoncer à l'Histoire synthétisée par les Européens pour revenir à une Histoire de la conquête telle que les conquistadors la relataient dans leurs récits et mémoires :

Pasando a otro aspecto de las relaciones entre la historia y la literatura, se debe destacar que el aspecto « nacional » o americanista de las concepciones historiográficas que circulan en la época permite uno de los enlaces directos del discurso histórico con la producción literaria. En un ensayo significativamente titulado « Modo de escribir la historia » (1848), por ejemplo, Andrés Bello motiva a los jóvenes intelectuales americanos a volver a las « fuentes » textuales originales [...] Este llamado a la autonomía cultural americana fue también uno de los tópicos del americanismo literario (y de las definiciones genéricas del romance nacional [...])⁹⁴

93 - Par exemple, Matti Moosa, *The Origins*, p. 100, mentionnant la circulation et le succès du *Talisman* de Walter Scott traduit en 1886 par Yaqub Sarruf, journaliste et traducteur.

94 - Fernando Unzueta, *La imaginación histórica*, p. 63. En espagnol, les critiques du genre historique distinguent entre « romance » et « novela », c'est plus ou moins la différence qui existe aussi en anglais entre « romance » et « novel ». « Romance », dans les deux langues, implique une intrigue amoureuse forte associée à des péripéties historiques. L'article « novel » de *Encyclopedia of Narrative Theory*, de David Herman et al., fait état d'une distinction historique entre les deux termes : « romance » serait un proto-roman prémoderne ; de plus, il pose l'origine de « novel » aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles avec *Pantagruel* (1532), suivi de *Gargantua* (1534), puis du *Quichotte* (1605-1615). En français, nous nous voyons obligée de traduire « roman », ce qui réunit finalement et le sens de « romance » et celui de « novel », particulièrement dans la genèse du roman historique à la Walter Scott, lui-même considéré

[Passant à un autre aspect des relations entre l'histoire et la littérature, il faut souligner que l'aspect « national » ou américaniste des conceptions historiographiques qui circulent à l'époque permet l'un des liens directs du discours historique avec la production littéraire. Par exemple, dans un essai significativement intitulé « De la façon d'écrire l'Histoire » (1848), Andrés Bello encourage les jeunes intellectuels américains à revenir aux « sources » textuelles originales [...] Cet appel à l'autonomie culturelle américaine fut aussi l'un des lieux communs de l'américanisme littéraire (et des définitions génériques du roman national [...])

Occidentalisation/orientalisme forment alors une paire symétrique, l'occidentalisation est une réponse à l'orientalisme ; cette paire nous permet de saisir l'échange culturel activé par l'écriture. Dans ces conditions, l'occidentalisation doit se comprendre comme un « à la manière de » plus qu'un assujettissement non critique à un dominant ; bien au contraire, ce que les émergents choisissent d'agir c'est leur pouvoir d'imitation et de détournement contre le pouvoir impérialiste, en usant de ses propres armes, et l'écriture devient alors une stratégie de renversement mimétique.

Par exemple, la question du choix de la langue de l'écriture apparaît cruciale. En 1864, Bankim écrit son premier roman, *Rajmohan's Wife*, en anglais, puis il se ravise, en passant au bengali comme pour mieux fonder l'identité littéraire de ses écrits ; en revanche Derozio, figure emblématique du poète romantique, avait écrit toute sa poésie dans la langue de Shakespeare. Romesh Chandra Dutt, selon une stratégie plus complexe, proposera une traduction anglaise des épopées, traitera en anglais d'histoire économique, mais choisira d'écrire en bengali ses romans historiques. La langue d'écriture devient alors clairement un enjeu idéologique.

Plutôt que de retenir exclusivement d'entrée de jeu le terme identité *nationale*, je propose de laisser graviter de nombreux qualificatifs (régionale, nationale, culturelle, etc.) autour du substantif. Nous travaillons sur la construction d'un moi littéraire, en tant que sujet, c'est pourquoi nous cherchons d'abord à modifier les questions posées, à les réorienter de telle sorte que l'aporie identitaire puisse être dépassée comme seule le permet une esthétisation engagée de l'acte d'écriture. En fait d'identité, nous nous apercevons qu'il s'agit plutôt d'une « territorialisation » des savoirs issue d'une représentation motivée de l'espace. La notion de *territorialité* va peut-être de pair avec celle de communauté ; il ne s'agit donc pas là de frontières physiques, mais de contours flous qui permettent l'identification et l'intériorisation de lecteurs créoles dont la silhouette ressemble à celle du roman historique —c'est-à-dire qu'elle n'est pas fixe.

Ce territoire, désigné par des noms de lieux, fonde l'existence de la communauté en identifiant sa structure à l'organisation d'un récit selon une trame historique-chronologique. Le lecteur, en recevant cette construction d'un moi communautaire non stable, ne peut que se reconnaître dans cet ensemble fait de noms de lieux et de personnages familiers. Le roman historique romantique des périphéries fonctionne

comme ayant, en partie, construit le pont entre « romance » et « novel ». J'écarte de cette mise au point l'expression tant anglaise que française « historical fiction » / « fiction historique » qui nous renvoie à un aspect plus général du rapport entre fiction et Histoire, ce qui éloigne de la question du genre.

comme un macro-roman romantique puisqu'il singularise le lecteur à partir de la distinction, de la singularisation d'une communauté en devenir partageant le savoir des noms de lieux et de personnages historiques. Le lecteur supposé par le texte doit exister en tant que membre d'un ensemble singulier. Le roman historique fabrique une intériorité à une communauté comme le roman psychologique fondera la conscience d'une profondeur du sujet ; le roman historique confère une dimension, une profondeur au dessin d'un ensemble non encore uni. Le concept de « familiarisation » et son opposé « défamiliarisation » devraient nous aider à mieux saisir l'enjeu esthétique impliqué par la stratégie textuelle des émergents ; nous le verrons dans la partie « Stratégies esthétiques », dans laquelle les procédés analysés nous permettent de distinguer entre des composantes familières et non familières au sein d'un même territoire textuel.

Voyons à présent, une dernière paire d'opposés, celle qui anime le débat tant actuellement qu'à l'époque de nos textes, à savoir la relation « dominé/dominant », produit de la relation coloniale.

1.1.2.3. Dominé/Dominant

Dominé/dominant renvoie à un rapport de force politique et économique ; le terme « émergents » vient détourner l'usage de ce couple⁹⁵ pour permettre une nouvelle compréhension des rapports sur le plan de la production artistique, son extension à d'autres domaines laisse entrevoir la sortie d'une relation conflictuelle.

Le roman historique périphérique n'est pas imitation ou calque du roman historique européen, il met à profit une forme pour des desseins particuliers à la situation de domination politique et économique dans laquelle se trouvent les dominés. Le choix d'une forme littéraire pour illustrer un moment de construction identitaire suppose et manifeste un désir d'égalité plus ou moins facile à accomplir, et pas toujours perçu comme tel par les dominants. En fait, le texte romanesque tente de mettre en place un contre-pouvoir. Ce n'est pas une simple imitation à la manière des auteurs de romans historiques européens dont les enjeux sont avant tout formels, mais une indexation, une appropriation de la forme, car la forme poétique reste fondamentalement libre par sa traductibilité et sa déterritorialisation possible, ainsi que les représentations induites qui pourront à leur tour revenir en boomerang pour informer l'Europe.

L'action de nos auteurs se caractérise par un décentrement visant à sortir d'une relation binaire d'autorité —celle impliquée par les paires centre/périphérie ; dominé/dominant—, elle montre que ce moment est déjà politiquement un moment de décolonisation. La situation de nos régions, au XIX^{ème} siècle, indique déjà le dessin possible d'une nouvelle carte du monde post-impériale. La naissance de ces centres de

95 - Ces deux termes, quoique profondément liés à une lecture marxiste, matérialiste dialectique, de l'Histoire, reviennent dans la poétique de la « négritude » de Senghor, mais aussi autour d'Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, et de *Peau noire, masques blancs* de Fanon.

culture se confirmera très vite dès le début du XX^{ème} siècle, avec, nous l'avons dit : le « Modernismo » sud américain, ou le « Modernisme » indien autour de la figure de Rabindranath Tagore, fils spirituel de Bankim. L'Australie aussi sortira de son isolement avec des écrivains comme Lawson ou Banjo Patterson qui attireront l'attention, mais encore l'Égypte, avec des figures comme Mohammed Hussein Haykal ou M. Abdhou dont la correspondance avec Tolstoï révèle la visibilité.

Exposer la situation historiquement, en usant du terme « émergents » pour désigner ceux qui se mobilisent dans les empires, conduit à une égalité de fait entre ce qui reste le centre culturellement dominant —car l'Europe produit encore des modèles de développement socioculturel—, et le monde sous domination. C'est dans ces moments d'émergence qu'apparaissent des modèles, des images idéalisées, une construction projetée de soi à partir d'un idéal du moi existant, et à supplanter d'une certaine manière. En cela, nos régions émergentes sont plutôt des jeunes adultes que des enfants, (comme nous pouvons le lire parfois), face à une nouvelle configuration de leurs savoirs, et de leur patrimoine culturel. Ce dernier est à mettre en place, comme en Australie, à s'approprier comme au Mexique, à réorganiser en vue de sa visibilité, de sa production de sens transnational, comme en Égypte et au Bengale.

1.1.2.4. La question du modèle

La notion de modèle⁹⁶, qui a une évidente pertinence dans le domaine des structures poétiques, sera abordée ici dans une perspective épistémologique et politique.

L'Occident, culturel et historique, intervient comme modèle en amont d'un axe chronologique orienté vers une finalité indéfinie, hésitant entre des empires qui deviendraient ce à quoi les métropoles veulent les faire ressembler, et des empires qui se détacheraient du modèle métropolitain. L'Occident est notamment présent dans la conscience des périphériques par le biais de représentations comme « l'Encyclopédisme », « la Révolution française », « Napoléon », mais aussi « la Guerre d'Indépendance américaine ». Cet Occident idéal se manifeste sous des modalités discursives —politique, philosophique, esthétique— qui sont des formes à transférer, à traduire dans des cultures aux fondations narratives, poétiques et philosophiques autres.

Le modèle, en outre, n'est pas univoque, il est lui-même composite et composé d'éléments de représentations qui se déplacent et circulent. Certains auteurs, et certains événements fournissent l'essentiel de cette construction ; le modèle est construit sur un

96 - Je reprendrai ici les acceptions données par le *TLFI* : « Chose ou personne qui, grâce à ses caractéristiques, à ses qualités, peut servir de référence à l'imitation ou à la reproduction ; au sens épistémologique : système physique, mathématique ou logique représentant les structures essentielles d'une réalité et capable à son niveau d'en expliquer ou d'en reproduire dynamiquement le fonctionnement. » Nous avons ainsi deux types primaires de modèles : un objet ou une personne imitable, qui invite à la reproduction de gestes, de faits, de paroles, de mots, ou, d'autre part, une structure abstraite, déplaçable et fondamentale à la fois, comme le modèle poétique.

savoir parcellaire formant un idéal simplifié. Les principaux lieux d'où émane la matière du modèle sont la France et la Grande-Bretagne, mais aussi, tel un idéal de soi réalisé, les États-Unis⁹⁷. Des noms d'auteurs, des textes apparaissent régulièrement comme ayant été imités. En voici une liste, certes non exhaustive : Rousseau et son *Émile*, Fénelon et son *Télémaque*, Bernardin de Saint-Pierre et *Paul et Virginie*, *Les Misérables* de V. Hugo, *Le Paradis perdu* de Milton, *La Case de l'Oncle Tom* de Harriet Beecher Stowe, *Robinson Crusoe* de Defoe, mais aussi les romans de Dickens et ceux d'Alexandre Dumas, pour ne citer que les plus importants. Ces textes et ces auteurs, bases d'une bibliothèque comparatiste, d'une littérature déjà mondiale, forment l'arrière-plan de ces modernités en factance, qui ne perdent pas pour autant de vue leurs propres textes fondateurs. N'est-ce pas là l'indice d'une mondialité partant des rivages périphériques ?

Pourtant, inévitablement, des disparitions sont constatées chez ces modernes. Les textes fondateurs de cultures orales ou pictogrammatiques sont occultés dans le corps des romans historiques de J. Mateos, de même que, dans le roman de Marcus Clarke, la culture aborigène apparaît comme refoulée dans un espace du rêve ayant les caractères de l'inconscient européen. Les cultures coloniales construites sur des génocides cachent la présence des indigènes, l'écriture les ignore encore au XIX^{ème} siècle, seul ce silence est éloquent. Malgré le *costumbrismo* latino et les *bush stories*, les Amérindiens contemporains et les Aborigènes, à de rares exceptions près⁹⁸, ne sont pas portés au premier plan.

La *contradiction* n'est-elle pas au centre de toute modernité, dans son choix de modèles ? Une contradiction qui réside dans la coexistence de deux mondes de valeurs. Il ne s'agit pas, chez nos auteurs, de paradoxe ou d'absurde : dans la contradiction, la comparaison s'effectue terme à terme dans deux mondes de référence également valorisés, entre deux énoncés de même pertinence, produits par le même énonciateur. Le point où la contradiction peut se produire implique un terrain de non-pensée, d'impensable, d'inadéquation de la pensée et de l'action. La comparaison critique, en reconnaissant l'égalité intrinsèque entre les mondes de référence, aide à la compréhension de tels énoncés comme au jugement de pertinence. Le concept d'« idéologème » proposerait une résolution imaginaire comme réponse active à des contradictions objectives⁹⁹, or cette réponse imaginaire est précisément le fruit de la fiction historique de nos auteurs en quête de cohérence et d'unité, puisque le choix du roman historique constitue avant tout une tentative de réponse poétique à des questions épistémologiques et politiques. L'espace du roman historique modélise une idée du

97 - Les États-Unis n'entrent pas en ligne de compte pour le Bengale et le Monde Arabe.

98 - *Aves sin nido* (1889), de la Péruvienne Clorinda Matto de Turner, et *Her Natural Life* (1876), d'Eliza Winstanley ; notons au passage qu'il s'agit de romans de femmes.

99- Terme ici emprunté à F. Jameson, *The Political Unconscious*, p. 76 : « [...] our object of study will prove to be the ideologeme, that is, the smallest intelligible unit of the essentially antagonistic collective discourse of social classes. » [notre objet d'étude est finalement l'idéologème, c'est-à-dire la plus petite unité intelligible du discours collectif essentiellement antagoniste des classes sociales.]

monde complet des périphériques, le modèle poétique induisant des modèles politiques et idéologiques.

CHAPITRE 2 - CONSTRUCTION D'UNE NOUVELLE POÉTIQUE DU RÉCIT : LE MODÈLE DU ROMAN HISTORIQUE

Il s'agit, par le biais d'une poétique, de la construction d'une philosophie de l'action chez nos auteurs ; à travers le roman historique se dessinent des formations idéologiques complexes donnant le choix d'actions et de stratégies politiques, parfois inquiétantes.

Le roman historique, au XIX^{ème} siècle, est le lieu privilégié de la dichotomie Histoire/fiction. D'une part, « histoire »¹⁰⁰ du grec « istorie » qui désigne une enquête, mais aussi les résultats d'une recherche, et de l'autre, le terme « fiction », du latin « fictio » (action de feindre). En français, au début du XII^{ème} siècle, le mot « istorie » désigne « le récit des événements de la vie de quelqu'un », puis [1155] « hystoire » (chronique, récit d'événements dignes de mémoire relatifs à un peuple ou à l'humanité en général¹⁰¹), qui facilite une confusion à venir entre les deux concepts. En français, l'expression « roman historique » confirme la confusion entre l'histoire et l'hystoire, dont l'orthographe encore distincte au Moyen-Âge empêchait la superposition ; dans d'autres langues européennes, « novela histórica » en espagnol, « historical novel » en anglais (qui se double de l'expression « historical fiction » regroupant plus largement « tout récit d'apparence historique »¹⁰²), « romanzo storico » en italien, nous retrouvons la rencontre entre ces deux modes de récits. D'un côté, le roman ou la nouvelle, termes relatifs au récit d'un humain et/ou d'un événement singulier ; de l'autre, l'Histoire, qui renvoie au groupe, à l'ensemble, au général, au collectif. Cette discrimination se

100 - Dans *Histoire et mémoire*, Jacques le Goff fournit le développement suivant au sujet du sens étymologique d'*istorie* en grec, p. 179-180 : « Le mot histoire (dans toute les langues romanes et en anglais) vient du grec ancien *historie*, en dialecte ionien. Cette forme dépend de la racine indo-européenne *wid—weid*, voir. D'où le sanscrit *vettas*, témoin et le grec *istor*, témoin au sens de « voyeur ». Cette conception de la vue comme source essentielle de connaissance conduit à l'idée que *istor*, celui qui voit est aussi celui qui sait, *istorein*, en grec ancien, c'est « chercher à savoir », « s'informer ». *Istorie*, c'est donc l'enquête. C'est le sens du mot chez Hérodote au début de ses « Histoires » qui sont des « recherches » des « enquêtes. Voir, d'où savoir, c'est un premier problème. Mais, dans les langues romanes (et dans d'autres) histoire exprime deux, sinon trois concepts différents. C'est —1) cette enquête sur « les actions accomplies par les hommes » (Hérodote) qui s'est efforcée de se constituer en science, la science historique —2) l'objet de l'enquête, ce que les hommes ont accompli. Comme le dit Paul Veyne « l'histoire est soit une suite d'événements, soit le récit de cette suite d'événements » (1968, p. 423). Mais l'histoire peut avoir un troisième sens, celui précisément de récit. Une histoire c'est un récit, ce peut être vrai ou faux, à base de « réalité historique » ou une fable.»

101 - Source : *TLFI*.

102 - Source : *DITL*, article « Roman historique ».

distingue radicalement de celle exposée dans la *Poétique* d'Aristote. Pour Aristote, en effet :

[...] la différence entre l'historien et le poète ne vient pas du fait que l'un s'exprime en vers ou l'autre en prose (on pourrait mettre l'œuvre d'Hérodote en vers, et elle n'en serait pas moins de l'histoire en vers qu'en prose) ; mais elle vient de ce fait que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce à quoi l'on peut s'attendre. Voilà pourquoi la poésie est une chose plus philosophique et plus noble que l'histoire : la poésie dit plutôt le général, l'histoire le particulier. Le général, c'est telle ou telle chose qu'il arrive à tel ou tel de dire ou de faire, conformément à la vraisemblance ou à la nécessité ; c'est le but visé par la poésie, même si par la suite elle attribue des noms aux personnages. Le particulier, c'est ce qu'a fait Alcibiade, ou ce qui lui est arrivé¹⁰³.

Avec le mot « roman » désignant d'abord un texte de fiction en langue « romane », puis finalement un genre littéraire qui implique le récit d'une histoire singulière, la division épistémologique entre les deux champs est conservée, sans être affinée. Le débat critique sur une définition du genre du roman historique est axé surtout sur cette opposition¹⁰⁴. Il porte d'abord sur les romans européens, mais les littératures émergentes n'y restent pas longtemps étrangères, en effet la question de la définition du genre « roman historique » implique tout autant nos auteurs ; d'autant que l'Europe connaît, également, l'émergence de littératures nationales au XIX^{ème} siècle pour les ensembles des littératures allemande et italienne, construisant leur unité tardivement par rapport à la France. On glisse rapidement de tentatives de définition du genre (internes au domaine littéraire) vers le rapport complexe entre l'Histoire (en tant que récit « vrai ») et la fiction, comme le montrent les titres de nombreux articles sur le sujet (par exemple : Elazar Weinryb, « If We Write Novels so How Shall We Write History ? » (1987), D. La Capra, « La Historia y la novela¹⁰⁵ », (1985), Ann Rigney, « Adapting History to the Novel », (1989), Kalle Philainen, « The Moral of the Historical Story : Textual Differences in Fact and Fiction » (2002)). « Histoire » renvoie à la mise en ordre narrative¹⁰⁶, tandis que « fiction », comme « action de feindre », met en question

103 - *Poétique*, édition M. Magnien, p. 98. Aristote considère la différence des deux types de récit sur un plan éthique, alors que la vérité historique semble au centre de la problématique du roman historique, surtout au moment de sa véritable fondation au XIX^{ème} siècle. La redistribution épistémologique et axiologique issue de l'écriture moderne de l'Histoire modifie la perception du genre, ce qui force la « vraisemblance romanesque » à s'élever à la hauteur de la « vérité historique ».

104 - Elle existe dès les premières tentatives de théorisation, comme le montre *Del romanzo storico* d'A. Manzoni paru en 1850, une réponse aux tentatives de plusieurs auteurs, spécialement W. Scott dans ses préfaces aux *Waverley Novels*, et particulièrement celle du roman *Waverley* écrite en 1814, dans laquelle il explique le choix de la distance de soixante ans qui sépare le lecteur des faits narrés ; parmi les auteurs français, nous citerons la réflexion d'Alfred de Vigny dans sa préface à *Cinq-Mars*.

105 - Article consulté dans une version espagnole traduite de l'anglais.

106 - Gérard Gengembre, dans *Le Roman historique*, reprend la classification terminologique complexe de l'historiographie et du roman historique (autour de questions de définition, il reconfigure les espaces de l'Histoire et du roman). Il montre aussi comment les deux termes « novel » et « romance » distinguent le rapport même entre Histoire et roman, p. 20 : « Deux tendances se dessinent alors, bien différenciées en anglais : *romance* et *novel*. Le genre *romance* raconte des histoires fort éloignées de la vie quotidienne. Le genre *novel* place ses personnages dans un contexte présenté comme conforme à un réalité reconnaissable. »

la « vérité » de ce même récit. En arabe, deux expressions peuvent désigner le roman historique : « *qissa tarikhiya* », ou, comme c'est le cas pour l'œuvre de J. Zaydan, « *riwaya tarikhiya* ». Dans les deux cas, l'adjectif *tarikhiya* / historique —dérivant du terme *târikh*¹⁰⁷ qui désigne Histoire— qualifie *qissa*, qui veut dire « histoire », et *riwaya* qui se traduirait mieux par « narration » et par extension « roman ».

Le rapport Histoire/fiction embraye sur d'autres problématiques, entre autres celle du réalisme historique¹⁰⁸. Nos émergents n'échappent pas à ces questions ; dans leur contexte, le duo Histoire/fiction recoupe aussi le duo politique/fiction.

Nous examinerons principalement la dichotomie Histoire/fiction dans le cadre des théories du roman historique, puis nous la définirons dans le contexte des émergences littéraires.

1.2.1. ROMAN HISTORIQUE, OU HISTOIRE / FICTION

Plusieurs conceptions de l'écriture et de l'interprétation du roman historique font varier aussi la représentation de ses origines. S'il semble devoir sa naissance à Walter Scott, l'histoire de la littérature fait remonter le couple Histoire/fiction aussi loin que l'Histoire elle-même a existé comme genre¹⁰⁹ ; on le décèle rétrospectivement dans des formes antiques ou médiévales d'Histoire qu'on lit aujourd'hui comme romancées¹¹⁰.

107 - Voir Abdesselam Cheddadi, *Les Arabes et l'appropriation de l'Histoire*, p. 93 : « Jusqu'au IV^e/X^e siècle, le seul équivalent d' « histoire » que nous propose le catalogue d'Ibn al-Nadîm est *akhbâr*. Faut-il en conclure que le terme *târikh*, jusqu'au milieu du IV^e siècle, ne servait pas encore à désigner un genre, mais seulement un outil, une méthode de présentation des faits historiques et les ouvrages écrits selon cette méthode ? On serait bien tenté de le penser. Il resterait cependant à s'interroger sur les rapports entre *akhbâr* et *târikh* et sur l'évolution qui a conduit à assimiler le premier au second suivant une logique qui n'est pas sans rappeler celle qui a régi les rapports entre *istoria* et *kroniké* dans les contextes des historiographies byzantine et médiévale occidentale. »

108 - Voir Peter A. Zusi, « Echoes of the Epochal: Historicism and the Realism Debate », in *Comparative Literature*.

109 - Reprenons quelques lignes de la préface au volume réuni par Pierre Ronzeaud, *Le Roman historique (XVII-XX)*, qui pose clairement ce rapport continu entre roman et Histoire, encouragé, en français, par le double sens d'histoire, p. 7-8 : « l'Histoire de l'Histoire et l'Histoire du Roman sont ponctuellement reliées, mais ne sont ni synchrones ni superposables. On ne peut donc poser dans l'absolu le problème d'une entité atemporelle qui aurait toujours été le parfait résultat de leur fusionnement : le Roman historique. Il semble qu'il faille plutôt découvrir, dans la rencontre épisodique de ces mutants perpétuels, la génération d'une suite discontinue d'hybrides : des romans historiques différents les uns des autres, et tenant plus du mixte monstrueux que de la synthèse idéale. À moins qu'il faille même renverser l'ordre héréditaire, et voir, dans une forme mêlée de Roman et d'Histoire, un moule commun originel. [...] Mais nous savons, d'un autre côté, qu'il y a une identité structurelle entre l'historiographie et le récit de fiction, de quelque époque que ce soit, dans la mesure où il s'agit de deux modes d'articulation d'une expérience temporelle, et de deux modes d'enchaînements narratifs et de succession causale à visée explicatives. »

110 - Je pense par exemple à *La Guerre des Gaules* ou aux *Vies des douze Césars* qui posent la question de leur généricité pour des lecteurs actuels.

Tout se passe comme si l'Histoire, au fur et à mesure que s'éloigne l'actualité de son écriture, devenait en se fictionalisant une forme primitive de roman historique ; l'*Histoire de France* de Jules Michelet pourrait se lire comme une fiction historique dans quelques siècles. Il y aurait ainsi, d'une part, une corrélation entre écriture de l'Histoire et de la fiction, sur un plan diachronique, et de l'autre, une histoire du roman historique liée à celle du roman. Ce genre double, bicéphale, comme nous l'assure Claudie Bernard¹¹¹ jouit ainsi d'un double espace de présence en sciences humaines.

1.2.1.1. Une vieille querelle

Dans une perspective plus synchronique, le roman historique appartient sans aucun doute au XIX^{ème} siècle, siècle marqué sans doute par un moment de gloire de l'Histoire, maîtresse qui attire à elle toutes les manifestations intellectuelles. L'Histoire se manifeste comme *la* science du XIX^{ème} siècle, son discours dominant, comme aujourd'hui celui de l'économie. L'Histoire totalitaire transforme en Histoire tout ce qui l'approche, et cela, comme le voyait bien Louis Maigron, ne pouvait manquer d'affecter le roman¹¹². La littérature subit cette présence envahissante. Pour beaucoup d'historiens du roman historique, c'est son moment d'émergence ; si d'autres le considèrent comme un phénomène plus transhistorique, ils notent une forte croissance de la production au XIX^{ème} siècle, et la recrudescence actuelle du genre¹¹³. Gérard Gengembre, dans sa synthèse récente sur le genre, montre clairement comment roman et Histoire coexistent depuis l'Antiquité :

Déjà chez les Grecs, le roman raconte une histoire, comme il se doit pour une œuvre littéraire mettant en scène des personnages vivant des aventures situées dans un cadre quotidien ou extraordinaire, et ce faisant il met souvent en rapport ces histoires individuelles avec un contexte historique, plus ou moins détaillé, expliquant, déterminant à des degrés divers les actions, les comportements, les discours, les mentalités¹¹⁴.

L'une des questions qui restent, semble-t-il, constamment posées au roman historique est celle de sa nécessaire dualité, de son illustration du conflit entre Histoire et Fiction, sans oublier la phrase que G. Gengembre nous rappelle, citant lui-même

111 - Voir Claudie Bernard, *Le Passé recomposé : Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, p. 7 : « Le roman historique se caractérise par la dualité. Les deux termes associés dans le syntagme, « roman » et « historique », renvoient à deux activités traditionnellement opposées, la fiction et une science (humaine). »

112 - Voir L. Maigron, *Le Roman historique à l'époque romantique*, p. 235 : « Le roman historique tel que l'avait créé Walter Scott était trop original et surtout différait trop profondément de tout ce qui s'en était écrit en France jusqu'alors, pour que les premières imitations n'en aient pas été médiocres. Les progrès ne pouvaient même être que fort lents dans cette carrière nouvelle. C'était en effet tout un apprentissage à faire. Il fallait se familiariser avec l'histoire qui était bien, on s'en apercevra bientôt, la chose du monde alors la plus ignorée. »

113 - Comme le souligne G. Gengembre dans son introduction au *Roman historique*, p. 9.

114 - *Ibid.*, p. 17 ; G. Gengembre, à l'instar de L. Maigron, retrace l'histoire de ce genre et ses changements poétiques.

Michel Zérafra, « le romanesque est historique ». S'interroger sur le roman historique revient à poser ensemble les problèmes de l'Histoire, et de la Littérature, de la vérité et de la fable, voire du mensonge, ce dernier, étant souvent malencontreusement associé au terme fiction pour le contaminer de ses connotations négatives. D'après l'article de Roger G. Seamon¹¹⁵, la différence aléthique entre Histoire et fiction est la base de toute comparaison : « While there may be occasional similarities between certain poems and certain historical works, there is a fundamental distinction between works which make a claim to truth and works which do not. » [Alors qu'il peut y avoir de nombreuses similitudes entre des poèmes et certains travaux historiques, il y a une distinction fondamentale entre des ouvrages qui revendiquent la vérité et ceux qui ne le font pas]. Plus loin, la perspective est déplacée en ces termes « I shall now turn to the question of moral purpose, and postpone discussion of the other cognitive claim, that is, that history and poetry are both species of fiction¹¹⁶ », [Abordant maintenant la question du propos moral, je remets à plus tard la discussion sur un autre principe cognitif, à savoir, celui qui pose que l'Histoire et la poésie sont deux espèces de fiction]. Il semblerait ainsi impossible, sauf à suivre les théoriciens de la métahistoire, de comprendre l'unité du roman historique. Celui-ci est voué au sort du bâtard, ni vraiment Histoire, ni vraiment fiction. On se demande alors si ce n'est pas sa fondamentale bâtardise qui peut en faire un genre intéressant à étudier, en particulier dans les cultures dites périphériques.

Pour Claudie Bernard, l'Histoire s'intéresse au détail, même dans son ample mouvement, dans son balayage synthétique où elle traite surtout du particulier :

L'objet de l'Histoire, qui a varié au cours des siècles, offre quelque chose de paradoxal. Car alors qu'il n'y a de science que du général, l'Histoire traite du particulier. Même aussi peu événementielle que possible, l'Histoire scrute des occurrences ou « événements » qui, à la différence des événements physiques ou statistiques, ne se reproduisent pas, et par conséquent ne peuvent donner matière à une expérimentation, ni permettre de dégager des lois. Au mieux relèvera-t-elle des constantes, qui pourraient servir de données à d'autres sciences humaines, économie, démographie, sociologie ou politologie... C'est ce qui, au XXème siècle, incite Paul Veyne à dénier véhémentement à l'Histoire, le titre de science¹¹⁷.

Le roman historique participerait ainsi de la quotidienneté de l'Histoire, son âme, sa pensée, sa mentalité, ce que d'ailleurs Scott tente de réaliser et pose comme une condition d'écriture du roman historique. C'est cette écriture de la couleur locale, que Lukács nomme le « pittoresque ».

Le réalisme historique de Scott tentera bon nombre de romantiques qui se sont essayés au genre (Hugo, Vigny, Balzac, Mérimée, Dumas, pour ne citer que les plus connus), usant de ce réalisme comme d'une contrainte poétique, en décrivant les costumes et les décors le plus fidèlement possible ; l'exemple suprême de la manie du

115 - Voir Roger G. Seamon, « Narrative Practice and the Theoretical Distinction between History and Fiction », in *Genre* XVI, p. 197.

116 - *Ibid.*, p. 210.

117 - Claudie Bernard, *Le Passé recomposé*, p. 56.

détail, comme indice historique, sera sans doute *Salammbô*¹¹⁸. Cette définition du roman historique, comme corps sensible de l'Histoire, comme sa partie cachée, est une conséquence directe de la dualité inhérente au genre et qui semble déterminer son existence. Cette dernière naît aussi d'une idéalisation romantique du discours de l'Histoire perçu comme discours de vérité¹¹⁹.

Il serait peut-être temps de dépasser cette aporie comme le suggère Jean Molino dans son célèbre article, « Qu'est-ce que le roman historique ? » (1975). Pourquoi ne pas replacer la question dans la perspective décrite par Michel Foucault, dans l'espace des discours ? En effet, si nous posons le littéraire, brièvement, comme le lieu d'une rencontre organisée entre différents discours, l'unité du roman historique serait envisageable. Non pas comme une tentative de clôture du texte, mais bien au contraire comme la possibilité d'étudier cet espace discursif sans lui imposer l'ombre menaçante de l'Histoire, juge parfois partial du travail du romancier.

De nombreuses critiques adressées au roman historique portent sur la véracité des événements décrits ; on s'acharne alors à prouver que le romancier est incapable d'écrire un roman proprement historique, parce qu'il n'est pas historien, et, dans cette querelle territoriale, rien ne facilite une réelle réflexion ni sur l'Histoire, ni sur la fiction, ni même sur la Littérature. Il vaudrait mieux réfléchir sur Histoire / Littérature, dans la perspective de la relation entre fiction et figuration, en considérant, le roman historique comme la réalisation de leur proximité. Nous rejoignons là les positions de théoriciens de la métahistoire comme Hayden White, dans le sillage de Louis O. Mink et Northrop Frye, mais nous verrons aussi que cette proposition a été ébauchée bien avant eux.

Pour préciser, il ne s'agit pas de nier la spécificité de chacun des discours, mais plutôt de saisir la scène de la rencontre entre les discours comme un lieu de recomposition de ces mêmes discours, le produit fini étant unitaire. Dans le même sens, nous pourrions constater qu'au sein du roman historique, des sous-genres se distinguent,

118 - Cet exemple renvoie notre propos vers une autre question, celle du roman archéologique et de sa relation au roman historique. Le roman archéologique apparaît après le roman historique. Il s'en distingue, car il inverse le procédé de lecture des sources, partant d'un site (Pompéi, l'Égypte des pyramides, Carthage) pour rejoindre un discours lui-même lointain. Le roman archéologique poétise le procédé du roman historique, rend visible la réécriture comme reconstruction, sans jouer sur la contemporanéité possible des faits. L'absolue distance impose une inquiétante étrangeté (voir la *Gradiva* de Jensen).

119 - Ainsi que le conclut A. Manzoni dans son essai récemment traduit en anglais, *On the Historical Novel*, p. 126 : « How many times has it been said, and even written, that the novels of Walter Scott were truer than history! But those are the sort of words that get by in the first blush of enthusiasm and are not repeated upon reflection. [...] just ask whether the idea of the various novels of Walter Scott was more truthful than the idea on which he had based them. » [Combien de fois a-t-il été dit, et même écrit, que les romans de Walter Scott étaient plus vrais que l'histoire ! Mais ce ne sont que des mots lancés dans un accès d'enthousiasme et qui ne peuvent se répéter après réflexion. [...] demandez-vous simplement si l'idée des différents romans de Walter Scott est plus vraie que celle sur laquelle il s'est basé.]

des différences de rapport au discours de l'Histoire se posent *a priori*, comme l'indique d'ailleurs J.W Turner¹²⁰.

1.2.1.2. Synthèse théorique sur le Roman historique

Les auteurs de romans historiques, W. Scott d'abord, puis A. Manzoni, ont très vite tenté d'établir une typologie du genre, avec des contraintes, en soulevant de nombreuses questions théoriques qui impliquent tant le statut de l'Histoire que celui de la fiction. Le grand théoricien du genre, G. Lukács, n'est pas le premier à se livrer à une réflexion poussée sur le genre. Dès 1898, Louis Maigron a réalisé une étude remarquable et exhaustive sur l'apparition du genre en France, et son évolution sous « l'influence » de Walter Scott. En 1924, c'est l'étude de Herbert Butterfield, historien de formation, qui, à nouveau, reprend ces questions de façon très originale, en impliquant le discours de la géographie. D'autres théoriciens continuent à s'interroger sur ce genre qui recule souvent devant les tentatives de systématisation hâtive, comme pour mieux amener les bonnes questions. Dans un dialogue entre les différentes positions théoriques, une méthodologie de la lecture du roman historique se distingue et s'impose.

A. LE ROMAN HISTORIQUE ET LE « SENS DE L'HISTOIRE »

Scott pose des règles du genre. Il veut recréer, ressaisir le passé, donc ne pas le rendre obscur, il n'ira pas jusqu'à utiliser la langue que parlaient ses ancêtres. En revanche, il campe ses personnages dans un décor d'époque, avec les costumes d'époque, tout en s'interrogeant sur sa propre figuration du passé, comme le montrent ses différentes préfaces¹²¹.

Le genre du roman historique connaît vite le succès¹²², les lecteurs ont sans doute besoin de s'imaginer leur passé guerrier. Scott évoque l'opposition des clans, celle des Normands contre les Saxons. Il est « *anti-quarian* », il s'occupe de rendre la vie au passé. Herbert Butterfield décrit le rapport de W. Scott à l'Histoire par cette belle comparaison : « Sir Walter Scott did not write historical novels because he wished to teach history in an easy way or to get at a moral indirectly, but because his mind was

120 - Voir Joseph W. Turner, « The Kinds of Historical Fiction: An Essay in Definition and Methodology », in *Genre*.

121 - Essentiellement dans ses préfaces aux *Waverley Novels*. Voir Sir Walter Scott, *The Prefaces to the Waverley Novels*, éd. Mark A. Weinstein.

122 - L. Maigron explique bien comment, à l'instar de Walter Scott, les écrivains français se lancent dans la conquête du genre, alors que l'Histoire restait une discipline française, p. IV : « C'est en 1820 que les succès de Walter Scott déterminent la grande vogue du roman historique », suite à la publication de *Waverley* (1814) puis à celle d'*Ivanhoe* en (1819), et à leurs traductions qui sont respectivement réalisées en 1818 et en 1820.

full of the past, just as the mind of a musician is full of tunes¹²³ » [Walter Scott n'écrivait pas des romans historiques parce qu'il souhaitait enseigner l'Histoire facilement ou pour faire de la morale indirectement, mais parce que son esprit était plein du passé, à la manière de l'esprit d'un musicien plein d'airs de musique].

D'après Lukács, « ce qui manque au prétendu roman historique avant Walter Scott, c'est justement ce qui est spécifiquement historique : le fait que la particularité des personnages dérive de la spécificité historique de leur temps¹²⁴ ». Il reproche à Swift, Voltaire ou Diderot, de ne pas voir « historiquement les qualités spécifiques de leur propre temps¹²⁵ ». Il blâme ces auteurs de ne pas savoir ce qu'est véritablement l'Histoire. Lukács nous assure que l'avancée du réalisme, dont Scott aurait vraisemblablement saisi l'essence, permet de mieux comprendre les traits caractéristiques de son temps. Le roman historique serait le produit d'une conscience particulière du sens de l'Histoire et en apparaîtrait comme une matérialisation, facilitée par les procédés réalistes conduisant à une meilleure compréhension des caractéristiques de l'époque de l'écriture et de celle de la diégèse (à la différence des romans du XVII^{ème} siècle français et même du XVIII^{ème} siècle¹²⁶).

La Révolution française aurait bouleversé les mentalités : « Ce furent la Révolution française, les guerres révolutionnaires, l'ascension et la chute de Napoléon qui firent pour la première fois de l'Histoire une *expérience vécue des masses*, et même à l'échelle de l'Europe¹²⁷. » Se demander pourquoi le roman historique s'impose plutôt qu'un autre type de roman (le roman social, par exemple), pourrait avoir l'air d'une question métaphysique, pourtant elle semble nécessaire. En d'autres termes : qu'est-ce qui, dans l'essence du roman historique, s'il y en a une, permet sa confirmation comme genre littéraire au début du XIX^{ème} siècle ?

À ce propos, je rappellerai les arguments de Jean Molino :

Il n'y a pas d'essences intemporelles, et, pour autant que nous le sachions, pas de fin de l'histoire. Nous ne savons ce que sont l'histoire ou le roman, qui, comme tous les termes qui désignent des œuvres humaines, sont *homonymes*, c'est-à-dire n'ont que le nom en commun ; au moins telle doit être l'hypothèse de départ et rien ne nous garantit que cette homonymie cache une synonymie. En réalité, il y a eu des romans, une histoire bien avant

123 - Herbert Butterfield, *The Historical Novel*, p. 2.

124 - Georges Lukács, *Le Roman historique*, p. 17.

125 - *Ibid*, p. 18.

126 - Dans *Le Roman historique*, p. 7, L. Maigron montre comment la tradition du roman historique est familière au public : « La lecture de La Calprenède faisait pâmer d'aise Mme de Sévigné, et l'enthousiaste marquise avoue qu'elle s'y laisse prendre «comme à de la glu». Polyphile La Fontaine unit dans la même admiration ingénue tous les romanciers et tous les romans. Mais, nous le savons déjà, la forme alors dominante était la forme du roman historique. [...] Eux morts, le courant reprit de nouvelles forces. Nous le verrons s'étaler à nouveau au XVIII^{ème} siècle, et nous entendrons son fade et écœurant gazouillis jusqu'en plein XIX^{ème} siècle, et dans le voisinage de Walter Scott. »

127 - G. Lukács, *Le Roman historique*, p. 20.

le XIX^{ème} siècle : le roman historique romantique n'est qu'une des formes possibles de leurs relations¹²⁸.

Si le XIX^{ème} siècle modifie la perception de l'Histoire, c'est surtout qu'il en change le sujet : c'est en effet le peuple, pour reprendre le terme cher à Michelet, qui devient le faiseur d'Histoire. À ce point de vue, il y a une grande différence entre l'Histoire d'avant et d'après la Révolution, et entre le roman historique d'avant et d'après la Révolution. Il ne s'agit pas de prétendre que l'Histoire est une invention du XIX^{ème} siècle, mais elle prend la forme que nous lui connaissons encore aujourd'hui, du moins une forme qui nous est encore familière : elle se dote de plus de scientificité et change de manifestation discursive en utilisant une rhétorique romantique. Le « spécifiquement historique », comme dirait Lukács, est différent selon les époques ; ce qu'il appelle « historique » est le sens de l'Histoire du XIX^{ème}, différent de celui des siècles précédents où le peuple ne constituait pas vraiment le sujet ; l'Histoire était celle des rois, des dynasties et des guerres de territoires et le peuple une grande masse sans nom¹²⁹. Je reprendrai à ce propos quelques lignes de Sandra Bermann dans l'introduction à sa traduction d'A. Manzoni, *On the Historical Novel* :

The French authors Manzoni most prized were not literary figures, but scholars and chiefly historians. Guizot and Augustin Thierry would lead him, some time after his return from Paris, to the new French historiography, a school of historical science for which dynasties and battles were distinctly not enough. These early Romantic historians, not unlike Voltaire some seventy-five years before, made customs, art, and literature their field. But unlike their predecessors, they made the oppressed masses their focus¹³⁰.

[Les auteurs français que Manzoni préférait n'étaient pas des littéraires, mais des savants, et principalement des historiens. Guizot et Augustin Thierry vont le conduire, quelque temps après son retour de Paris, à la nouvelle historiographie française, une école de la science historique pour laquelle les dynasties et les batailles n'étaient plus suffisantes. Ces premiers historiens romantiques, un peu comme Voltaire, quelque soixante-quinze ans avant, faisaient des mœurs, de l'art et de la littérature leur domaine. Mais contrairement à leurs prédécesseurs, ils mettaient les masses opprimées au centre de leur intérêt.]

On peut penser que l'Histoire, descendue dans la rue, trouve place dans le roman comme un langage pour non-initiés ; ou bien que le roman historique manifeste le grand engouement des écrivains pour l'Histoire qui, devenue la bible de l'époque, demande son lot de croyants. Les phénomènes à la fois esthétiques et épistémologiques parmi lesquels nous rangerons le réalisme, l'historicisme¹³¹, mais aussi l'apparition du roman

128 - Jean Molino, « Qu'est-ce que le roman historique ? », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, p. 196.

129 - Voir Jules Michelet, *Le Peuple*.

130 - Sandra Bermann, « Introduction » à *On the Historical Novel*, traduction de *Del romanzo storico*, A. Manzoni, p. 13-14.

131 - D'après le *TLFI*, « Historicisme » : « Doctrine selon laquelle la connaissance historique permet d'expliquer la totalité ou certains aspects du devenir humain. » Mais aussi, pour Paul Hamilton, dans son ouvrage *Historicism*, p. 2 : « Historicism (or 'historism' in this translation of Curtius' *Historismus*) is a critical movement insisting on the prime importance of historical context to the interpretation of texts of all kinds. » [L'Historicisme (ou "historisme" en reprenant à Curtius le terme *Historismus*) est un

historique (qui finalement précède le roman réaliste et/ou en est concurrent), indiquent un état des mentalités, révèlent une pensée de l'homme et de ses productions, mais pas seulement, ils orientent également et annoncent des changements sociaux profonds, tout en essayant de les résoudre et de les prévenir. En somme, le littéraire pose à sa manière les problèmes philosophiques, sociaux, historiques et en propose une interprétation.

Il ne s'agit pas de voir dans l'esthétique romanesque le fruit d'un déterminisme, mais de saisir ce qui du réel de l'époque tourne l'écriture du roman vers l'Histoire. Le roman historique n'en devient pas exclusivement la scène exposant un conflit entre des forces sociales et économiques, comme semble le suggérer Lukács. Il est agi par ces forces mais les agit aussi. Lukács écrit :

Ce dont auparavant seuls des individus isolés, le plus souvent d'esprit aventureux, faisaient l'expérience, à savoir une connaissance de l'Europe ou du moins de certaines parties de l'Europe, devient en cette période l'expérience de masses de centaines de milliers, de millions de gens.

Il en résulte la possibilité concrète pour des hommes de comprendre leur propre existence comme quelque chose d'historiquement conditionné, de voir dans l'histoire quelque chose qui affecte profondément leurs vies quotidiennes et qui les concerne immédiatement¹³².

En reprenant ces propos, on peut voir dans le roman historique le lieu démocratique de prise de conscience et de construction de l'historique *a posteriori*. Mais quelles sont ces masses dont parlent Lukács ? Ne seraient-ce pas, plus simplement, derrière les soldats des campagnes napoléoniennes, les bourgeois intellectuels, écrivains, historiens, journalistes, banquiers, industriels, qui, par leur conscience d'être les maîtres de l'Histoire, donnent l'illusion à la masse qui les suit, pas moins aveugle que sous Louis XVI, d'avoir un pouvoir ? En effet, que l'ouvrier de la première révolution industrielle puisse se sentir « historiquement conditionné » reste douteux.

Cet intérêt bourgeois pour l'Histoire n'est peut-être pas le même pour un Scott ou pour un Vigny. Scott fait reposer l'essentiel de son œuvre sur l'Histoire de l'Écosse et de ses révoltes. En France, les auteurs de romans historiques empruntent à l'Histoire d'autres sujets. Les conflits du XVI^{ème} siècle en font partie comme l'illustrent, *La Chronique du règne de Charles IX* (1829), *La Reine Margot* (1845), mais aussi la Révolution française dans *Les Chouans* (1829), *Quatre-vingt treize* (1874), et les révolutions du XIX^{ème} siècle dans *Les Misérables* (1862) et *Les Mystères du peuple* (1849-1857). Dans les romans historiques représentant une période éloignée, ce sont déjà les préoccupations de l'époque de l'écriture qui orientent le récit, comme le montre cette phrase de *Cinq-Mars* (1826), roman dont l'action se situe sous le règne de Louis XIII : « Il est arrivé souvent que le même événement qui faisait couler des larmes dans le palais des rois a répandu l'allégresse au-dehors¹³³ » ; ainsi l'Histoire est relue à la

mouvement critique qui insiste sur l'importance primordiale du contexte historique dans l'interprétation des textes de tous types.]

132 - Georges Lukács, *Le Roman historique*, p. 23.

133 - A. de Vigny, *Cinq-Mars*, p. 480.

lumière de la Révolution. C'est là un des traits du roman historique dans son épanouissement : pouvoir revisiter l'Histoire et en comprendre l'aboutissement tragique à la fin du XVIII^{ème} siècle, pouvoir pressentir dans l'histoire de la monarchie, sa chute. Il s'agit de comprendre l'origine du tremblement. Le roman historique devient le lieu d'un retour du refoulé, la mort du roi ou celle du père reviennent par le truchement de l'Histoire¹³⁴, d'où cet alexandrin de Vigny, à méditer au long de la lecture de son roman historique : «L'histoire est un roman dont le peuple est l'auteur ». C'est une quête de l'origine, origine de ce temps sans père. On rejoue sans cesse la scène de la décapitation avec, pour le coup, une guillotine qui est encore entre les mains du maître :

Le nouvel esprit de la littérature historique, qui est le plus nettement visible chez les historiens français importants de la Restauration, se concentre précisément sur cette question : démontrer historiquement que la société bourgeoise moderne est issue des luttes de classes entre noblesse et bourgeoisie, des luttes de classes qui ont fait fureur à travers tout le « Moyen Age idyllique » et dont la dernière étape décisive a été la grande Révolution française¹³⁵.

L'analyse de Lukács qui oriente l'étude du roman historique vers des questions socio-économiques empêche, ou a empêché, de lire le roman historique dans toute sa complexité, c'est peut-être aussi ce qui explique les nombreuses études sur le genre depuis. Réduire le roman historique à une expression de la lutte des classes minimise la dimension esthétique du genre et ne permet pas d'en voir tous les ressorts discursifs. Il n'y a sans doute pas plus de luttes de classes dans le roman historique que dans tout autre roman et pas plus de luttes des classes que d'autres luttes. En ce sens l'espace du roman historique est avant tout un espace esthétique, celui de la représentation littéraire, en tant qu'elle se veut, au XIX^{ème} siècle, une « peinture de la réalité ».

Lukács ne propose pas vraiment de définition du roman historique, il pose comme modèle le roman de Scott, et se contente de juger les romans français ou européens à l'aune de la pratique scottienne et selon qu'ils mettent plus ou moins en scène « la lutte des classes ». C'est suivant de tels critères qu'il y a des romans historiques réussis et d'autres qui ne le sont pas.

Pour Lukács en effet :

(Scott) s'efforce de figurer les luttes et les antagonismes de l'histoire au moyen de personnages qui, dans leur psychologie et dans leur destin, restent toujours des représentants de courants sociaux et de forces historiques. (...) Pour cette raison déjà, il est complètement faux de voir en Walter Scott un écrivain romantique, à moins de vouloir étendre le concept de romantisme jusqu'à embrasser toute la grande littérature du premier tiers du XIX^{ème} siècle¹³⁶.

L'Histoire domine les personnages romanesques de la même manière que l'histoire personnelle domine le sujet. L'Histoire agirait comme une force consciente servie en

134 - Freud, dans *Moïse ou le monothéisme*, développe l'idée de la mort du père comme une scène primitive à l'origine de la culpabilité juive.

135 - G. Lukács, *Le Roman historique*, p. 27.

136 - *Ibid.*, p. 34.

cela par la volonté de l'écrivain qui mettrait à sa disposition des personnages de papier. Lukács donne à l'Histoire toute la force que le matérialisme dialectique lui attribue, et la personnifie à la manière d'un Michelet.

Le romancier est donc supposé chez Lukács faire revivre poétiquement les êtres historiques :

Il n'importe donc pas dans le roman historique de répéter le récit des grands événements historiques, mais de ressusciter poétiquement les êtres humains qui ont figuré dans ces événements. Il importe de nous faire revivre les mobiles sociaux qui ont conduit les hommes à penser, sentir et agir précisément comme ils l'ont fait dans la réalité historique¹³⁷.

Cette grande confiance en la littérature a de quoi surprendre. Il semblerait que le langage imite, et même dans le cas du roman historique, ressuscite, le vivant. L'imitation devient reproduction, incarnation. Le passage par le langage est une autre vie. Lukács minimise la distance entre l'objet et sa représentation. En d'autres termes, le réel est confondu avec son autre, l'être de langage. Il n'y pas de différence pour Lukács entre l'objet hors langage et son double, son représentant dans l'espace du discours ; en conséquence, il n'y a pas non plus de différence entre la représentation dans le discours de l'Histoire, et celle qui suit au sein du roman historique. Le roman historique figure l'Histoire tout en faisant partie de l'Histoire. L'Histoire étant la plus grande des poupées russes est regardée par celle qu'elle contient. Si le roman fait semblant de contenir l'Histoire, le lecteur produit un effet inverse, le lecteur sait que c'est l'Histoire qui englobe le roman. C'est dans cet exercice de retournement, selon une vision historiciste, que le roman devient historique. Lukács, en faisant (bien qu'il s'en défende) du roman une vaste miroir représentant le monde, et du roman historique particulièrement, le meilleur miroir, finit par concéder au roman ce que les historiens du XIX^{ème} siècle prêtaient à l'Histoire, à savoir, une vocation totalisante, le sens du monde étant entièrement contenu dans son Histoire. Ce faisant, Lukács change simplement le miroir de place et fait du littéraire aussi une pensée autoritaire et totalitaire. Dans cette perspective, le critique ne peut concéder d'autonomie à l'esthétique littéraire, il la condamne à n'être que le miroir d'un réel. Ce que semble chercher Lukács dans l'écriture de Scott est une matérialisation de l'Histoire dans la vie de chaque individu, une manifestation de l'Histoire par l'histoire individuelle, une concordance parfaite entre l'Histoire et l'être social. Le roman devient le lieu où apparaissent ensemble les fils indémêlables de l'histoire politique et de l'histoire sociale.

En revanche, depuis l'École des Annales¹³⁸, le souci a été de diviser le champ historique en autant de domaines qu'il peut y avoir d'acteurs, de forces en présence. En d'autres termes, l'histoire politique (celle des événements) implique, dans la société, un certain nombre de changements, mais ne doit pas faire oublier qu'il existe de nombreux

137 - *Ibid.*, p. 43-44.

138 - Voir Guy Bourdè et Hervé Martin, *Les Écoles historiques* ; les auteurs y présentent les caractéristiques de chaque école historique.

facteurs, plus ou moins identifiables, qui transforment une société. Il y a eu certes la Révolution française à la fin du XVIII^{ème} siècle, mais aussi la révolution industrielle, l'expansion coloniale qui se confirme, l'arrivée de la presse à grand tirage, le projet d'éduquer les masses, le télégraphe, le chemin de fer. Tous ces événements sont certainement liés à l'histoire politique, mais justement au XIX^{ème} siècle, les transformations technologiques, les avancées scientifiques se détachent de plus en plus de la vie politique. C'est le début du règne de l'économique/technologique. À l'inverse, le discours du roman historique nous permet de comprendre les personnages d'abord comme les produits d'une histoire familiale, puis sociale, plus ou moins liée à celle du pouvoir, plus ou moins exemplaire d'une Histoire du siècle, il permet un empirisme que le discours de l'Histoire ne peut soutenir, toujours à la recherche de grands mouvements, quoi qu'en pense C. Bernard.

B. LE ROMAN HISTORIQUE : UNE REPRÉSENTATION EMPIRIQUE DE L'HISTOIRE

Là où les critiques du roman historique, comme Claudie Bernard —qui affirme que « le roman historique se caractérise par la dualité¹³⁹ »—, ont tendance à faire du roman historique, un genre à deux têtes, et alors que Lukács considérait le roman et l'Histoire comme en parfaite adéquation l'un à l'autre, nous avançons une troisième position, rappelant à ce sujet les propos de Pierre Ronzeaud :

Histoire, Roman, Roman historique, par leur diégésis, par la superposition entre description, narration et explication, par leur commun cheminement vers une conclusion ou des conclusions, c'est-à-dire par le déterminisme d'un récit, ne doivent donc pas être séparés par une véritable coupure épistémologique¹⁴⁰.

L'un des premiers critiques qui ont le plus respecté cette unité épistémologique est sans doute Butterfield dans son ouvrage, rarement cité, *The Historical Novel* (1924) :

After all the history we have learned our first thought of Mediaeval England is quite likely to be a picture of England as the setting for Ivanhoe and Robin Hood, even if our second thought is that this is all wrong; and though we may not seek to gather our historical facts from the novel, there are more subtle things, unconscious prejudices and unformulated sentiments that we take in unawares, there are pictures that haunt us, there is an atmosphere that compels us, and if we find nothing else we find the sentiment of history, the feeling for the past, in the historical novel. On one side, therefore, the historical novel is a « form » of history. It is a way of treating the past¹⁴¹.

[Après toute l'histoire que nous avons apprise, notre première idée de l'Angleterre médiévale a de fortes chances d'être une image de l'Angleterre en décor pour Ivanhoé ou Robin des bois, même si, à bien réfléchir, nous nous disons que tout cela est faux ; nous avons beau ne pas chercher les événements historiques dans le roman, il y a des éléments plus subtils, des préjugés inconscients, des sentiments informulés que nous adoptons sans nous en rendre compte ; il y a des images qui nous hantent, une atmosphère qui nous imprègne, et, si nous ne trouvons rien d'autre dans le roman historique, nous y trouvons le

139 - Claudie Bernard, *Le Passé recomposé*, p. 7.

140 - Pierre Ronzeaud, « Préface », in *Le Roman historique (XVII^e-XX^e siècles)*, p. 8.

141 - Herbert Butterfield, *The Historical Novel*, p. 2-3.

sentiment de l'histoire, la sensation du passé. D'une certaine manière, le roman historique est donc une «forme» de l'histoire. C'est une façon de traiter le passé.]

Affirmer que le roman historique est une forme d'Histoire est assez surprenant dans un essai de 1924. Ce «sentiment de l'Histoire», que trouve le lecteur de roman historique, représente lui-même un autre sentiment de l'Histoire —celui du romancier, et, avant lui, celui que le romancier a su interpréter chez l'historien ou les historiens qu'il a consultés. C'est probablement à partir de cette sensation de l'Histoire que le lien avec la question du sentiment national peut se formuler. En effet, avant H. Butterfield, il nous faudrait mentionner le rôle novateur de Manzoni qui posait une réflexion déterminée par une visée persuasive, et très consciente de la proximité des deux écritures. Manzoni est l'auteur européen qui se rapproche le plus de nos émergents, car son dessein est réellement une émergence de l'idée de nation par le roman et la langue du roman, ce qui passe par une réinterprétation des discours de l'Histoire et de la poésie, comme le note Sandra Bermann :

[...] the Aristotelian commentaries of Lodovico Castelvetro and Torquato Tasso, two literary theorists to whom Manzoni will refer in his own critical essays, at least went so far as to place history and poetry on the same ontological plane unmarked by a well-defined frontier¹⁴².

[...] les commentaires d'Aristote par Lodovico Castelvetro et Torquato Tasso, deux théoriciens de la littérature auxquels Manzoni se réfère dans ses propres essais critiques, allaient jusqu'à placer l'histoire et la poésie sur un même plan ontologique, sans poser de frontières définies.]

On voit bien que le rapprochement rhétorique entre les deux modes de récits ne date pas de la métahistoire, mais remonte au moins à la Renaissance. L'expérience du passé peut alors être valablement transmise aussi par le roman.

C'est le passé que le roman historique célèbre, le passé en tant qu'il appartient à un peuple et à une terre qui est la sienne. L'image de l'Angleterre médiévale, nourrie d'abord par les romans, inaugure la conscience d'un monde qui nous a précédé et qui hante la terre et le paysage où il devient visible, qu'il en reste ou non quelques ruines. Si le roman historique permet l'incarnation de l'Histoire, c'est par sa qualité même de fiction, sa possibilité d'évocation du réel, c'est dans la pratique d'une mimésis déplacée, translaturée, que se produit l'identification du lecteur au monde qu'on lui propose, sur lequel finalement il ne peut avoir de jugements critiques.

Dans ces conditions, peut-on dire que l'Histoire est une reconstruction totalisante d'un monde passé ? Il lui manque peut-être ce «sentiment de l'Histoire» qui n'est possible que par l'usage de moyens d'identification, par le truchement du personnage moyen, du conteur, de celui qui raconte une histoire dans laquelle il s'implique. Cette forme d'Histoire que Butterfield attribue au roman historique n'est-elle pas le produit du discours littéraire en tant qu'il demande une participation lectorale particulière, en tant

142 - Sandra Bermann, « Introduction », in *On the Historical Novel*, p. 17.

qu'il met en scène l'Histoire avec ses petites histoires ? C'est finalement la littérarité, au sens complexe du terme, qui rendrait possible l'historicité du monde de la fiction.

La translation dans un autre temps, même si ce temps n'est distant que de soixante années, déjoue la rigueur documentaire imposée par le réalisme. En effet, on prétend représenter, de manière réaliste et historique, des mondes non accessibles à l'expérience, si ce n'est par leur représentation au sein du discours historique « scientifique », une représentation écrite originelle, une ombre plus qu'une trace présente :

The novelist looking at a historic figure sees personality where the scientific historian is tempted to see only the incarnation of a policy. He feels flesh and blood where the ordinary history-reader complains that he is given only abstractions¹⁴³.

[Le romancier qui regarde un personnage historique voit une personnalité là où l'historien scientifique est tenté de ne voir que l'incarnation d'une politique. Il ressent la chair et le sang où le lecteur historique ordinaire se plaint de ne trouver que des abstractions.]

L'Histoire, pour Butterfield, lui-même historien de profession, ne donne pas vie aux personnages historiques. C'est le roman qui permet la représentation d'une réalité physique de l'Histoire. Il la concrétise en l'individualisant, il met en lumière des « grands hommes », avec leurs femmes, comme dans *Cinq-Mars*, par exemple, où Anne d'Autriche joue un rôle important depuis ses appartements, au moment de sa toilette. On pourrait dire qu'il rend intime la perception de l'historique. De ce fait, l'Histoire publique devient histoire intime, privée, et le personnage historique, un personnage familier¹⁴⁴. Le lecteur peut avoir l'impression que sa propre histoire peut devenir importante. En cela, le roman flatte plus qu'il n'instruit le lecteur. Il se produit un nivellement de l'Histoire, et le sujet historique lui-même devient un personnage comme un autre, un citoyen. Dans le cas de *Cinq-Mars*, Louis XIII, Richelieu, Anne d'Autriche nous deviennent plus intimes, et notre perception de l'Histoire se double d'une connaissance comme empirique du monde historique, d'une illusion d'expérience.

Re-présenter l'autrefois, le ramener au présent, exige enfin une attention minutieuse au « quotidien » : à l'environnement concret, aux détails, aux traits de mœurs et de mentalité, que l'Histoire classique délaissait, que l'Histoire romantique vient de découvrir, mais qui sont plus exclusivement du ressort du roman¹⁴⁵.

Cette remarque de Claudie Bernard montre en effet que, même si l'Histoire romantique porte son attention sur les détails du quotidien, le roman, lui, doit le faire rétrospectivement, puisque l'Histoire sur laquelle il prend appui, celle des classiques, n'a pas rapporté ces menus détails. Le roman, au XIX^{ème} siècle, a donc recours, à l'invention vraisemblable pour présenter le passé : il reconstitue un quotidien à partir du squelette de données relativement abstraites. Le courant réaliste, dont le roman

143 - H. Butterfield, *The Historical Novel*, p. 74.

144 - Nous verrons dans la IV^{ème} partie le rapport certain avec le concept opératoire de défamiliarisation selon la terminologie du formalisme russe.

145 - Claudie Bernard, *Le Passé recomposé*, p. 105.

historique constitue une des manifestations, exige une certaine rigueur que le romancier applique aux descriptions d'intérieur, aux costumes, mais pas forcément à la langue, à la syntaxe, au lexique de l'époque décrite ; il tente de reconstituer les mœurs et les manières, comme le suggère Scott, sans perdre son lecteur moyen dans un monde dont il n'a pas la clef :

Every work designed for mere amusement must be expressed in language easily comprehended; and when, as is sometimes the case in *QUEENHOO HALL*, the author addresses himself exclusively to the antiquary, he must be content to be dismissed by the general reader with the criticism of Mungo, in the *PADLOCK*, on the Mauritanian music, 'What signifies me hear, if me no understand'¹⁴⁶?

[Toute œuvre destinée au simple divertissement doit être exprimée dans un langage compréhensible ; mais lorsque, comme c'est parfois le cas dans *Queenhoo Hall*, l'auteur s'adresse exclusivement à l'antiquaire, il ne doit pas se plaindre d'être désavoué par le lecteur ordinaire, le critiquant, comme Mungo, dans le *Padlock*, au sujet de la musique maure : « Que signifie moi entendre, si moi pas comprendre ? »]

Dans un article de Marguerite Yourcenar, publié en 1972 dans le numéro correspondant de la *NRF*¹⁴⁷, l'auteur de romans historiques explique les raisons de l'utilisation de la langue de l'époque décrite comme procédé réaliste. Le roman serait alors un lieu d'expérimentation, un laboratoire annexe de l'Histoire. Il ne s'agit en aucun cas de juger ce choix, mais de préciser qu'en ce qui concerne nos auteurs, l'usage d'une langue archaïque n'est pas de rigueur, sauf peut-être pour Bankim Chandra Chatterjee, qui écrit un bengali vieilli et donc difficile, mais pour d'autres raisons que la vraisemblance historique. Comme Scott, nous pensons que cela éloigne un certain type de lecteur, mais justement, ces pratiques linguistiques permettent de déterminer quel lectorat est ciblé par le texte.

Dans notre perspective particulière, le roman historique est fait pour être un lieu de forte identification, un laboratoire aussi, mais celui des idées et des idéologies. Nous pensons qu'un auteur de roman historique a un dessein précis et bien plus ambitieux que l'ordinaire de la fiction. Ce roman, notamment, reconstruit l'image d'un passé dans une langue qui, de par sa localisation, devient la langue d'un peuple disant son Histoire ; les événements qui unissent ce peuple à cette langue et à l'espace correspondant, importent bien plus par cela que pour leur fidélité historique factuelle. Dans le cas de Scott, ce dessein est très explicite et il le formule clairement dans sa préface générale aux *Waverley Novels*, écrite en 1829 :

Two circumstances in particular recalled my recollection of the mislaid manuscript¹⁴⁸. The first was the extended and well-merited fame of Miss Edgeworth, whose Irish characters have gone so far to make the English familiar with the character of their gay and

146 - Walter Scott, « General Preface » [1829], in *The Prefaces of the Waverley Novels*, p. 92 ; *The Padlock* est une opérette populaire.

147 - Voir Marguerite Yourcenar, « Ton et langage dans le roman historique », in *Le Roman historique*, *NRF*, p. 101-123.

148 - Il s'agit du manuscrit de *Waverley*.

kind-hearted neighbours of Ireland, that she may be truly said to have done more towards completing the Union than perhaps all the legislative enactments by which it has been followed up¹⁴⁹.

[Deux circonstances, en particulier, ont ravivé mon souvenir de ce manuscrit perdu. Le premier est l'étendue et méritée réputation de Mlle Edgeworth, dont les personnages irlandais ont tant fait pour rendre les Anglais familiers avec la nature de leurs gais et généreux voisins d'Irlande, qu'elle peut réellement se flatter d'avoir plus accompli pour réaliser l'union que tous les actes législatifs qui en découlèrent.]

Il apparaît que les romans irlandais de Maria Edgeworth¹⁵⁰ produisent un effet d'unité aux dires de Scott. Ce résultat l'encourage d'ailleurs à reprendre le manuscrit de *Waverley*. Il veut, du moins dans ses premiers romans, que la connaissance des coutumes du peuple écossais serve de passerelle entre les traditions anglaises et écossaises. Il pourra ensuite voir plus loin en s'intéressant à l'Histoire de France (*Quentin Durward*, (1823), mais aussi à l'histoire des croisades avec, entre autres, *Le Talisman* (1825).

Les romanciers français qui se réclameront de la tradition de Walter Scott s'intéressent en premier lieu à l'Histoire nationale, tandis que le contre-exemple de cet intérêt premier pour la nation serait *Salammbô* (1862). Dans cette perspective nous retrouvons les romans de la décadence latine, dont *Les Derniers jours de Pompéi* (1834), *Antonina* (1850) de Wilkie Collins, qui montrent un intérêt mondial pour l'archéologie¹⁵¹. Dès lors, il semble inexact d'affirmer que le romancier historique expose uniquement l'Histoire et les gloires passées de sa nation, du moins en ce qui concerne les écrivains européens. On peut supposer qu'un intérêt marqué pour l'Histoire ne saurait se cantonner aux frontières de ce qui devient la nation, en Europe surtout où la pensée de l'Histoire est plus encyclopédique et impériale. Évidemment, le paradoxe

149 - Walter Scott, op. cit, p. 91.

150 - Maria Edgeworth (1767-1849), d'abord romancière anglo-irlandaise pour enfants, publia en 1828 son premier roman *Castle Rackrent* qui eut du succès et confirma son talent. Elle publia aussi *Belinda* (1801) qui est également un roman de société, et enfin entre 1809 et 1812, elle publie en six volumes ses *Tales of Fashionable Life* contenant l'un de ses meilleurs romans, *The Absentee*, pour ne citer que les ouvrages les plus connus. Ses romans exposent les coutumes de la vie irlandaise, les premiers d'entre eux annoncent les romans de Walter Scott. (Sources : British Library : www.bl.uk, et *The New Encyclopædia Britannica*, éd. 1989)

151 - Pour éclairer cette notion, en voici quelques éléments de définition encyclopédique : d'après *Le Grand Larousse Universel* : « archéo- ancien, -logie science : 1- Étude des civilisations anciennes réalisée à partir des vestiges matériels d'une activité exercée par les hommes, ou à partir des éléments de leur contexte ; 2- Sens épistémologique selon Michel Foucault, analyse qui a pour objet de révéler le champ épistémologique (l'épistémê), dans lequel les connaissances, envisagées comme formations discursives, trouvent leurs conditions de possibilité d'exister comme connaissance. » ; d'après *Encyclopædia Universalis*, (éd. 1995), p. 795-796 : « L'archéologie des périodes historiques, née la première à la Renaissance, est le fruit d'un mouvement intellectuel de longue durée, qui a lié son sort à celui de la philologie et de l'histoire de l'art. L'archéologie préhistorique, au contraire, ne date que du XIX^{ème} siècle et s'est développée d'abord au sein des sciences naturelles. [...] l'archéologie s'appuie d'abord sur un type de documents particulier, les témoins matériels laissés par l'homme à la surface de la terre. Lorsque ces documents sont les seuls, comme c'est le cas pour la préhistoire, l'approche archéologique est la seule possibilité [...] »

d'une telle « Histoire nationale » réside dans l'absence, à l'époque de référence, de « nation¹⁵² » au sens moderne. Cette notion d'un passé commun ne repose donc pas sur une idée, comme elle existe aujourd'hui, de territoire dessiné, précis, et inamovible. Elle repose plutôt sur celle de communauté, et, dans cette mesure les conditions les plus visibles pour la naissance d'un tel groupe sont le partage d'une même langue et d'une même religion (ex : gaélique et catholicisme). L'intérêt pour l'Histoire élargit cependant le champ de vision communautaire, il oblige à tenir compte de l'autre, qu'il soit ami ou ennemi. L'Histoire, de ce fait, encourage l'entrecroisement, l'empiètement des histoires, et confirmerait au contraire l'impossibilité de se représenter une unité. À un autre niveau, le roman historique manifeste l'enchevêtrement, il fait apparaître l'homogénéité comme impossible, si ce n'est comme résultat du discours, et illustre un des aspects de l'écriture de l'Histoire : son aspect pluriel, d'écriture *des* histoires.

Il révèle, dans sa construction générique, un trouble, une ambiguïté qu'il résout par l'usage d'un discours conférant une unité abstraite à l'Histoire et à la fiction historique. Il procède, d'autre part, à une sélection qui réduit le champ de l'Histoire. Les représentations communes sont confirmées par le choix des sujets historiques, car le roman va véhiculer un ensemble d'événements historiques qu'il associe à une communauté constituée *a posteriori*. L'Histoire fournie par le roman historique est pronationale et c'est au XIX^{ème} siècle que le roman historique s'affirme dans ce rôle, comme le souligne Alain Montandon à propos de l'Allemagne de l'époque :

Le roman historique participe pleinement de la redécouverte du passé national et de l'évolution politique aboutissant à l'unité allemande en 1871. En retrouvant le lien avec le passé national, il permet de saisir une évolution, de se placer en perspective, d'acquiescer le sens de la relativité, ainsi que des certitudes et de trouver une justification des valeurs défendues. Le roman historique est devenu pour une large part une sorte d'adjuvant à la réactivation du mythe prussien en prenant pour sujet les règnes des souverains les plus marquants¹⁵³.

En ce sens, celui d'Alain Montandon, Walter Scott construit une unité régionale qui s'inscrit dans un ensemble plus vaste, celui de la grandeur britannique. N'est-ce pas aussi l'unité nationale que manifeste le roman historique français du début du XIX^{ème} siècle, si nous pensons à *Cinq-Mars*¹⁵⁴, ou au roman espagnol avec, plus tardivement,

152 - Alain Rey, *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, article « Nation » : « Le sens moderne émerge au XVIII^{ème} siècle : avec la Révolution, la nation devient une entité politique identifiée au tiers état, au peuple révolutionnaire, et prend sa définition de "personne juridique constituée par l'ensemble des individus composant l'État". La nation ne se confond cependant pas avec l'État dans la mesure où elle n'implique pas une institution juridique, où elle implique une idée de spontanéité, et la volonté de vivre en commun, sentiments qui s'affirment au XIX^{ème} siècle. Nation suppose une détermination spatiale, psychologique, économique et culturelle, parfois linguistique et ethnique. »

153 - Alain Montandon, « Le Roman historique en Allemagne au XIX^{ème} siècle », in *Le Roman historique : Récit et Histoire*, p. 77.

154 - Pierre Gascar précise dans sa préface à *Cinq-Mars*, p. 12-13 : « Vigny, aristocrate, mais ancien officier ayant hérité du patriotisme jacobin fondé par la Révolution puis entretenu par l'Empire, ne peut oublier qu'avec Richelieu la notion d'État a supplanté pour la première fois la vieille religion monarchique et donné à la France un rang dominant en Europe. »

Los Episodios nacionales de Galdós¹⁵⁵ ? Évidemment les situations historiques sont très différentes et les tensions plus complexes qu'il n'y paraît. Le roman forme un livre d'images reposant sur l'idée d'une unité originelle. Scott, refusant d'écrire en gaélique, puisqu'il excluait de son lectorat l'ensemble des anglophones, n'est qu'en apparence plus ambigu : avec une Histoire régionale dans une langue dite nationale, il manifeste le désir de faire de l'Histoire de l'Écosse une partie de l'Histoire des Britanniques, de faire des mythes écossais un patrimoine commun.

Ainsi, tandis que Scott définit l'essentiel de ce qui sera nommé « roman historique » après lui, la critique ne peut observer le roman historique qu'à partir de sa réalisation textuelle, tout en la comparant avec ce que l'auteur affirme avoir projeté de faire. Lukács, pour sa part, prend pour base de définition le modèle scottien et l'interprète de telle façon que, d'après lui, le roman historique réussi doit mettre en scène des oppositions de classes sociales. Avant lui, Louis Maigron, plus qu'un travail théorique, proposait une généalogie du roman historique français tel qu'il a été influencé par Scott. Parmi toutes ces approches antérieures à la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, celle de Butterfield reste finalement le plus moderne grâce à sa perspective de comparaison discursive menée tout au long des cent pages de son ouvrage. Nous allons voir comment Harry Shaw distingue trois usages de l'Histoire sans pour autant les isoler, mais en supposant que ces trois modes peuvent se concurrencer dans un même roman.

C. NARRATION : HISTOIRE/FICTION

Le roman historique tel que le décrit Hugo semble un monument, pour reprendre l'expression de C. Bernard¹⁵⁶, censé mettre du roman là où il n'y en avait pas. Il faut alors introduire de l'esthétique partout, revoir l'Histoire avec le prisme du XIX^{ème}

155 - Voir Madeleine de Gogorza Fletcher, *The Spanish Historical Novel, 1870-1970*, p. 11 : « Benito Pérez Galdós is the first figure in the development of the genre of the episodio nacional, the Spanish historical novel of the recent past. [...] Galdós was born in 1843 and wrote his historical novels in two periods : the first at the very beginning of his career from 1873 to 1879. After twenty years he undertook the third, fourth, and fifth series from 1898 to 1912. » [Benito Pérez Galdós est la première figure dans le développement du genre de l'épisode national, le roman historique espagnol du passé récent [...] Benito Perez Galdós est né en 1843, il écrit ses romans historiques en deux périodes : la première au tout début de sa carrière, de 1873 à 1879. Et, vingt ans après, il entreprend les troisième, quatrième et cinquième séries, de 1898 à 1912.]

156 - Voir C. Bernard, *Le Passé recomposé*, p. 155 : « Romanesque ou historiographique, la représentation de l'Histoire a affaire à des âges et à des êtres disparus, à du passé et à des trépassés ; elle est, par là, en perpétuelle négociation avec la mort. [Cette] négociation [...] s'effectue différemment dans la science humaine et dans la fiction. [...] On montrera ensuite comment l'Histoire tend à monumentaliser, et le roman historique à démonumentaliser passé et trépassés. Et, pour finir, comment le roman historique aménage sa propre démonumentalisation. » C'est autour de cette notion de monument qui accompagne aussi celle du document que se construit et se défait le savoir historique/ romanescque.

siècle, et réécrire l'histoire de toutes les vies passées. Au même titre que l'Histoire qui se pose comme une sorte de mère des civilisations et des temps passés, le roman tente sa chance comme despote absolu des vies passées, il se donne l'ambition de (re)créer un passé, des sensations passées, des mentalités.

On ne fait de véritables romans historiques que dans le contexte de son propre temps historique : un roman du XIX^{ème} siècle sur la Saint-Barthélemy nous la dit comme elle est perçue au temps de l'écriture et nous en dit autant sur cette perception que sur le fait historique lui-même. En d'autres termes, il s'agirait d'une lecture interprétative, d'un document d'histoire de l'Histoire. Le roman historique écrit toujours l'Histoire encore à faire de son temps. Il n'y a d'ailleurs pas de réelle dichotomie en termes de projet entre l'Histoire et le roman au XIX^{ème} siècle, seuls les outils discursifs sont différents. La présente étude mettra en avant plusieurs aspects du roman historique visibles en fonction de différents niveaux d'analyse. De nombreux critiques modernes pensent le rapport Histoire / roman historique en termes narratologiques pour aboutir à une définition plus théorique, moins contingente¹⁵⁷, c'est cette démarche que nous allons suivre.

Entre Scott et Lukács, ce qui se donne comme définition du genre historique est un mode d'emploi du genre, une série de règles de composition proposées par Scott, puis confirmées en 1956 par Lukács. Pourtant, depuis Lukács, de nombreux critiques auront tenté une définition. Parmi eux l'une des plus adéquates nous semble être celle de Harry Shaw, qui pose l'historicité du roman historique en rapport avec la représentation de l'Histoire. Dans cette perspective, nous retrouvons aussi les travaux de Roger G. Seamon ou de James Kerr.

Nous ne rejoignons pas totalement Harry Shaw sur le point que le roman historique expose des positions de l'Histoire, et que le travail d'interprétation consiste essentiellement à discerner ces positions. L'Histoire est un prétexte au roman historique, au même titre que les faits divers pour le roman de mœurs¹⁵⁸. Il ne s'agit pas non plus de penser qu'il y a de l'Histoire partout, il y a de l'Histoire si on utilise l'Histoire comme matériau ; tous les romans du XIX^{ème} siècle ne sont donc pas historiques, bien qu'un grand nombre d'entre eux en aient la tentation. L'Histoire peut encore se manifester de diverses façons. Le récit du roman historique peut-être, par exemple, une réflexion sur une question historique, il se construirait clairement comme un texte polysémique ; cependant, plus le discours historique apparaît inchangé, littéralement collé, moins la distance interprétative est importante. Dans une certaine mesure,

157 - Voir Elazar Weinryb, « If We Write Novels so, how Shall We Write History ? », in *Clio*.

158 - Voir Claudie Bernard, *Le Passé recomposé*, p. 17-18 : « Ce qui prépare plus sûrement peut-être le futur roman historique (comme plus généralement le roman réaliste), c'est le roman de mœurs contemporaines, rubrique sous laquelle Prévost, Defoe ou Lesage trouvent leur vraie place. [...] C'est l'historique qui, après la période d'incertitude et de latence de la Révolution et de l'Empire, va renouveler, au-delà du roman de mœurs, tout le roman qui périssait. »

l'Histoire mise en scène apparaît comme une contrainte narrative plus qu'autre chose¹⁵⁹.

Un roman usant d'un prétexte appartenant au discours de l'Histoire peut prendre le titre d'historique. Dans ce cas, il ne s'agit pas de la forme que prend l'Histoire au sein du roman, comme une sorte de force, mais plutôt de son usage technique, comme ce qui permet la narration, et nous pouvons ainsi distinguer des sous-genres selon l'usage de l'Histoire.

— *une classification du roman historique selon Harry Shaw*

Harry Shaw dans son ouvrage, *The Forms of Historical Fiction, Sir Walter Scott and His Successors* (1983), propose une classification du roman historique en trois catégories : « History as a Pastoral », « History as Drama », « History as Subject¹⁶⁰ ». La première comprend les œuvres qui participent à une interprétation de l'Histoire : « history has provided an ideological screen onto which the preoccupations of the present can be projected for clarification and solution, or for disguised expression. I refer to this use as « history as pastoral »¹⁶¹ » [l'Histoire procure un écran idéologique sur lequel des préoccupations présentes peuvent être projetées pour être clarifiées et résolues, ou déguisées. C'est ce que j'appelle « l'Histoire comme pastorale »]. Il donne comme exemples les romans de Bulwer-Lytton et *Henry Esmond* de Thackeray. Sa deuxième catégorie est l'Histoire comme moteur dramatique : « A simpler and perhaps more familiar use of history in fiction makes it a vehicle for promoting fictional effects¹⁶² » [un usage plus simple et peut-être plus familier de l'Histoire fait d'elle un moteur entraînant des effets de fiction] ; l'un des exemples serait *Les Chouans*. La dernière catégorie, « History as Subject », place l'Histoire au centre du roman, *Quatre-vingt-treize* constitue l'un des exemples. Shaw affirme que ces trois modes de l'historique peuvent exister en même temps dans un roman donné : « These different uses of history often coexist in a novel. But the sense we make of a historical novel, or of any character or scene within it, depends upon our conception of its purpose¹⁶³ » [Ces différents usages de l'Histoire coexistent souvent dans un roman. Mais le sens que nous tirons d'un roman historique, ou d'un personnage ou d'une scène quelconque de celui-ci, dépend de notre conception de son objectif].

159 - L. Maigron explique comment le roman historique a fasciné les auteurs romantiques comme A. de Vigny, le premier Français à publier un roman historique, *Cinq-Mars*, sans qu'il parvienne toutefois à lui donner toute sa dimension collective, p. 269-270 : « [...] Vigny n'a pas su faire vivre les personnages vulgaires qu'il mettait en scène. Nous entrevoyons la foule ; mais de ses habitudes, de ses mœurs, de sa physionomie enfin, l'écrivain gentilhomme n'est pas arrivé à nous donner une impression nette, encore moins énergique. On se souvient que c'est une des plus grandes nouveautés de l'œuvre écossaise que cette participation de la foule obscure à l'action du roman. »

160 - Ces trois catégories rappellent les tropes retenus par Hayden White, dans *Metahistory*, comme procédés d'écriture de l'Histoire : « métaphore », « métonymie/synecdoque », « ironie ».

161 - Harry E. Shaw, *The Forms of Historical Fiction, Sir Walter Scott and His Successors*, p. 52.

162 - *Ibid.*, p. 82.

163 - *Ibid.*, p. 52.

La classification générique que nous proposons, se rapproche de celle de Harry Shaw sans pour autant la recouper complètement. Les sous-genres romanesques que nous avons identifiés, représentent aussi une plus ou moins grande présence de l'Histoire au sein du texte romanesque.

La mention d'éléments appartenant au discours de l'Histoire¹⁶⁴ faisant entrer le roman dans la catégorie historique, la distance du romanesque au discours de l'Histoire devient un critère de classification : un premier groupe de romans, les plus proches (le groupe C), thématisent un événement historique et suivent une trame narrative dictée par le discours certifiant (exemples : *Cinq-Mars* et *El cerro de las campanas*). Ces textes transportent souvent leur lecteur au centre des lieux de décisions politiques de l'époque. *El cerro de las campanas*, autour de l'avènement au trône de Maximilien, et des guerres d'intervention, suit de près la trame historique. Les personnages attestés apparaissant dans ces textes interviennent dans la construction narrative. Ces romans peuvent être qualifiés de chroniques romancées. Dans ce cas, l'auteur dispose d'une marge d'interprétation et de projection du sens de l'Histoire assez étroite ; le discours historique fonctionne alors comme une contrainte narrative forte.

Les romans d'un deuxième groupe ont un arrière-plan historique précis. Les personnages historiques n'y sont pas pour autant personnages de la fiction, ils interviennent loin du monde du roman, mais le contexte est hautement historicisé. Les romans de Walter Scott illustrent cet ensemble. L'intrigue narrative reste distante du lieu de décision que constitue le cercle des hommes politiques d'un pays donné à une époque donnée.

On n'accorde pas sans quelques réticences le statut de roman historique à *His Natural Life* ou à *Anandamath*. Pourquoi ? Ces textes décrivent des situations historiques attestées, mais ne mettent pas en scène au premier plan des personnages historiques, ils semblent ainsi esquiver leur dimension historique. Pourtant, ils sont hautement impliqués historiquement, et ce dans le sens d'une proposition d'interprétation de l'Histoire. Dans le cas particulier de Marcus Clarke, le récit de Rufus relève, nous le verrons en détail, d'une allégorie historique. La dimension philosophique

164 - J. W. Turner, pour sa part, dans « The Kinds of Historical Fiction », *in Genre*, opposant un point de vue historiciste à un point de vue rhétorique ou ontologique, estime que l'on doit se garder d'unifier trop vite le champ du roman historique ; ainsi, p. 335 : « [...] it is the content more than the form, after all, that sets historical novels off from other fiction [...] for there are at least three distinct kinds of historical novels (those that invent a past, those that disguise a documented past, and those that re-create a documented past), and therefore no single description can blanket all three without losing most of its signification » [c'est le contenu plus que la forme, après tout, qui détermine la différence entre les romans historiques et le reste de la fiction. [...] en effet, il y a au moins trois types différents de romans historiques (ceux qui inventent un passé, ceux qui déguisent un passé documenté, et ceux qui recréent un passé documenté), et c'est pour cela qu'aucune description ne peut les unir sans perdre l'essentiel de leur sens.] ; J.W. Turner insiste sur la difficulté d'élaborer une définition théorique qui réunisse l'ensemble des manifestations du roman historique sans exclure certains d'entre eux. Il implique que toute définition est réductrice.

et herméneutique de ces textes leur confère dès lors une portée politique prophétique. Nous en proposons le classement suivant :

A- Romans historiques factuels

a) Le roman à arrière-plan historique : c'est en particulier le cas de nombreux romans, non fondamentalement historiques, mais qui peuvent être lus rétrospectivement comme historiques : *Le Rouge et le noir* (1830), *L'Éducation sentimentale* (1869), mais aussi *His Natural Life* (1874).

b) Le roman dans lequel l'Histoire et les personnages historiques sont proches des événements et des personnages centraux sans vraiment apparaître au premier plan : tel est le cas d'*Ivanhoé*. Au sein d'un moment historique, le roman se consacre à décrire les événements liés à un groupe de personnages non certifiés, mais en contact avec des personnages historiques attestés qui apparaissent au loin, les personnages principaux étant eux-mêmes hautement impliqués dans l'Histoire sans être personnages historiques, c'est ce qui se passe dans *Raj Singh* (1882) de Bankim Chandra Chatterjee, ou encore dans *Pratap Singh* (1879) de Romesh Chandra Dutt, mais aussi dans *Les Fiancés* (1842).

c) Le roman au centre duquel se trouvent des personnages et des faits historiques, avec des personnages historiques pour personnages du roman, —parfois principaux et parfois secondaires : *Cinq-Mars* (1826), *Chronique du règne de Charles IX* (1829), *El cerro de las campanas* (1868), *Sacerdote y Caudillo* (1869), *Quo Vadis ?* (1894).

B- Romans historiques herméneutiques

Le roman historique en tant qu'il écrit une possible résolution d'une crise politique, est une sorte de roman historique allégorique comme peuvent l'être aussi *Anandamath* (1882), ou *His Natural Life* (1874), et plus encore les romans métahistoriques du XX^{ème} siècle, je pense au *Désert des Tartares* (1940) de Dino Buzzati et à *En attendant les barbares* (1980) de J.M. Coetzee. Cette catégorie renvoie à une lecture philosophique de l'Histoire et de la politique, avec une projection vers l'éthique, et s'éloigne de la question de la réécriture événementielle de l'Histoire. Nous passons de catégories narratologiques et historiographiques à une catégorie à dominante herméneutique. (Les catégories établies ne sont pas mutuellement exclusives bien au contraire, les romans peuvent appartenir à plusieurs des ensembles proposés.)

On peut donc d'emblée penser deux catégories principales, d'une part un roman historique interprétatif, philosophique, plus abstrait, et de l'autre un roman historique factuel dont la dominante réside dans un usage de l'Histoire comme contrainte poétique

plus qu'herméneutique. Ce partage rejoint le rapport important mentionné par Ann Curthoys¹⁶⁵ au sujet d'Hérodote, entre Histoire factuelle et philosophie de l'Histoire, rapport qui se renforcera au XVIII^{ème} siècle.

— *Premiers éléments pour une définition générique*

Le Roman historique aurait pour problème fondamental la préexistence *avouée* d'un texte, celui de l'Histoire, il serait alors un texte à la fois déjà interprété et à réinterpréter —en tant que fiction. Sur le plan narratologique, les travaux de l'Américain Hayden White, après Northrop Frye et Louis O. Mink, et ceux du Français Michel de Certeau établissent une parité entre Littérature et Histoire, ces deux discours usant des mêmes procédés rhétoriques —essentiellement la métaphore—, et du récit¹⁶⁶ en tant qu'exposition d'une succession d'événements. Cela ne veut pas dire qu'ils se confondent ; en effet, le pacte de lecture ne nous lie pas de la même manière à l'un et à l'autre discours.

L'Histoire s'écrit comme une reconstitution, une mise en ordre, dans un ordre qui varie d'ailleurs selon l'époque, car on ne demande pas à l'historien le même travail au XIX^{ème} siècle qu'au XVII^{ème}, l'Histoire des Rois devient une Histoire des Peuples, et la Nouvelle Histoire étendra encore les frontières de l'historique. L'Histoire et la Littérature connaissent leur émancipation au même moment, au XIX^{ème} siècle. Mais, si la Littérature se démocratise, parle de tout, l'Histoire, elle, se spécialise. D'un côté le roman relève du démocratique, de l'encyclopédisme, du généralisme, et de l'autre l'Histoire se pense scientifique, et limite son objet selon une périodisation et des domaines précis (histoire économique, sociale, démographique). Ce rapport entre les deux mouvements conforte la dichotomie entre Histoire et Fiction.

À cela s'ajoute le réalisme qui pose un nouveau problème dans la distinction entre Littérature et Histoire. Il gomme une différence qui, au XVIII^{ème} siècle, ne semblait pas faire de doute, puisque le roman n'était pas encore un genre sérieux, mais devait divertir et même apporter de la fantaisie, alors que l'Histoire se devait déjà d'être sérieuse et fidèle. Ce qui nous intéresse à présent est de tenter de formuler une définition générique et de commencer à saisir ce qui fait du roman historique un genre.

Prenons d'abord les notions de récit et d'intrigue qui informent autant l'Histoire que le roman historique.

Même s'il y a une homogénéité narrative, le procédé de lecture impose une prescience du discours historique, et, du fait de la nécessaire convocation du discours historique, les différents niveaux d'intertextualité seront hiérarchisés. C'est dans le

165 - Voir Ann Curthoys et John Docker, *Is History Fiction ?*, p. 32 : « [...] *The Histories* in its digressive method establishes history from its beginning as philosophical history. » [...] *Les Histoires* dans leur méthode digressive établissent l'Histoire depuis son origine comme une Histoire philosophique.]

166 - Je reprends le concept de « récit » tel qu'il opère dans *Temps et récit I*.

travail d'interprétation du lecteur que la dualité peut se manifester, car le lecteur changera son mode d'appréhension du récit au fur et à mesure des données apportées par le texte, accordant une plus-value à certaines informations et pas à d'autres ou pas les mêmes plus-values. Le jeu du romancier peut encore se compliquer par la mise en place de données fictives écrites comme si elles étaient historiques et vice versa¹⁶⁷. Ce procédé caractérise le roman que nous appellerons métahistorique, dont l'un des exemples serait *Le Monde hallucinant* de Reinaldo Arenas, mais tout aussi exploité par des auteurs tels Joseph Delteil, ou Salman Rushdie.

La pratique du récit par les historiens ou les romanciers permet d'affirmer une homogénéité du roman historique dans sa réalisation sinon dans ses matériaux, la notion d'intrigue prenant le dessus sur les inférences historiques. La mise en intrigue permet une unité discursive dont l'Histoire, telle qu'elle advient, manque, et qu'elle se doit de fabriquer, sans se rendre pour autant « coupable » de fiction. La pratique de la mise en intrigue joue dans l'écriture de l'Histoire comme dans ses variations. Bien qu'elle fût présente chez Michelet, elle ne tardera pas à s'éroder sous le règne d'une « scientificité » triomphante. La mise en place des événements les uns après les autres dans la perspective d'un dénouement¹⁶⁸, suite à de multiples crises, calque la mise en intrigue dramatique ou celle du mythe. L'absence de finalité historique qui n'est pas encore à l'ordre du jour au temps de Hegel¹⁶⁹ va peut-être aussi converger, comme l'écriture de la fiction, vers une écriture dédramatisée que nous connaissons depuis le début du XX^{ème} siècle à la fois en Littérature et en Histoire.

Derrière l'intrigue nous trouvons la notion de finalité qui hante encore la fiction romanesque aussi bien que l'Histoire au XIX^{ème} siècle. Le retour au récit, comme le propose Paul Ricœur, prend le risque d'un retour à l'écriture téléologique de l'Histoire, sans pour autant faire de confusion entre « récit » et « intrigue », puisqu'il est posé qu'un récit ne contient pas toujours le déploiement d'une intrigue¹⁷⁰.

167 - Comme l'explique J. W. Turner dans son article « The Kinds of Historical Fiction ».

168 - Voir Hayden White, *Metahistory*, p. 143 : «The « philosophies of history » that they [Michelet, Ranke, Tocqueville] represented must be characterized, then, not only in terms of the formal explanatory strategies they embraced, but also in terms of the modes of emplotment they chose for framing or informing the story they told. » [La philosophie de l'Histoire qu'ils représentent, doit être caractérisée, alors, non seulement en termes des stratégies explicatives formelles qu'ils choisissent, mais aussi en termes de modes de mise en intrigue employés pour cadrer ou informer les histoires qu'ils racontent.]

169 - Je pense à l'idée de l'Histoire au centre de *La Raison dans l'Histoire*, p. 49 : « Une fin ultime domine la vie des peuples ; la Raison est présente dans l'histoire universelle — non la raison subjective, particulière, mais la Raison divine, absolue ; voilà les vérités que nous présupposons ici. Ce qui les démontrera, c'est la théorie de l'histoire universelle elle-même car elle est l'image et l'œuvre de la Raison. »

170 - Voir Hayden White, « Historical Text as Literary Artifact », in *Tropics of Discourse*, p. 83 : « Yet, I would argue, histories gain part of their explanatory effect by their success in making stories of mere chronicles; and stories in turn are made out of chronicles by an operation which I have elsewhere called "emplotment". And by emplotment I mean simply the encodation of the facts contained in the chronicle as components of specific kinds of plot structures, in precisely the way that Frye has suggested is the case with « fiction » in general » [Néanmoins, je voudrais arguer que les Histoires gagnent une part de leur

Le roman unifie la trame narrative et oriente le récit par l'usage des intrigues, ainsi il se construit *a posteriori* ; dans la plus grande unité narrative, chaque élément introduit au sein du roman est justifié par l'économie du récit, contrairement à ce qui se produit dans le discours de l'Histoire. Le roman ne se présente pas comme un genre hybride sur un plan narratif.

Nous voyons ainsi comment le roman historique est le lieu d'une fusion, non pas entre deux discours hétérogènes, mais entre des énoncés dont la validation fait appel à des processus différents. C'est aussi au niveau du « narratème », en tant que « plus petite unité narrative », que peut s'élaborer l'analogie entre le discours historique et le discours de la fiction. Le narratème « Maximilien se rend au Mexique » est commun au récit historique et au roman de Mateos. L'hétérogénéité en amont de la production du texte est organisée au sein du roman, le lecteur reste exposé à l'hybridité du roman historique, mais il se doit de justifier, par l'intrigue, les informations historiques apportées. Il y a hybridité dans le nom du genre, dans l'horizon d'attente du lecteur s'orientant vers le roman historique. Et s'il y a hétérogénéité discursive, elle est cultivée par le narrateur pour d'autres fins. Je pense entre autre aux *Fiancés*. Ce roman de *l'Histoire milanaise du XVIIe siècle* informe le lecteur au delà des besoins de l'intrigue, et peut ainsi générer un sentiment d'hétérogénéité.

Là où l'Histoire renonce à l'intrigue, craignant l'orientation téléologique du récit, le roman ordonne les informations historiques et en justifie la nécessité dans le cours de la narration. L'hybridité du roman historique n'est pas chaotique, mais informée, et construite. Cependant, le roman historique reste hybride sur un plan cognitif puisque, nous l'avons vu, il demande au lecteur un recours au discours historique comme hypertexte.

À l'échelle de l'énoncé au sens de Foucault¹⁷¹, j'identifie le « narratème » en tant que manifestation minimale du discours du récit. Les dates, les mentions de lieu, les noms de personnages historiques, indiquent également la construction d'un discours historique, ils annoncent un programme narratif, ce sont des embrayeurs d'énoncés narratifs historiques. Le roman historique réussit à nous faire croire —malgré la mise en ordre narrative des éléments historiques— qu'il est hétérogène, que seul le narrateur sait ce qui relève de l'historique, car attesté, et ce qui n'en relève pas¹⁷². Le paratexte, les

effet explicatif par leur succès à transformer de simples chroniques en histoires ; et les histoires surgissent des chroniques par un procédé que j'ai appelé ailleurs « mise en récit ». Et par mise en récit, je veux dire simplement l'encodage des faits contenus dans la chronique comme composants de types particuliers de structures d'intrigue, précisément comme Frye a suggéré que c'est le cas avec la « fiction » en général.]

171 - Michel Foucault, dans *L'Archéologie du savoir*, pose l'énoncé comme un « fait de discours » ou « événement discursif », p. 39. Il est à l'origine du « discours », p. 53 : « Dans le cas où on pourrait décrire entre un certain nombre d'énoncés, un pareil système de dispersion, dans le cas où entre les objets, les types d'énonciation, les concepts, les choix thématiques, on pourrait définir une régularité (un ordre, des corrélations, des positions et des fonctionnements, des transformations), on dira, par convention, qu'on a affaire à une formation discursive ».

172 - Déjà A. Manzoni relevait cette caractéristique du roman historique, dans *Del romanzo storico*, traduit *On the Historical Novel*, p. 71 : « It could also happen that a reader, not told by the author that

notes qui, souvent, accompagnent le texte, semblent aller dans le sens d'une plus grande transparence, mais ils perturbent la lecture, renvoyant à un monde de référence non contemporain. Le roman historique, comme manifestation du discours littéraire, rend visible des procédés communs à d'autres genres romanesques, parce qu'il ruse avec un discours réputé sérieux. Contrairement aux autres types de romans, le roman historique rend visible son hypotexte. Il oriente la recherche du lieu d'origine du savoir du texte, il montre clairement quel est le texte premier ou feint de le montrer. Ce procédé permet de donner une part de crédibilité au roman, en d'autres termes, le roman historique construit aussi sa signifiante contre la vérité romanesque, contre la fiction comme lieu d'expérience possible, contre la connaissance esthétique. Il dénonce de la sorte une crise du littéraire en tant que lieu de savoir. Il fait en partie l'aveu d'un échec de la fiction. Tout en montrant la faiblesse du lecteur, comme le souligne la citation en note d'A. Manzoni, le roman historique capture le lecteur dans l'urgence de la croyance plus que dans celle de la critique. De plus, la citation d'A. Manzoni nous permet de mitiger notre interprétation, en indiquant aussi que les indices d'historicité peuvent *a contrario* encourager l'adhésion du lecteur et suspendre ses soupçons. En fait, A. Manzoni se situe au niveau du travail de la conscience du lecteur, ce lieu où le lecteur adhère facilement au récit historique, mais, au niveau subconscient, émerge le doute inhérent à l'usage de la fiction dans sa rencontre avec le discours sérieux de l'Histoire.

Pour poser un cadre définitionnel au genre, on pourrait envisager une comparaison avec le genre fantastique. Les différentes catégories proposées pourraient s'échelonner dans le sens d'une présence plus ou moins grande de l'Histoire au premier plan. Or, dans le fantastique nous avons l'habitude de juger de la plus ou moins grande perturbation du monde représenté par rapport au monde de référence posé comme réel. Une perturbation maximale, l'absence de doute ontologique concernant la possibilité du monde représenté dans l'ordre du vraisemblable fait basculer le récit du côté du merveilleux.

En sens inverse et symétriquement, en ce qui concerne le roman historique, c'est l'Histoire qui fournit, avec la mesure du degré de réalisme historique de nos textes, le point de fuite dont ils se rapprochent plus ou moins. Il y a ainsi, par exemple, des textes qui, figurant un seul événement historique sans grande portée, n'ont pas réellement l'Histoire pour propos, mais ces romans, sans être fondamentalement historiques, peuvent néanmoins susciter l'intérêt historique. Il ne s'agit pas d'exclure de tels romans de la sphère de l'historique, mais de préciser que certains s'imposent une trame

something particularly drawing his attention is a fact, but suspecting that this might be the case because of the nature or, better, the subject matter of the historical novel, might remain doubtful and hesitate, certainly through no fault of his own, quite against his will. To believe, to believe swiftly, readily, fully, is the wish of every reader, except one who reads to criticize. » [Il peut aussi arriver qu'un lecteur, sans que l'auteur lui signale le caractère factuel de quelque chose qui attire particulièrement son attention, mais supposant que c'est peut-être le cas à cause de la nature, ou mieux du sujet du roman historique, puisse rester dubitatif, et hésitant, alors qu'il n'en est pas du tout responsable, et bien contre sa volonté. Croire, croire rapidement, et complètement, est le désir de chaque lecteur, excepté le lecteur critique.]

narrative étroitement liée à la trame événementielle historique de la période décrite, tandis que d'autres fonctionnent de façon plus autonome. Ces derniers seraient bien représentés par les œuvres de Scott qui ne mettent guère en scène des personnages attestés, mais relatent des faits historiques auxquels sont mêlés les personnages « moyens » de la fiction.

La matière historique présente plusieurs éléments qui vont attirer le romancier : le site, les événements, les personnages. Évidemment, dans l'expérience historique, ces trois éléments sont étroitement liés. Ce que produit le roman historique, c'est en partie la décontextualisation de l'univers unifié de l'Histoire, sa division en composantes minimales, en unités de savoir, et sa recombinaison selon d'autres principes, ceux de la fiction permettant une intériorisation des mondes, au contraire de l'Histoire qui résiste à ce penchant que Michelet appelle le style. Du point de vue du lecteur, le personnage attesté, le fait attesté, le lieu d'un événement attesté produisent tous un effet similaire sur un plan épistémologique, montrant ainsi qu'il y a Histoire ou discours attesté qui intervient au sein de la fiction ; le discours de la fiction isole les indices d'historicité, leur permettant d'avouer leur fonction sémiotique par décontextualisation, encore une fois par défamiliarisation.

Même si nous posons au roman historique une unité discursive *a posteriori*, il serait inexact de nier que la présence de faits, de dates, de personnages, de lieux historiques constitue une perturbation du champ fictionnel. Cette perturbation, on l'a vu, est à opposer symétriquement à celle produite par l'événement étrange, non rationalisable, du fantastique, événement qui produit le doute chez le lecteur —le merveilleux étant un lieu de non-doute, car nous savons alors que nous avons affaire à un monde de référence dont les lois ne correspondent pas à celles de notre monde.

Le roman historique, introduisant des données émanant d'un discours certifiant, comme celui de la science ou de la jurisprudence, crée une perturbation qui nous éloigne de la relative liberté des possibles fictionnels, le lecteur doit alors faire appel à ses connaissances historiques pour comprendre le texte. Ainsi, le discours du roman historique produit un recours nécessaire au discours certifiant. Le monde décrit n'est fondé qu'à condition de passer par le discours certifiant, crédibilisant le monde historique représenté. En revanche, l'encyclopédie du lecteur se transforme par le biais du discours de la fiction historique. L'histoire racontée par le roman, même située plusieurs décennies ou plusieurs siècles avant l'époque de l'écriture, hors de la portée de l'expérience du lecteur, est censée, à la manière d'un document ou d'un monument, fournir des informations sur un monde tel qu'il a été. Le changement de temps historique peut-il donc créer le même effet que celui d'un changement de monde de référence comme c'est le cas dans le genre fantastique ? Nous pensons en effet que le monde décrit, étant un monde inaccessible à l'expérience, peut produire un effet similaire.

Obligé d'associer et de comparer les informations historiques à un état de son monde de référence empirique, le lecteur va alimenter son savoir historique avec certaines données du roman. Dans ce cadre, l'Histoire constituerait par force une forme

optimale de vraisemblance pour le lecteur virtuel (« ce que dit l'Histoire est vrai¹⁷³ »), alors qu'il n'en va pas de même de l'historien critique ou du critique littéraire, lesquels disposent d'outils d'analyse leur permettant de remettre en question un tel pacte de lecture.

L'Histoire est sollicitée en tant que discours de référence auquel le lecteur doit recourir pour éclairer les données contextuelles, difficilement discernables par le seul recours à l'information intratextuelle. Le roman historique est celui dont les non-dits ne peuvent être comblés que par le recours à un intertexte de nature historique. Du point de vue lectoral, le roman historique prend la dimension d'un discours historique, relevant de l'Histoire pour le lecteur moyen¹⁷⁴. Certains narratèmes fictionnels, qui prennent sens grâce au savoir historique correspondant à l'époque représentée, vont lui être associés. La contamination des deux types de connaissance élargit nécessairement l'encyclopédie du lecteur.

Toujours du point de vue lectoral, l'ensemble des savoirs du texte vont être un objet d'interrogation pour le lecteur. Nous retrouvons le parallèle avec le fantastique qui procède, selon Todorov, par la mise en œuvre du doute. La présence nécessaire d'un intertexte identifié implique que certains éléments narratifs vont être à l'origine d'un doute du lecteur, avant de se sédimenter en savoir textuel. Nous aurons ainsi deux types d'éléments, difficilement isolables : des éléments ou unités de savoir qui informent la fiction tout en appartenant au discours de l'Histoire, et d'autres éléments de savoir qui informent le monde de la fiction seulement et ne sont pas rendus lisibles par le recours au discours certifiant.

Par exemple : le lieu de l'action ou les lieux de l'action, les dates données, mais aussi la représentation des personnages historiques, et, pour finir, les personnages satellites des personnages historiques, tous ces éléments vont, régulièrement au cours de la lecture, activer le recours au discours de l'Histoire. Lorsque le personnage présenté n'est pas connu historiquement ou n'a aucun lien avec un personnage historique, le recours à l'Histoire ne se produit pas nécessairement, ce qui n'empêche pas d'autres réseaux intertextuels simultanés d'être activés. En revanche, à propos d'un personnage historiquement connu, le lecteur questionnera d'abord ses souvenirs d'Histoire, ou ira

173 - Elazar Weinryb, dans « If We Write Novels », avance que les procédés narratifs du discours de la fiction ne sont pas étrangers à ceux de l'Histoire, mais seulement inverses au plan modal, p. 268-269 : « If fictional narrative is supposed to produce the impression that things could have happened, the historical text is supposed to produce the illusion that they did. » [Si la fiction narrative est censée produire l'impression que des choses auraient pu arriver, le texte historique est censé produire l'illusion qu'elles se sont produites.]

174 - A Manzoni, à ce propos, mettra en cause l'équivoque du roman historique en affirmant à la fin de son essai, *On the Historical Novel*, p. 126 : « A great poet and a great historian may be found in the same man without creating confusion, but not in the same work. » [Un grand poète et un grand historien peuvent se trouver dans un même homme sans créer de confusion, mais pas dans le même ouvrage.]

consulter un livre d'Histoire pour confirmer ou infirmer les informations données par la fiction.

De plus, une date, un lieu historique, un personnage historique annoncent d'emblée des programmes narratifs accomplis. Est-ce le cas d'une date arbitraire, d'un lieu non répertorié ou d'un personnage *a priori* inconnu ?

Évidemment si le texte lu est canonique, ses unités d'information narrative font déjà par ailleurs l'objet d'un savoir de la part du lecteur modèle. En général, nous poserons que ces éléments narratifs appartiennent à un horizon d'attente et relèvent d'un programme narratif vague. Alors que, dans ce cas, le programme narratif reste ouvert, en revanche, des éléments historiques nommément présents dans le roman véhiculent d'emblée un programme narratif connu, un schéma dont le lecteur attend la réalisation effective, l'attente n'est pas du même ordre. En ce sens, le roman historique, par ses dates, lieux et personnages historiques est marqué par une clôture, une limitation des possibles narratifs du récit lui-même, tandis que les repères annonçant le recours nécessaire au discours de l'Histoire élargissent le cercle des liens intertextuels et ajoutent à la nébuleuse habituelle des citations et allusions celles de l'Histoire¹⁷⁵.

La contamination mutuelle des informations textuelles —les informations historiques certifiées contaminent celles qui ne le sont pas, et vice versa— clairement avouée dans le roman, mime le fonctionnement du discours de l'Histoire ; le roman révèle en miroir l'hétérogénéité même du discours de l'Histoire, il grossit des procédés de représentation inhérents à la narration, qu'elle soit historique ou romanesque. Si le romancier utilise des procédés proches de ceux de l'écriture de l'Histoire, le roman historique est un exemple clair de composition polyphonique¹⁷⁶. Il met en scène plusieurs narrateurs, ou, du moins, il fait croire à une origine multiple de la narration : d'une part, une voix historienne détentrice d'un savoir historique, et, d'autre part, une voix non historienne, celle de l'imagination et de la subjectivité :

Literary theory usually draws the distinction between the *author* and the *narrator*. The author is the person who has written the work. The narrator, on the other hand, is a creature of thought to be abstracted from the text. This distinction should be applied to history. We may assume that every historian chooses to appear in the form of a narrator of some kind¹⁷⁷.

[La théorie littéraire établit généralement une distinction entre l'*auteur* et le *narrateur*. L'*auteur* est la personne qui a écrit l'ouvrage. Le *narrateur*, par ailleurs, est une créature de pensée qu'il faut abstraire du texte. Cette distinction doit s'appliquer à l'Histoire. On

175 - Elle forme un espace hypertextuel au sens de G. Genette, *Palimpsestes*, p. 11 : «J'ai délibérément différé la mention du quatrième type de transtextualité parce que c'est lui et lui seul qui nous occupera directement ici. C'est donc lui que je rebaptise désormais hypertextualité. J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » J'ajoute que, dans sa production, le texte historique est l'hypotexte du roman historique.

176 - Ici, j'utilise le sens bakhtinien de polyphonie, impliquant un dialogisme idéologique.

177 - Elazar Weinryb, « If We Write », p. 277.

devrait reconnaître que chaque historien apparaît sous la forme d'un narrateur d'un genre ou d'un autre.]

La distinction entre auteur et narrateur, ici, mène à terme la similitude des deux types de discours. Elle nous renvoie au roman historique et à sa propre polyphonie imitative. La « voix non historienne » permet l'identification du lecteur lui-même non historien. Il n'est pas suggéré l'existence de plusieurs *fabulae*¹⁷⁸. Il ne s'agit pas non plus de voir plusieurs topiques dans la démultiplication de la voix. Peut-être même le roman historique se distingue-t-il par la cohérence de ses topiques, formant alors une isotopie narrative très solide grâce à la prédominance de la notion de *récit*¹⁷⁹.

Le discours de l'Histoire peut également mettre en jeu le doute du lecteur, dans la mesure où, en dehors des faits censément bruts bien que sélectionnés, il implique une part de fictionalisation liée à l'ensemble des figures utilisées par l'historien. De plus, son intervention¹⁸⁰ dans le cours du récit peut se rapprocher de ce que rencontre le lecteur de roman historique, et le roman historique rend visible le travail du discours de l'Histoire, quelle que soit la position spécifique de l'Histoire au sein du roman.

Ainsi, pour synthétiser les éléments proposés, nous pouvons nous en tenir à deux grands principes : le premier relève de la mise en ordre, qu'il s'agisse de l'intrigue ou du récit, car cet élément commun à l'Histoire et au roman historique constitue un lieu de compréhension et de partage des modes de lecture ; le second axe relève du mode cognitif de ces deux discours, et nous avons constaté une différence certaine. La similitude que nous avons établie avec le genre fantastique nous permet de saisir le roman historique en tant que lieu de transformation du savoir et du monde représenté. Le jeu sur le doute historique renforce l'aspect didactique et idéologique du genre. Le roman historique contamine d'un doute ontologique la connaissance d'une réalité historique ; en fait, au lieu de confirmer le tout historique, le roman historique déstructure l'historicisme pour avouer l'esthétisme inhérent au discours de l'Histoire. Il dément la croyance en l'Histoire pour insuffler l'incertitude et le doute nécessaires à la connaissance esthétique. Le roman historique devient un genre subversif.

178 - Au sens d'U. Eco dans *Lector in fabula*, p. 130 : « La *fabula*, c'est le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonné temporellement. Elle peut aussi ne pas être une séquence d'actions humaines et porter sur une série d'événements qui concernent des objets inanimés ou même des idées. »

179 - Je rappelle la célèbre phrase de P. Ricœur, *Temps et récit I*, p. 85 : « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle ».

180 - Je pense à des passages de l'ouvrage de Taine, *Les Origines de la France contemporaine*, par exemple, p. 329 : « On ne s'en alarme point en haut lieu ; on trouve même que la révolte a du bon, puisqu'elle a forcé les villes à supprimer des taxes injustes. On souffre que les jeunes gens de la nouvelle garde marseillaise aillent à Aubagne "exiger de M. le lieutenant criminel et de M. l'avocat du roi l'élargissement des prisonniers" » ; c'est l'usage du « on » qui attire notre attention sur des procédés joignant le narrateur et le lecteur dans un même mouvement complice indiquant une prise de position du narrateur historique et empêchant toute neutralité. Tout comme Jules Michelet, dans *Le Peuple*, dédicace son texte à Edgar Quinet en ces termes, p. 5 : « Ce livre est plus qu'un livre ; c'est moi-même. »

Voyons à présent comment la problématique complexe du roman historique se matérialise dans le cadre des « périphéries ». Le roman historique y est, bien sûr, toujours en dialogue avec l'écriture de l'Histoire, mais il revêt des fonctions didactiques que les romanciers européens semblent avoir partiellement négligées, préférant à la satisfaction de besoins idéologiques et didactiques le bénéfice de contraintes stylistiques et narratives.

1.2.2. LES ROMANS HISTORIQUES PÉRIPHÉRIQUES ET LA TENTATION ENCYCLOPÉDIQUE

G. Lukács pose la définition du roman historique à travers des exemples européens, Claudie Bernard essentiellement à partir d'exemples français, Louis Maigron et H. Butterfield, comme A. Manzoni bien avant eux, cherchent à proposer une vue d'ensemble de la production romanesque liée à ce genre, mais se limitent toujours au cadre européen. Or les modèles donnés sont importants pour l'étude d'un phénomène générique qui se manifeste aussi dans les cultures périphériques. Il ne s'agit pas là de proposer une théorie générale du roman historique comme le suggérait J. Molino dans son article¹⁸¹, mais de comprendre que l'écriture du roman historique, en Europe et ailleurs, semble fondée sur des présupposés qu'il faut pouvoir distinguer.

1.2.2.1 – Particularités du roman historique émergent

Dans le roman historique émergent, c'est la représentation de l'Histoire qui domine l'écriture romanesque de sorte que le roman permet de repenser l'Histoire dans sa dimension épistémologique plus que dans la simple interprétation d'une Histoire factuelle. Nous verrons comment écrire ou réécrire l'Histoire semble, pour nos auteurs, étroitement lié à l'éthique historique et à une représentation centrale et totale de l'identité. À cet égard, pour les romans de notre corpus, Histoire et politique, Histoire et éthique ne font qu'un. Le roman historique devient le lieu de la différenciation des savoirs à partir de l'unité narrative romanesque.

Incidentement, il est curieux de constater que le roman historique est très populaire au Mexique chez les romantiques, mais qu'il n'a pas autant de succès en Argentine où le roman de mœurs domine et tient le rôle de roman national, tandis qu'en Australie le roman historique se résume au roman de *convicts*, l'Histoire de la colonie s'identifiant alors à l'histoire des sociétés pénitentiaires. Il y a là autant de manières de représenter une identité ou de construire un modèle d'identité, de lire et d'écrire ce qui devra par la suite constituer l'Histoire des pays en question, et c'est cette relation à l'identité qui

181 - Voir J. Molino, « Qu'est-ce que le roman historique ? », p. 233 : « Une théorie générale du roman historique n'est pas aujourd'hui possible, puisqu'elle devrait se fonder sur un comparatisme généralisé, seul capable de dégager des invariants ou des universaux. »

conditionne une définition générique. Le roman historique, dès lors, ne constitue plus seulement le reflet d'un état de culture mais également une projection, un projet de société à fonder ou refonder. Dans cette perspective le roman historique des cultures émergentes peut se lire comme une « utopie »¹⁸².

Dans chacun des cas, et conformément à notre réflexion théorique, l'analyse développera la relation entretenue entre le roman et l'Histoire à la fois sur un plan épistémologique et sur un plan narratif. La construction narrative remplit différentes fonctions. Elle peut mener la construction narrative de l'historique — comme c'est le cas du roman de J. Mateos qui écrit une chronique contemporaine de la guerre — et mettre ironiquement à distance certains éléments. Elle renvoie, également, à d'autres écritures de l'Histoire, comme l'écriture dramatique ou la chronique. Elle remplit une fonction de visualisation par le biais de la figuration, assortie de descriptions, de certains événements historiques, et fixe ou cristallise des événements sélectionnés et mis en scène pour la mémoire collective. Un épisode historique, devenant objet d'un roman historique implique un devoir de mémoire de la communauté. La mise en roman convoque la reconnaissance et l'identification, elle signale que l'événement concerne la mémoire collective.

Même si la production littéraire ne se situe pas toujours chronologiquement après l'écriture de l'Histoire, le roman historique est un genre qui, dans sa conception même, suppose que l'Histoire le précède, qu'il en est un sous-produit. Dans le cas de J. Mateos, le roman est en concurrence, à l'époque de l'écriture, avec le déroulement des événements politiques contemporains, tels que la rumeur ou la presse pouvaient en rendre compte. Il en va de même pour Marcus Clarke qui élabore son roman sur un sujet non encore analysé, non défriché par les historiens, sauf à lire des rapports, des données « brutes » ou chiffrées de la vie des convicts.

1.2.2.2 – Restriction de champ, archéologie et modèles

Le roman procède à une sélection d'événements aptes à constituer la trame romanesque. Les événements historiques sont en effet plus ou moins propices à la dramatisation. Chez Bankim ou Zaydan, cette sélection seconde produit une réduction

182 - Utopie : C'est Thomas More (1477/78-1535) qui est à l'origine du néologisme. Il publie en 1516 *De optimo reipublicae statu deque nova insula UTOPIA*. « More crée un genre nouveau sur un sujet, connu depuis les Grecs, celui de la cité idéale, mais nouvellement exposé : comment voir se réaliser sur terre, une société égalitaire, juste et heureuse. Fiction et politique : conjonction inédite. More forge un mot nouveau Utopia à partir du grec : *ou*, préfixe pivotant et *topos*, lieu ; non-lieu, nulle part [...] L'utopie porte en elle-même sa critique, et développe sa propre méthodologie. » Dans la suite de l'article apparaît la définition de l'utopie politique, « Plus que la politique — dont les règles consistent à prévenir le désordre —, l'utopie répond aux demandes, en déplaçant les limites de l'ordre existant. [...] L'utopie politique ne figure pas le monde meilleur, mais signifie la réalité en s'efforçant de la dépasser. » (Source : *Dictionnaire des Utopies*)

supplémentaire du champ historique, similaire à celle de l'historiographie elle-même, qui agit par sélection, par élimination, par restriction du champ, mais s'ajoutant à elle.

Les romans historiques de Zaydan et de Bankim contiennent en effet, d'autre part, des éléments archéologiques, et pour des raisons différentes. Dans *Al Abbassa*, l'Histoire qui fait l'objet du roman remonte au VIII^{ème} siècle, ce qui correspond à un état très ancien de la culture arabe : la description de Bagdad au temps de Haroun al Rachid, des modes de vie de la cour, implique un rapport entre Histoire et Archéologie¹⁸³. *Al Abbassa* relève de l'archéologique et dénonce une pensée pétrifiée de l'Histoire.

Pour ce qui est de *HNL*, l'aspect archéologique, au sens de l'étude des monuments anciens, est absent par nécessité. En revanche, on rencontre chez les personnages Sylvia Vickers et Rufus Dawes des manifestations d'un passé originel, subconscient chez Sylvia mais assez conscient chez Rufus.

J. Mateos reprend, dans le cadre de ses récits, une Histoire très récente, voire immédiate. Il existe, dans la littérature mexicaine, des textes historiques qui réfèrent à la période de la conquête, à une Histoire qui remonte au XVI^{ème} siècle, ainsi qu'une certaine mémoire écrite des cultures précolombiennes, mais, dans le cas d'*El cerro*, l'intervalle entre l'écriture du roman et les faits est quasiment inexistant. On s'aperçoit alors que la « clause des soixante ans » ne peut constituer un trait définitionnel du roman historique, ce qui nous permet de mettre en relief les aspects politique —au sens d'un temps représenté contemporain de l'écriture— et archéologique —au sens d'un temps représenté éloigné de plusieurs siècles du temps de l'écriture— du roman historique¹⁸⁴ : d'une part, une représentation mythique du monde archéologique et, de l'autre, une situation dans l'ultracontemporain, un écartement minimal.

183 - On peut se demander de même si *Les Derniers jours de Pompéi* est un roman historique. Doit-on en fait, distinguer entre romans archéologiques et romans historiques ? Oui, sans doute, puisque chacun de ces deux sous-genres, même s'ils entrent en composition, se réfère à un type précis de discours certifiant dont il mime les procédés rhétoriques et décrit des objets différents (l'archéologie privilégie le monument et la culture matérielle) ; Amado Alonso donne une définition de l'archéologique et de l'historique dans son ouvrage sur la question, *Ensayo sobre la novela histórica. El Modernismo en « La Gloria de don Ramiro »*, p. 9 : « Vamos a llamar historia a la sucesión de acciones que en su eslabonamiento forman una figura móvil con unidad de sentido; y vamos a llamar arqueología al estudio de un estado social y cultural con todos sus particularismos de época y de país, y cuyo sentido y coherencia no está en la sucesión sino en la coexistencia y en la recíproca condicionalidad de sus elementos : instituciones, costumbres, técnicas, viviendas, indumentaria, alimentación [...] También le interesa a la arqueología el hacer humano, pero no lo individualizable, sino lo despersonalizado, lo genérico al hombre de una época en un país [...] », [Nous appellerons histoire la succession des actions qui dans leur enchaînement forment une figure mobile avec une unité de sens ; et nous appellerons archéologie l'étude d'un état social et culturel avec toutes les particularités de l'époque et du pays, et dont le sens et la cohérence ne sont pas dans la succession mais dans la coexistence et la dépendance mutuelle de ses éléments : les institutions, les coutumes, les techniques, les vêtements, l'alimentation [...] L'archéologie s'intéresse également à l'action humaine, mais hors de son individualité, dans sa dimension impersonnelle, dans la généralité de l'homme d'une époque en un pays.]

184 - Riva Palacio écrit des romans à la Dumas, ce sont des romans d'aventures, de cape et d'épée.

Mais en fait, alors que J. Mateos exploite et interprète la période de l'Intervention (incluant l'arrivée au trône de Maximilien, l'opposition républicaine, l'Histoire récente et mouvementée de son pays), le modèle historique, en arrière-plan, est visiblement celui de la Révolution française, avec le recul nécessaire pour comprendre que la révolution ne se reproduira pas. L'image de la Révolution française est appropriée par l'auteur-narrateur qui va et vient sans cesse du rôle de l'historien-politicien à celui de romancier tout au long du roman. La Révolution se transpose du monde de Michelet à celui de Mateos, avec l'illusion d'une adaptation possible. En effet, la lecture des événements liés à la Révolution française est littérale, et, en ce sens peut faire penser à une profession de foi, à l'assimilation d'un texte sacré, comme dans une conversion. En revanche la prose de Mateos inclut une grande diversité de points de vue, il fait parler tous les acteurs qu'il a choisi de mettre en intrigue (l'empereur Maximilien et Carlota, Napoléon III, l'armée mexicaine, les personnages conservateurs, l'église) ; tout ce monde jouit du droit de parole, ce qui donne une perception d'ensemble des voix de l'époque — bien que le grotesque des conservateurs constitue une gêne.

L'assimilation de l'Histoire européenne, essentiellement française, implique une transposition/superposition de la trame événementielle, une nouvelle réduction du champ, depuis une trame préétablie. Le modèle révolutionnaire ainsi importé ne résout pas la crise mexicaine, il ne permet même pas de sauvegarder l'indépendance, au contraire il empêche toute innovation. Maximilien aura été le spectre décati de Napoléon Bonaparte, mais aussi l'héritier impossible de Moctezuma. Pris entre ces figures contradictoires, Maximilien¹⁸⁵ disparaîtra, ironiquement, comme Louis XVI. C'est encore, en 1867, une séquelle du trauma jamais résolu de la Conquête. Ainsi le roman semble-t-il se demander dans quel sens doit se diriger l'action pour réaliser l'Histoire déjà écrite et qu'il faut réécrire pour la déplacer, lui donner sens et but. Pour Mateos, l'Histoire est un récit toujours déjà écrit, qu'il faut pouvoir relire, mais dont il est impossible de se détacher. L'Histoire française au début du XIX^{ème} siècle, ainsi modélisée, empêche à la fois la consolidation des indépendances et l'autonomie de l'écriture, car nos Histoires périphériques écrites commencent toutes ainsi : «à l'origine devait être la Révolution française». L'Histoire du Mexique ne peut mûrir, car elle respecte et répète la parole de la Révolution-mère, elle colle narrativement à cette dernière ; l'échec de l'imitation est aussi un échec de l'invention de soi devant le spectre de l'autre qui vous suit depuis des siècles.

1.2.2.3. - Historicité et modernité

La lecture de la modernité que fait Bankim ne se manifeste pas vraiment dans le contenu narratif de son œuvre romanesque. Il y est certes question de débats d'époque, comme le remariage des veuves ou la polygamie, mais nous pensons que c'est dans la

185 - Bien que « souverain libéral », il mourra comme un monarque absolutiste.

forme, dans la structure romanesque que se manifeste le plus clairement sa modernité, à lire comme une occidentalisation, bien qu'il y résiste (il faudra attendre Tagore pour voir apparaître des personnages très individualisés et en cela modernes). L'Occident affiche une historicité que Bankim semble refuser, lui qui oscille entre espace privé et espace public. Ses nouvelles ou longues nouvelles mettent en scène la vie intérieure des familles, il y a très peu de descriptions d'extérieur, sauf quand les personnages fuient ou décident de quitter la vie familiale pour devenir mendiants.

L'Histoire, dont nous devons définir le sens pour Bankim, apparaît *dans* le roman, elle prend place dans l'espace étendu de la narration. L'Histoire, pour Bankim, comme aussi pour Zaydan, est, même récente, pensée en tant que mythe, permettant le retour aux temps anciens, au magique ; à ce titre, l'Histoire ne pourrait être perçue que comme fondement pétrifié dans la tradition immuable des textes (tant les épopées que le Coran). La présence d'événements relevant du merveilleux dans *Anandamath*, confirme cette portée donnée à l'Histoire par Bankim, qui refuse d'utiliser l'adjectif « historique ». C'est en tant que l'Histoire est glorieuse que Bankim y a recours., Selon Sisir Kumar Das, *Anandamath* ne serait d'ailleurs pas un roman historique ; ce jugement qui n'est pas motivé explicitement, alors que son auteur analyse Bankim de façon extrêmement fine, nous fait penser qu'il l'est en réalité par la dimension mythique/magique du texte de Bankim, dévalorisante et archaïque aux yeux des générations modernes ultérieures. Même si l'écriture de l'Histoire est une discipline très tardive dans la civilisation indienne, essentiellement transmise par l'islam, le modèle occidental, au XIX^{ème} siècle, met, lui, l'Histoire au premier plan, et oblige les intellectuels indiens, en l'occurrence bengalis et progressistes, à tenir un discours plus historien¹⁸⁶.

L'idée de nation chez Bankim ou Zaydan repose sur une revalorisation d'un passé glorieux, c'est vers l'origine que se tournent ces deux auteurs —la gloire des Abbassides ou le mythe de la terre mère. La nation appartient au passé *et* elle doit revivre. Il ne s'agit pas de construire une identité, une nation depuis l'état présent des choses, mais de les *retrouver* dans les racines profondes du passé en tant qu'il est mythifié, et en cela déshistoricisé. Nous pouvons clairement disposer les auteurs étudiés en deux groupes définis par le rapport de chacun à l'Histoire.

Des auteurs tels que Zaydan ou Bankim inversent le processus d'écriture de l'Histoire décrit par Hayden White. L'équivalence entre écriture fictionnelle et écriture de l'Histoire, dont l'un des ressorts communs est la métaphore, s'interprète symboliquement, sans révéler de sens dans le monde de référence. C'est-à-dire qu'au lieu d'une équivalence terme à terme entre fiction et Histoire, nous assistons, dans les récits de Zaydan et de Bankim, à l'ajout d'une médiation qui serait de l'ordre du

186 - Arvind Sharma, *Hinduism and Its Sense of History*, p. 32 : « If the Hindus did not possess a sense of history then they could hardly be relied upon to provide one either of their country or their civilization. This meant many things. First of all it meant that India's history, such as we possess, must have been written by foreigners. » [Si les Hindous ne possédaient pas le sens de l'histoire, on pouvait difficilement leur faire confiance pour fournir un sens de leur pays ou de leur civilisation. Cela impliquait d'abord que l'histoire indienne, telle que nous la possédons, devait avoir été écrite par des étrangers.]

mythique/symbolique. La métaphore n'est plus un lien primaire entre discours de l'Histoire et discours de la fiction, car la médiation se fait par le recours à un troisième niveau, à un discours de croyance qui, lui, n'est pas métaphorique, car il relève du sacré.

Dans les œuvres de Clarke et de Mateos, l'Histoire est pensée en tant qu'elle révèle des conflits, des contradictions, des apories, et la résolution passe par une mise en intrigue des forces en jeu, une résolution qui peut sembler une anticipation, et la construction utopique mais abstraite d'une nation future.

Dans les développements qui suivent, nous essaierons de voir comment le roman historique périphérique se construit et construit une image du monde dans la perspective de l'identité communautaire. Ce prochain chapitre montre la poétique du roman historique au service de l'idéologique et du politique, ce qui semble caractériser l'usage du roman historique périphérique. Dans cette dimension politique, nous retrouvons l'ambition de W. Scott, mais peut-être pas autant le divertissement à la manière d'Alexandre Dumas. Cependant, même si le projet national, identitaire, communautaire, culturel, apparaît ici en premier plan, il ne s'agit pas d'en conclure par contraste que les romans européens sont apolitiques ou naïfs, bien que la démarche soit inverse : de l'esthétique vers le politique pour les uns, en Europe, du politique vers l'esthétique pour les autres, ailleurs. Pour cela, il est indispensable de réaffirmer l'inhérence du politique à l'esthétique, rendue encore plus visible par l'usage de l'Histoire dans le roman historique, comme nous nous tenterons de le montrer dans notre dernière partie.

CHAPITRE 3 - CONNAISSANCE ET REPRÉSENTATION POLITIQUE

Nous analyserons dans chacun des romans et pour chacun des auteurs la pensée de l'identité projetée par le travail de la fiction et son rapport à la représentation du monde (passé, présent et futur). Avant d'entrer dans le vif du sujet, il est encore nécessaire d'analyser brièvement les termes qui marquent la pensée politique dans nos ères d'émergence, telles qu'elles apparaissent dans les quatre romans principaux du corpus.

1.3.1. MISE AU POINT TERMINOLOGIQUE

Plusieurs termes font l'objet de cette section et de leur recoupement dépend la suite de notre étude. Aborder la question de l'identité culturelle implique en filigrane celle de l'identité nationale, donc du concept de nation ; elle implique au premier chef l'idée d'un groupe, mais pas seulement. Nous activons une constellation complexe au sein de laquelle plusieurs unités entrent en jeu comme : « identité / ethnie / communauté », et un deuxième ensemble qui correspond à l'établissement spatial et institutionnel de l'unité formée par le premier groupe, soit « patrie / territoire / nation / état ». Procédons par définitions simples, celles données par le *Trésor de la Langue Française* par exemple, ou encore celles qui se trouvent dans des dictionnaires spécialisés. Quels sont donc les termes dont la constellation semble présider à la signification de nos romans ?

IDENTITÉ¹⁸⁷ :

Dans le roman de Zaydan, elle sert à opposer Al Abbassa, qui est arabe à Dja'far qui est persan ; l'interdit de leur union repose sur l'absence d'identité culturelle commune, et sur une différence ethnique¹⁸⁸ et religieuse.

187- Définition d'« Identité » donnée par le *TLFI* : [Correspond à identique] Caractère de deux ou plusieurs êtres identiques (identité qualitative, spécifique ou abstraite). Le terme n'apparaît pas dans les dictionnaires spécialisés consultés : *Dictionnaire de philosophie politique*, sous la direction de Philippe Raynaud et Stéphane Rials, PUF, 1996, *Dictionnaire de la pensée politique, Idées, doctrines et philosophes*, Oliver Nay, Johann Michel, Antoine Roger, Armand Colin - Éditions Dalloz, 2005.

188 - Définition donnée par le *TLFI*, « Ethnie » : « Groupe d'êtres humains qui possède, en plus ou moins grande part, un héritage socioculturel commun, en particulier la langue : La plus répandue des confusions est celle qui substitue la race à l'ethnie et réciproquement. [...] L'ethnie étant le groupement naturel pour la

Dans le roman de Bankim, l'identité apparaît dans le concept même de « Mother India », elle relève de la filiation, elle est religieuse, et permet de désigner les ennemis en fonction de leur obédience. L'identité religieuse est donc fortement associée à un territoire ; *An* trahit une dérive du concept d'identité religieuse vers celui de territoire sacré.

Dans le roman de Clarke, l'identité est sociale, l'opposition se construit entre *convict*, militaire et colon. Ces groupes ne s'identifient pas au territoire ; c'est, sans doute, l'aveu d'une assimilation inconsciente des indigènes au territoire et *vice versa*, suivant leur propre critère culturel.

Dans le roman de Mateos, l'identité est ethnique et linguistique, elle pointe vers une définition nationale. L'opposition est manifeste entre Espagnols, Français, Mexicains ; en revanche, les Indiens n'apparaissent pratiquement pas : la distinction nationale s'impose par dessus les groupes ethniques. L'identité nationale détermine à son tour le territoire et réciproquement.

COMMUNAUTÉ¹⁸⁹ :

Dans *AA* apparaissent plusieurs critères convergents de communauté : la langue, la religion, et l'ethnie.

Dans *An*, la communauté est religieuse, elle repose aussi sur le partage du patrimoine de la terre.

Dans *HNL*, il s'agit de la communauté d'origine, celle qui partage la même langue et, ensuite, d'une communauté surtout sociale.

Dans *CC*, la communauté est historique et mythique, elle relève d'un partage de la même Histoire, du même sol et de la langue.

détermination duquel entrent en ligne de compte surtout la culture et la langue. Tandis que la race est un groupement déterminé par les savants. » Ce concept n'est pas davantage défini par les dictionnaires de science politiques consultés, mentionnés supra.

189 - Voici la définition donnée par le *TLFI* : « A-[Concerne des biens matériels, des notions abstr.] État, caractère de ce qui est commun à plusieurs personnes. B- [Concerne les pers.] Ensemble de personnes vivant en collectivité ou formant une association d'ordre politique, économique ou culturel. » Il nous faut ajouter le rapport au terme « commonwealth » qui rejoint le sens de la « richesse indivise ». Ou encore dans le *Dictionnaire de philosophie politique* : « L'opposition entre communauté et société est, pour l'essentiel, étrangère à la philosophie politique de l'Occident, le seul point de vue que l'on prendra en compte ici. L'opposition entre société [terme plus vaste] et communauté apparaît au XIX^e siècle en Allemagne. ». Dans le *Dictionnaire de la pensée politique* d'Olivier Nay et al., nous trouvons la définition suivante : « Dans l'histoire de la pensée, la communauté désigne un groupe social dont les membres partagent une histoire, des valeurs et/ou des intérêts communs. [...] les communautés se développent, selon Aristote, de manière spontanée. La communauté est le cadre naturel dans lequel l'homme peut vivre et s'accomplir [...] »

PATRIE¹⁹⁰ :

Dans *AA* la notion de patrie est religieuse, la terre de Mohammed n'est pas *a priori* celle où s'exerce le pouvoir civil. La patrie n'est pas pertinente pour une civilisation conquérante qui déplace au fur et à mesure des victoires les frontières de l'Empire.

Dans, *An* la terre redevient paradoxalement celle de la mère (matrice), et confirme les croyances primitives.

Dans *HNL*, la patrie est définie par son absence de fait, sa négation pour les *convicts* bannis, et son opposition à la terre australe inhospitalière.

Dans *CC*, la patrie est la terre des mythes et des pères, et il faut se battre pour qu'elle revienne aux fils, bien que non reconnus.

TERRITOIRE¹⁹¹ :

La notion de territoire, bien plus que celle de patrie, trop soumise aux aléas de la filiation, entre en jeu fortement dans tous les romans.

Dans *AA*, c'est le territoire du pouvoir, celui de l'enceinte de la ville, celui au sein duquel la loi de Haroun s'exerce, celui qu'il faut pouvoir quitter pour fuir le châtement qu'elle inflige.

Dans *An*, la terre mère est la raison de ralliement des Fils, elle constitue leur territoire, et sa protection est leur dessein.

Dans *HNL*, le territoire doit être apprivoisé, et s'identifie au lieu de l'exil, quels que soient la nature et le motif de celui-ci.

Dans *CC*, la guerre a pour ultime enjeu la reprise du contrôle sur le territoire par ses natifs, territoire arpenté par le déplacement des troupes de l'armée républicaine.

190 - Voici quelques éléments de définition extraits du *TLFI*, pour le mot « patrie » : « [L'accent est mis sur l'aspect concr., géogr.] Terre des ancêtres, pays natal. Le mot patrie chez les anciens signifiait la terre des pères, *terra patria*, *gé patris*. La patrie de chaque homme était la part de sol que sa religion domestique ou nationale avait sanctifiée, la terre où étaient déposés les ossements de ses ancêtres et que leurs âmes occupaient. La petite patrie était l'enclos de la famille, avec son tombeau et son foyer. La grande patrie était la cité, avec son prytanée et ses héros... Fustel de Coulanges, *La Cité antique*, 1864, p.251 » ; ce terme est absent des dictionnaires spécialisés.

191 - Toujours selon le *TLFI*, « Territoire » : « [En rapport avec une collectivité hum.] 1. Étendue de la surface terrestre où est établie une collectivité humaine ».

ÉTAT¹⁹² :

Dans, *AA*, il existe une notion d'État comme pouvoir administratif central qui gère une cité.

Dans *An*, la notion est très floue, elle se projette sur le pouvoir britannique, mais ne semble pas concerner les indigènes. À moins, ce qui serait risqué, de considérer le pouvoir du *zamindar* comme représentant d'un État.

Dans *HNL*, l'État, c'est la couronne britannique, sous la forme du pouvoir carcéral, mais il n'est pas associé à l'Australie.

Dans *CC*, l'État est en train de se constituer autour de la figure de Juárez, par exemple, et en opposition à celle de Maximilien qui représente la domination des États européens sur le Mexique.

NATION¹⁹³ :

Le terme ne concerne, nominativement, que *El cerro*. Il y est question de la future nation républicaine, autour de la figure de Juárez

Nous constatons que le mot « nation » est celui qui occupe le moins nos auteurs et nos romans. L'époque de nos romans est pré-nationale ; l'idée de nation est en train de se forger, c'est pourquoi le terme « communauté » qualifie mieux chacun de nos ensembles. En tant qu'ingrédients nécessaires à la fabrique de la nation, identité, puis territoire, et enfin communauté sont les trois termes de la dialectique de ces textes.¹⁹⁴ Je reprends ici la pensée de Eric J. Hobsbawm : « nationalism comes before nations.

192 - Voir A. D. Smith, *Nationalism and Modernism*, p. 14 : « This quest for statehood is what distinguishes nations from other communities of solidarity, just as it is political, and especially military, action that is required to turn an ethnic group into a nation.[...] In the modern world, both need each other : the state requires the legitimation and popular direction accorded by the nation, while the nation needs the state to protect its unique culture values against those of other communities » [La quête de l'État est ce qui distingue les nations des autres communautés de solidarité, car c'est une action politique et spécialement militaire qui est nécessaire pour transformer un groupe ethnique en une nation. [...] Dans le monde moderne, les deux sont liés : l'État exige sa légitimation démocratique accordée par la nation, et la nation a besoin de l'État pour protéger ses valeurs culturelles singulières contre celles d'autres communautés].

193 - Outre la définition et l'étymologie citées précédemment du dictionnaire historique d'Alain Rey, nous pouvons ajouter ces quelques lignes éclairantes extraites de l'article correspondant du *Dictionnaire de philosophie politique* : « Désignant à l'origine un groupe de personnes, unies par les liens du sang, de la langue et de la culture (du latin *natio, natus*) qui, le plus souvent, mais pas nécessairement, partagent le même sol, le concept de nation subit une radicale transformation au XVIII^e siècle, plus précisément lors de la Révolution française. Contrairement à la conception de l'époque pré-révolutionnaire où plusieurs nations pouvaient encore cohabiter dans un même espace étatique, la nation s'identifiera à l'État : c'est la naissance de l'État-Nation. [...] Dans une perspective proprement moderne, l'idée de nation désigne avant tout une association de personnes, unies par des liens contractuels, manifestant ainsi leur volonté de vivre sous les mêmes lois. Ainsi conçue, la nation se définit [...] par la volonté, par la libre adhésion aux principes d'une communauté politique.»

194 - Certes, dans *CC*, le terme « patrie » est assez pertinent, mais il est moins actualisable pour les trois autres romans.

Nations do not make states and nationalisms but the other way round¹⁹⁵ » [le nationalisme précède les nations. Les nations ne fabriquent pas d'États et de nationalismes, mais l'inverse est vrai].

C'est à ce titre que l'ouvrage de Benedict Anderson, *Imagined Communities*, éclaire notre perspective, malgré les réserves émises par Anthony D. Smith au sujet de l'abus d'une telle position qu'il qualifie de « postmoderne¹⁹⁶ ». *Imagined Communities* pose clairement l'idée de la communauté comme un regroupement de représentations communes, et une projection de celles-ci pour constituer l'unité nationale, ce qui le distingue de Renan, lequel considère cette communauté comme historique de fait, je cite les lignes célèbres de B. Anderson :

The aim of this book is to offer some tentative suggestions for a more satisfactory interpretation of the "anomaly" of nationalism. [...] My point of departure is that nationality, or, as one might prefer to put it in view of that word's multiple significations, nation-ness, as well as nationalism, are cultural artefacts of a particular kind. To understand them properly we need to consider carefully how they have come into historical being, in what ways their meanings have changed over time, and why, today, they command such profound emotional legitimacy, I will be trying to argue that the creation of these artefacts towards the end of the eighteenth century was the spontaneous distillation of a complex "crossing" of discrete historical forces; but that, once created, they became "modular", capable of being transplanted, with varying degrees of self-consciousness, to a great variety of social terrains, to merge and be merged with a correspondingly wide variety of political and ideological constellations. I will also attempt to show why these particular cultural artefacts have aroused such deep attachments¹⁹⁷.

[Le propos de ce livre est d'offrir certaines suggestions pour une interprétation plus satisfaisante de l'« anomalie » du nationalisme. [...] Mon point de départ est que la nationalité, ou, si l'on préfère, en raison de la multiplicité de sens de ce dernier mot, la nationité, comme le nationalisme, sont des artefacts culturels d'une espèce particulière. Pour les comprendre correctement, nous avons besoin de considérer attentivement comment ils ont acquis une existence historique, de quelles façons, leur sens a changé au cours du temps, et pourquoi, aujourd'hui, ils commandent une légitimité d'une telle profondeur émotionnelle. J'essaierai d'argumenter que la création de ces artefacts vers la fin du XVIII^e siècle a été la distillation spontanée d'un complexe de forces historiques croisées mais distinctes ; mais, une fois créés, ils sont devenus « modulaires », capables d'être transplantés, de manière plus ou moins consciente, dans une grande variété de terrains sociaux, pour s'infiltrer dans et être infiltrés par une toute aussi grande diversité de constellations politiques et idéologiques. Je m'efforcerai aussi de montrer pourquoi ces artifices culturels particuliers ont suscité des attachements si profonds.]

On assiste là à la déclaration d'existence d'une poétique de l'identité et de la nation, ce qui s'oppose assez explicitement à la définition d'Ernest Renan :

195 - E. J. Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780*, p. 10.

196 - Voir A. D. Smith, *Nationalism and Modernism*, p. 73 : « [...] we can most usefully regard the nation-state as a 'conceptual community' founded on common language and common symbolic historicity. » [on peut utilement considérer l'état-nation comme une "communauté conceptuelle" fondée sur une langue commune et une commune historicité symbolique]. Plus avant, il explique dans son chapitre « Invention and Imagination » que la position de B. Anderson est fortement inspirée par la déconstruction postmoderne.

197 - Benedict Anderson, *Imagined Communities*, p. 4.

Une nation est une âme, un principe spirituel. Deux choses qui, à vrai dire, n'en font qu'une, constituent cette âme, ce principe spirituel. L'une est dans le passé, l'autre dans le présent. L'une est la possession en commun d'un riche legs de souvenirs ; l'autre est le consentement actuel, le désir de vivre ensemble, la volonté de continuer à faire valoir l'héritage qu'on a reçu indivis. L'homme, Messieurs, ne s'improvise pas. La nation, comme l'individu, est l'aboutissant d'un long passé d'efforts, de sacrifices et de dévouements¹⁹⁸.

Pour Renan, il y a une essence de la nation qui se constitue à travers une longue Histoire comme un capital accumulé ; la nation est un résultat de l'Histoire, elle est un héritage « indivis ». B. Anderson recoupe Renan seulement lorsqu'il dit que la nation résulte d'un complexe de forces historiques ; mais, tandis que Renan décrit la nation dans son émergence première, Anderson en saisit le système éminemment mobile et reproductible. Ayant appréhendé comparativement la reproduction d'un même modèle de nation, B. Anderson confirme que la nation est faite d'objets culturels, ceux par ailleurs énumérés par Renan : « Un passé héroïque, des grands hommes, de la gloire, [...] voilà le capital social sur lequel on assied une idée nationale¹⁹⁹ », mais il en souligne le caractère artificiel. La différence entre Anderson et Renan relève de la croyance en l'existence de cette unité et en sa valorisation.

La construction de nos romans dans leur forme et dans leur signification repose fermement sur l'idée de la communauté future (qui trouvera sa réalisation dans la « nation »), de l'identité avant qu'elle n'existe civiquement, et tout l'enjeu réside dans sa mise en place, dans son institution. Chacun de nos romans met donc en place le projet d'une unité historique et culturelle, ainsi que des oppositions idéologiques extérieures, car la construction de l'identité nécessite la sélection d'opposants à celle-ci, elle ne peut d'ailleurs se concevoir que moyennant un rejet de l'autre, à condition de bien le choisir. Quels sont donc les discours dominants dans la fiction qui permettent la mise en place de la constellation politique et identitaire ? Quel discours va réunir le plus, et le mieux montrer le refus de l'altérité ? Il est visible que non seulement chaque discours se construit, et pointe son espace dans la société émergente (l'Histoire, la littérature, la critique, la presse), mais il désigne aussi les figures de l'autorité. La recherche de l'unité fabrique l'autorité. Le roman de Bankim, par exemple, réhabilite et modernise en partie la pensée hindouiste en lui rappelant sa force éthique, et en renforçant sa dimension politique ; c'est alors à partir du discours religieux que se dessine une cohésion possible, une unité est envisagée à partir du discours religieux à condition de l'actualiser dans l'action politique. Pour Zaydan, l'enjeu autoritaire se construit autour de la figure du leader, et de l'idée du héros ; il semble que, dans sa perspective, complexe et ambiguë sur la fictionalisation de l'Histoire arabo-musulmane qu'il connaissait bien, la figure du leader politique et historique est au centre. Dans *HNL* —et c'est peut-être le texte le plus difficile à saisir d'un point de vue idéologique—, on peut décrire la construction de l'unité par un besoin de légende du lieu, une mythologie du paysage. Il s'agirait alors de

198 - Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation ?*, p. 31.

199 - *Ibid.*, p. 31.

la construction d'une image d'un lieu de l'origine²⁰⁰, comme un des modes de rassemblement des membres d'une communauté avant qu'elle devienne nation, nous développerons longuement cette idée par la suite. Dans le cas précis de l'Australie, ce lieu de l'origine reçoit en son sein un peuple hétérogène. Et, pour finir, Mateos établit une filiation épique et mythique entre les figures du pouvoir au Mexique.

À ce sujet, reprenons les propos de Patrice Canivez qui définit deux types de nations :

Cette typologie [différents types de formation des nations] est dominée par l'opposition désormais classique entre nation-civique et nation-culture. Dans le premier cas, la nation est formée dans et par l'État. Le type idéal est quasiment donné par la France. [...]

Quant à la nation-culture, elle se définit par une culture censée exprimer le caractère originel, l'esprit de cette nation. Celle-ci se distingue alors des autres nations par son particularisme culturel, par sa religion, sa langue, sa poésie. Elle cherche à affirmer et à préserver cette identité culturelle en se dotant d'un État propre²⁰¹.

En ce qui concerne nos nations en gestation, il apparaît qu'elles relèvent des deux groupes de construction, nation-culture et nation civique en va et vient, à la réserve près que la nation civique n'existe que sous une forme instable, l'existence d'un État, n'impliquant pas forcément celle de la nation civique au sens suggéré. Le Mexique, le Bengale, et l'Égypte ont tous les trois une organisation centrale de l'autorité, quoique fragile (au Bengale, l'autorité se partage entre la Compagnie des Indes et les pouvoirs locaux, les zamindars ; au Mexique, il existe un gouvernement établi, bien que précaire ; en Égypte, l'autorité ottomane, encore centralisée, est fragilisée par la présence occidentale). Les quatre romans nous permettent de mettre en œuvre et d'interroger le terme de communauté « imaginée », au sens du titre de l'ouvrage de Benedict Anderson. Nous verrons alors précisément pour chaque roman quelle est la constellation notionnelle qui entre le plus fortement en jeu dans la négociation identitaire et, bien entendu, quelle idée de société se dessine suite à celle-ci.

1.3.2. LA NAISSANCE D'UNE LÉGENDE

C'est sur le mode de la légende que la mémoire collective s'élabore dans le roman de Mateos. Il travaille à l'élaboration de romans représentatifs d'une littérature nationale mexicaine qui se veut indépendante des modèles en mettant en scène des personnages centraux de l'Histoire mexicaine, légendaires, ou devenus tels durant la fin du XVIII^{ème} siècle et le courant du XIX^{ème} siècle : le père Hidalgo, le président Juárez, l'Empereur Maximilien, ou encore Porfirio Díaz²⁰².

200 - Voir Patrice Canivez, *Qu'est-ce que la nation ?*, p. 9 : « L'origine peut renvoyer, soit à une communauté d'ascendance (le même sang), soit au lieu d'où l'on vient (le même sol) ».

201 - Patrice Canivez, *Ibid.*, p. 30-31.

202 - Je cite les plus célèbres, ceux par ailleurs ayant fait l'objet de fictions historiques par J. A. Mateos.

1.3.2.1. De Maximilien à Moctezuma

Plus précisément dans *El cerro*, contrairement à ce qui se passe dans *El sol de mayo* ou *Sacerdote y Caudillo*, nous assistons à la mise en place d'une constellation de personnages légendaires liés par le tragique d'une guerre qui se répète. En effet, autour de la figure de Maximilien resurgissent les spectres de Cortés et de Moctezuma. Le passage, que nous étudierons en détail plus tard, dans lequel Maximilien écoute, tel celui d'un coryphée, le chant des bateliers sur la mer Adriatique, sous les murs du château de Miramare, montre que le sort de ce nouvel empereur rappelle celui de Moctezuma, il évoque aussi la figure de Danaos, le chant de la mémoire légendaire devient le refuge des personnages que l'Histoire a voués à l'échec. Ce chant redit aussi, en italien, le sort de Moctezuma, trompé par les Espagnols²⁰³ :

*Massimiliano
Non ti fidare,
Torna al castello
Di Miramare.
Quel trono fracido
Di Montezuma
E nappo gallico
Colmo di spuma.
Il Timeo Danaos
¿Chi non ricorda ?
Sotto la clamide
Trovó la corda.*²⁰⁴

La figure mythologique de Danaos, roi d'Argos, sert de comparant abstrait, légendaire à deux empereurs dont les références mythologiques sont pourtant dissemblables. Moctezuma fut abusé par la parole des dieux de la légende du Chilam Balam qui narrait l'arrivée de l'homme blanc de l'Est, sur le cheval ; cet événement, magnifiquement repris par Prescott, concentre l'essentiel de la tragédie et de son annonce :

In a preceding chapter I have noticed the popular traditions respecting Quetzalcoatl, that deity with a fair complexion and flowing beard, so unlike the Indian physiognomy, who, after fulfilling his mission of benevolence among the Aztecs, embarked on the Atlantic Sea for the mysterious shores of Tlapallan. He promised, on his departure, to return at some future day with his posterity, and resume the possession of his empire. That day was looked forward to with hope or with apprehension, according to the interest of the believer, but with general confidence throughout the wide borders of Anahuac.

[...] A general feeling seems to have prevailed in the time of Montezuma, that the period of the return of the deity, and the full accomplishment of his promise, was near at hand²⁰⁵.

[Dans le chapitre précédent, j'ai noté les traditions populaires au sujet de Quetzalcóatl, cette divinité qui avait la peau claire et une barbe flottante, complètement différente de la physionomie indienne, qui, après avoir accompli sa mission bienveillante parmi les

203 - Cela renvoie à l'anecdote de l'arrestation de Moctezuma, et à l'occupation du palais par les Espagnols, le moment le plus humiliant de l'histoire de la prise de Mexico.

204 - J. A. Mateos, *CC*, p. 100.

205 - William H. Prescott, *The Conquest of Mexico*, p. 171.

Aztèques, s'était embarqué sur l'Atlantique pour les mystérieux rivages de Tlapallan. À son départ, il avait promis de revenir un jour futur avec sa postérité, et de reprendre possession de son empire. Ce jour était attendu avec espoir et appréhension, selon les intérêts du croyant, mais avec une certitude générale sur les vastes confins d'Anahuac.

[...] Un sentiment commun semble avoir prévalu au temps de Moctezuma, à savoir que l'heure du retour du dieu, et de l'accomplissement total de sa promesse, était près d'arriver.]

Comme Moctezuma, Maximilien doit écouter la prophétie, mais le futur échec historique de ce dernier appartient désormais à la scène romanesque. Le narrateur, maître du jeu de l'Histoire, comme le furent les historiens de la conquête qui nous rappellent l'existence d'une prophétie, fait de Maximilien, ironiquement, le double inverse et symétrique de Moctezuma, comme si l'Histoire ne cessait de se répéter. Le récit prophétique, annonciateur du malheur, joue le rôle d'un rêve prémonitoire, en forme de mise en abyme d'un récit légendaire²⁰⁶.

Dans le roman de Mateos, la chanson appartient à l'univers de folie partagé par Carlota. Trois modes de fabrique de l'historique apparaissent dans un étagement visible, organisé par l'entremise du narrateur, non pas pour la vérité historique du passé mais pour une parole d'avenir, programmatique, celle pouvant un jour devenir à son tour légendaire, car universelle. À un premier niveau du récit se trouve la reprise du discours attesté, celui des événements politiques contemporains de l'écriture du roman. Ces derniers événements, remis en jeu par les personnages dans leur discours sur l'Histoire et la littérature, montrent une mise en scène de l'Histoire publique dans la sphère privée. Quant au troisième moment du travail de l'Histoire, il se profile dans la réalisation du légendaire à travers certains personnages dont l'énonciation lyrique ou tragique inscrit la parole dans la destinée collective anhistorique, « l'écho du génie de la prédestination²⁰⁷. » Ces trois modes de l'historique —le factuel, la représentation subjectivée, le légendaire— impliquent tous des modèles de pensée identitaire.

La voix du génie prophétique se fait entendre aussi à travers le monde de la folie de Carlota, ses visions nocturnes, comme la chanson, rappellent et la mort de Moctezuma et la folie de Cortés. Maximilien, en devenant le personnage de cette chanson, rejoint aussi le monde de Carlota, est transformé en demi-frère légendaire de Moctezuma. Tous deux empereurs d'une terre qui ne leur appartenait pas, les révoltes indigènes scellent leur perte. Et un fantôme en convoque toujours d'autres : derrière Maximilien, trône la figure énigmatique de Napoléon le petit, lui-même spectre d'un autre empereur.

Maximilien se fie à la fiction, prend au sérieux la destinée qu'elle lui propose, tandis que la fiction répète compulsivement l'Histoire, re-demande au lecteur de

206 - Voici la définition qui est donnée de « Legend » dans *Encyclopedia of Narrative Theory*, p. 276 : « The term "legend" refers to traditional narrative that provides an aetiology (i.e., an account of the origin or cause) of some extraordinary local detail or the narrative of a person, place, or event as if it were based on historical actuality. » [Le terme "légende" se réfère à un récit traditionnel qui fournit l'étiologie (i.e. récit des origines ou des causes) d'un détail local extraordinaire, ou un récit concernant une personne, un lieu, un événement comme s'il était fondé sur la factualité historique.]

207 - CC, p. 100.

redouter le pire pour le personnage et, en même temps, d'espérer malgré tout sa survie. De leur côté, les biographes signalent ses doutes, ses peurs ; Maximilien prétend même que c'est pour avoir écouté sa femme qu'il devait finir exécuté, mais cela ne l'empêche pas de s'identifier à ce rôle qui inspirera le dramaturge V. Magdaleno —dans sa pièce de théâtre *Sacramento* (1956)—, lequel qui fait dire à Maximilien au moment de sa mort, « ¡ callad coronel... Mexico es mi país²⁰⁸ ! ». « Vérité » et « fiction » se rapprochent de façon inquiétante.

Bien que le suspens s'exerce dans les limites imposées par la répétition de l'action historiquement attestée, la répétition ne bloque pas l'intrigue. Le tragique touche les personnages historiques, qui, se battant contre leur destin joué d'avance, accomplissent la prophétie du roman, tandis que la plupart des personnages fictionnels amoureux sont traités sur le mode dramatique (sauf Guadalupe, dont, justement, l'Histoire a retenu le nom). L'historique et le mythique se mêlent ici à la manière de leur rencontre au XVI^{ème} siècle, comme l'évoque J.M.G. Le Clézio :

Ainsi commence cette Histoire, par cette rencontre entre deux rêves ; le rêve d'or des Espagnols, rêve dévorant, impitoyable, qui atteint parfois l'extrême de la cruauté ; rêve absolu, comme s'il s'agissait peut-être de tout autre chose que de posséder la richesse et la puissance, mais plutôt de se régénérer dans la violence et le sang, pour atteindre le mythe de l'Eldorado, où tout doit être éternellement nouveau.

D'autre part, le rêve ancien des Mexicains, rêve tant attendu, quand viennent de l'est, de l'autre côté de la mer, ces hommes barbus guidés par le Serpent à plumes Quetzalcóatl, pour régner à nouveau sur eux. Alors quand les deux rêves se rencontrent, et les deux peuples, tandis que l'un demande l'or, les richesses, l'autre demande seulement un casque, afin de le montrer aux grands prêtres et au roi de Mexico, car disent les Indiens, il ressemble à ceux que portaient leurs ancêtres, autrefois, avant de disparaître.

La tragédie de cet affrontement est tout entière dans ce déséquilibre. C'est l'extermination d'un rêve ancien par la fureur d'un rêve moderne, la destruction des mythes par un désir de puissance. L'or, les armes modernes et la pensée rationnelle contre la magie et les dieux : l'issue ne pouvait pas être autre²⁰⁹.

Le mythe, le magique contre l'extrême cruauté et la soif de richesse nous rappelle la confusion des mondes entre les Fils et l'armée anglaise dans *Anandamath*. Le légendaire reviendra derrière la voix des bateliers, dans le cauchemar de Carlota ; l'irrationnel de la première rencontre informera désormais l'imaginaire mexicain. Le Mexique naîtra sur une tragédie marquée par la confusion des règnes, le retour du refoulé dans la rencontre incongrue, tout comme le montre, aussi l'échange de l'or contre les colliers de verre des conquistadors. C'est, encore là, la suite du cauchemar, une incompréhension totale qui fige la compulsion de répétition autour du délire de Carlota :

La joven se detuvo ante aquella carta ; el vapor lo atraviesa por el trazo de Cristóbal Colón ; ¿ qué importan las tempestades ni los huracanes ? ...¡ El siglo XIX delante de la

208 - Jean Avenel, *La Campagne du Mexique (1862-1867)*, p. 172 ; Maximilien serait mort en criant : « Viva Mexico », précise Jean Avenel.

209 - J. M. G. Le Clézio, *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue*, p. 11.

tumba del siglo XVI !...El Pacífico ! ; baña sumiso las playas del nuevo imperio !...; Esta línea que se prolonga al través del grado treinta y tres... la patria de Washington²¹⁰!

[La jeune femme se figea devant cette carte ; le transport à vapeur la traverse en suivant le même tracé que le voyage de Christophe Colomb ; qu'important maintenant les tempêtes et les ouragans ? Le XIXème siècle se présente sur la tombe du XVIème siècle !... Le Pacifique ! Soumis, il baigne les plages du nouvel empire !... Et cette ligne qui se prolonge à travers le 33e parallèle... elle mène à la patrie de Washington !]

Les hallucinations de Carlota rappellent, de leur côté, l'Histoire européenne : elle est la fille de Léopold de Belgique, et française par sa mère. Elle évoque le retour du tragique historique, et prédit, dans sa folie, l'exécution de son mari. Elle s'inscrit dans la légende des reines mortes folles²¹¹, tandis que Maximilien rejoindra les rangs des rois martyrs :

El mensaje contenía estas frases : « Maximiliano está fusilado » : sus últimas palabras fueron : « ¡Pobre Carlota ! »

La majestad imperial leyó el telegrama e inmediatamente se notó en ella una profunda agitación.

Su semblante palideció, sus manos temblaban, y los diamantes de la imperial jarretera se movían tanto, que la multitud admirada lanzó una exclamación.

Lo que el Emperador pensaba y sentía no podía saberse, por supuesto ; pero sí podemos creer que, sobre las exclamaciones y la música, sobre el ruido de las cornetas y las detonaciones de la artillería, oía sólo el tiro lejano que hería a la víctima, cuya sangre caía sobre él, y el grito de una mujer, joven, bella y buena, respondiendo a la última exclamación de su joven esposo de « ¡ Pobre Carlota ! » « ¡Pobre Maximiliano²¹² ! »

[Le message contenait les phrases suivantes : « Maximilien a été fusillé », ses dernières paroles furent « Pauvre Charlotte ! »

Sa majesté impériale lut le télégramme et, immédiatement, on le vit profondément agité.

Son visage pâlit, ses mains tremblèrent, et les diamants de son épaulette firent un tel mouvement que la foule étonnée poussa une exclamation.

Ce que l'Empereur pensait et sentait, on ne pouvait le savoir, bien sûr ; mais nous ce que l'on peut imaginer, c'est qu'au delà des exclamations et de la musique, au delà du son des cornes et des détonations de l'artillerie, il entendait seulement le coup de feu lointain atteignant la victime dont le sang giclerait sur lui, et le cri d'une femme jeune, belle et généreuse répondant à la dernière exclamación de son jeune époux, « Pauvre Charlotte ! » : « Pauvre Maximilien ! »]

Napoléon III apparaît ici comme le responsable de la mort de Maximilien, celui qui aura sacrifié le bonheur d'un jeune couple princier pour les ambitions et les enjeux de pouvoir. La nouvelle lui arrive par télégramme, la mort devient effective par hypotypose, lorsque le narrateur tente de traverser l'espace et le temps afin de la représenter envers et contre tout ; la mort de Maximilien se figure tel un drame historique. La fiction seule, par hypothèse (« podemos creer »), reconstitue le sentiment de Napoléon, et cela demeure une mise en scène irréaliste. L'Histoire est finalement dépassée.

210 - CC, p. 100-101.

211 - On pense à Juana la loca, Jeanne la folle, reine de Castille (1504-1555) et reine d'Aragon (1516-1555).

212 - CC, p. 422-423.

Le roman joue aussi avec les derniers mots de Maximilien : en public ses dernières pensées vont vers Carlota, et pourtant certains auraient entendu le nom de Guadalupe, *la India bonita*, comme l'Histoire l'appelle. La figure de Guadalupe n'est pas sans rappeler celle de la Malinche, la traductrice négociatrice qui, à plusieurs reprises, a sauvé l'armée espagnole et Cortés, la première femme indienne qui a trahi son peuple. Les figures emblématiques qui reviennent hanter l'Histoire du XIX^{ème} siècle mettent en regard de grands moments de l'Histoire du Mexique. Tout se passe comme si les comptes étaient enfin soldés avec cette exécution ; le Mexique peut désormais être libre de l'Europe, et la mort du mandataire de Napoléon III laisse la place aux Américains.

L'épisode de Maximilien aura inspiré de nombreuses fictions, des pièces de théâtre, des chansons, et des tableaux, Jean Avenel en donne une liste succincte²¹³. Maximilien et Carlota constituent de nouvelles figures mythiques ; la mort tragique de l'un et la folie de l'autre s'inscrivent totalement dans le romantisme ambiant, confortant une tragédie historique qui poursuit les rois et les reines.

1.3.2.2. Des personnages historiques romantiques

L'échec de cette aventure est en fait d'abord motivé par l'anachronisme des personnages choisis, qui appartenaient au siècle des révolutions, Maximilien était bien trop romantique pour tenir un rôle cohérent, et éviter d'être manipulé par les bourgeois mexicains et l'armée française. C'est son indécision qui le perdra ; bien que profondément démocrate, il n'a pas su choisir son camp, car il était soutenu par des oligarques qui refusaient toutes concessions. Mais revenons à la figure du héros telle qu'elle est présentée par F. Navarrete et Guilhem Olivier :

[...] los héroes actúan también como punto de intersección entre distintos tiempos históricos. De hecho, si una de sus características definitorias es su raigambre en una época histórica definida, incluido el *illo tempore* de la creación, ésta es siempre enriquecida por una relación con tiempos anteriores y posteriores. [...] De esta manera, pasado, presente y futuro se conjugan en la figura extraordinaria del héroe²¹⁴.

[...] les héros agissent aussi comme points d'intersection entre différents moments historiques. En fait, si l'une de leurs caractéristiques est, par définition, leur enracinement dans une époque historique définie, y compris l'*illo tempore* de leur création, celle-ci s'enrichit toujours d'une relation à des moments antérieurs et postérieurs. [...] De la sorte, passé, présent et futur se conjuguent dans la figure extraordinaire du héros.]

En somme, le modèle héroïque serait anhistorique, il peut se construire, par exemple, sur l'idée du martyr religieux²¹⁵. C'est en cela que la figure de Maximilien joue ce rôle

213 - En effet, Jean Avenel, dans son chapitre « La mémoire collective de l'intervention », in *La Campagne du Mexique*, donne une idée assez précise des manifestations artistiques qui représentent cet événement historique.

214 - Federico Navarrete et Guilhem Olivier, *El Héroe entre el mito y la historia*, p. 9.

215 - Voir Antonio Rubial, « El mártir colonial », in *El héroe entre el mito y la historia* ; l'auteur conclut son article par une phrase qui illustre bien notre propos , p. 76 : « El mártir había dejado de ser un modelo

« romantique » anachronique, car elle reprend des schèmes religieux²¹⁶. Il apparaît comme un héros seul face au monde, un nouveau conquérant naïf, du moins telle est l'image que l'Histoire lui prête. Ainsi a-t-on souvent reproché à Maximilien son idéalisme²¹⁷; il appartiendrait à une époque antérieure, de même que l'ambition de Carlota qui, elle, semble vouloir réhabiliter la monarchie prérévolutionnaire. Leur erreur, du moins dans le roman, est d'avoir mécompris le temps historique postrévolutionnaire dans lequel ils arrivaient, celui des indépendances. Mais cette erreur est peut-être d'emblée celle de tous les Mexicains partagés entre plusieurs temps historiques, entre plusieurs modèles : le modèle américain indépendant, celui de la Révolution française, et les contre-modèles de l'Empire pour certains, de la République populaire pour d'autres.

La fabrication d'une épaisseur historique procède par la légendarisation de l'Histoire contemporaine. L'accélération du temps historique, manifestée et aggravée par une accumulation, une condensation des modèles et de leur imitation, se traduit dans le roman par une injection de tragique et de lyrique transformant de leur vivant les deux figures impériales en figures mythiques. La présence importante de chansons, dont celle, remarquée, de Carlota, participe de cette mythification accélérée, comme un média de masse de l'époque:

En medio del silencio se percibía claramente la letra que acompañaba el cantar :

La niebla de los mares
Radiante sol aclara,
Ya cruje la "Novara"
A impulsos del vapor.
El agua embravecida
La embarcación azota,
*¡Adios mamá Carlota,
Adios, mi tierno amor!*

El ancla se desprende
Y la argentada espuma
Revienta entre la bruma
Con lánguido rumor.
En lo alto de la nave
El estandarte flota,
*¡ Adiós, mamá Carlota,
Adiós, mi tierno amor!*

¿ Qué llevas a tus lares?
Recuerdos de esta tierra
Donde extendió la guerra
Su aliento destructor.
Las olas son de sangre
Que por do quiera brota,
¡ Adiós mamá Carlota,

para convertirse en un personaje inmerso en la corriente del devenir histórico. » [Le martyr avait cessé d'être un modèle pour se transformer en personnage plongé dans le courant du devenir historique.]

216 - Je pense à la rencontre historique entre Carlota et le pape Pie IX.

217 - Voir André Castelot, *Maximilien et Charlotte du Mexique : La tragédie de l'ambition*.

*Adiós, mi tierno amor!*²¹⁸
[...]

Ce passage se situe au moment du départ de Carlota pour l'Europe —départ définitif, bien qu'à ce moment elle ne le sache pas encore. Les deux autres couplets de la chanson censément populaire sont les suivants :

Más pronto de los *libres*
Escucharás el canto,
Bajo tu regio manto
Temblando de pavor.
Te seguirán sus ecos
A la región ignota,
¡ Adiós, mamá Carlota,
Adiós, mi-tierno amor!

Verás de tu destierro
En la azulada esfera
Flotar nuestra bandera
En gloria y esplendor.
Y brotará laureles
La tumba del patriota,
¡ Adiós, mamá Carlota,
*Adiós, mi-tierno amor!*²¹⁹

Carlota est une mauvaise mère, la chanson ironique montre que c'est une mère qui tue ses enfants. Les vagues deviennent de sang, alors qu'au début de la chanson, il s'agit d'écume argentée. L'épisode impérial est interprété comme une anecdote édifiante, car, finalement, c'est le patriote dont la tombe engendre les lauriers, c'est lui qui est installé sur la terre et qui la nourrit de son sang ; Carlota, symbole de l'Empire, n'a plus rien à faire ici. Le terme « destierro » soulève néanmoins une ambiguïté, car on ne peut pas exiler, chasser de sa terre, quelqu'un qui ne lui appartient pas. L'étendard du navire opposé au drapeau national montre cette transivité des couleurs de l'Empire. Le peuple, dans la chanson, manifeste le désir de liberté, et l'association de ce dernier à la

218 - CC, p. 258-259. Cette chanson existe en deux versions, l'une de Vicente Riva Palacio et l'autre de J. A. Mateos. Elle est d'un ton comique, en heptasyllabes et renvoie à une forme plus archaïque. Voici une proposition de traduction en prose :

[Au milieu du silence, on percevait nettement les paroles de la chanson :

Le brouillard des mers/ Un soleil radieux l'éclaire./ Le « Novara » maintenant gémit/ Sous la force de la vapeur. / L'eau déchaînée / Fouette l'embarcation, / Adieu mama Carlota ! / Adieu mon tendre amour !

L'ancre se détache/ Et l'écume argentée/ Éclate dans la brume/ D'une rumeur languissante. / Sur le haut de la nef / Le drapeau flotte, / Adieu mama Carlota ! / Adieu mon tendre amour !

Que rapportes-tu à tes lares ?/ Des souvenirs de cette terre / Où la guerre a répandu / Son souffle destructeur. / Les vagues sont de sang / Qui jaillit de toute part/ Adieu mama Carlota ! / Adieu mon tendre amour !

219 - CC, p. 258. Traduction proposée :

Bientôt des libres, / Tu écouteras la chanson, / Sous ton manteau royal, / Tremblante de peur. / Ses échos te suivront / En ce lieu ignoré, / Adieu mama Carlota ! / Adieu mon tendre amour !

Tu verras depuis ton exil / Sur la sphère bleue / Flotter notre drapeau / Avec gloire et splendeur. / Et pousser les lauriers / Sur la tombe du patriote, / Adieu mama Carlota ! / Adieu mon tendre amour !]

terre, au martyr, à la guerre. La chanson qui transforme Carlota en un personnage légendaire atteindra l'autre bout de l'océan et ses échos arriveront jusqu'au lieu ignoré, le royaume des ombres, l'Enfer.

Le refrain présente la particularité d'associer l'amour maternel refusé (*mamá Carlota*) à l'amour conjugal (*mi tierno amor*), celui de Maximilien pour Carlota. Les enfants assassinés de Carlota, impératrice stérile, se joignent à la voix de Maximilien, mauvais père aussi, pour dire adieu. Finalement, l'erreur est d'avoir cru en l'immaturité du peuple mexicain. Mais celui-ci, tout en les rejetant à la mer, mythifie encore les figures du pouvoir, ajoutant à la galerie de portraits celle du dernier couple impérial du Mexique. Un peuple anonyme se construit en opposition à ces figures légendaires ; d'ailleurs, étonnamment, Juárez est très peu représenté, sa figure relève plus de l'historique en ce sens qu'elle ne peut être mythifiée sans perdre de sa crédibilité.

L'émergence de l'être mexicain semble ici le résultat d'une accumulation rendue consciente de figures et de systèmes de mise à jour, juxtaposant des faits attestés, des récits de rêve et des passages lyriques, ce qui en fait un modèle essentiellement littéraire et esthétique, malgré ses prétentions à l'historique. Il y a une littéarité intrinsèque du modèle de construction identitaire.

1.3.2.3. *Les autres romans historiques de J.A. Mateos*

CC fait partie d'un cycle couvrant les étapes de l'Indépendance. Après *CC*, Mateos écrira *El sol de mayo* en juin 1868, puis commence en mars 1869 la publication en feuilleton de *Sacerdote y Caudillo*. Ce dernier roman clôt provisoirement la série²²⁰, en remontant à l'histoire du père Hidalgo. Il est, selon certains critiques, le plus abouti des romans de la trilogie :

Sacerdote y Caudillo tiene como trama principal la hazaña del padre Hidalgo. La trama sigue siendo lineal, los sucesos corren cronológicamente y abarcan desde el rectorado del padre Hidalgo en San Nicolás en 1796 hasta su muerte el 30 julio de 1811. La trama principal se fortifica con subtramas en las que Mateos continúa utilizando los métodos del folletín ; sin embargo, la trama y subtramas están mejor resueltas que en las novelas anteriores ; éstas han dado a Mateos una experiencia [...]221

[*Sacerdote y Caudillo* a pour trame principale la geste du père Hidalgo. La trame reste linéaire, les événements sont racontés chronologiquement, embrassant la période depuis l'époque où Hidalgo a la paroisse de San Nicolás en 1796 jusqu'à sa mort le 30 juillet 1811. La trame principale est renforcée par des trames secondaires pour lesquelles Mateos continue d'utiliser les méthodes du feuilleton ; néanmoins, la trame principale et les trames secondaires sont mieux construites que dans les romans précédents ; ceux-ci ont donné à Mateos de l'expérience [...]]

220 - Il sera suivi en octobre 1869 d'un autre roman historique, *Los insurgentes*, qui s'inscrit dans la suite des événements du mouvement d'Indépendance mené par Hidalgo. En sous-titre à l'édition Porrúa, on peut lire « continuación de Sacerdote y caudillo ».

221 - *CC*, p. LXVII.

Nous allons essentiellement reprendre des passages de la trame principale de ce roman, celle qui concerne le mouvement d'Indépendance mené par Hidalgo et son armée populaire.

Dans le prologue du roman, Hidalgo est présenté comme un héros, celui dont l'Histoire se souvient :

Aquel libro forrado en pergamino, guardaba el nombre destinado en el porvenir a la inmortalidad : registrado en sus toscas páginas, pasaría más tarde a los mármoles, y la tinta sería el oro que hoy luce en las inscripciones y monumentos²²².

Ce livre couvert de parchemin gardait le nom destiné, dans l'avenir, à l'immortalité : inscrit sur ses pages grossières, il devait plus tard être transcrit sur le marbre, en ces lettres d'or qui brillent aujourd'hui sur les inscriptions et les monuments.

Ce personnage révolutionnaire, homme des Lumières, se servira pourtant de l'image de la Vierge de Guadalupe²²³ comme d'un étendard national. Nous retrouvons dans ce procédé l'association entre un culte local et une cause politique. Le terme de « patrie » est particulièrement associé à celui de révolution ; la vierge de Guadalupe en devient le symbole, le combat pour l'Indépendance prenant alors des allures de guerre sainte : « La Virgen de Guadalupe aparecida sobre las rocas del Tepeyac, encarnaba un sentimiento patrio, ella no había venido a bordo de las naves conquistadoras²²⁴. » [La Vierge de Guadalupe apparue sur les rochers de Tepeyac, incarnait un sentiment patriotique, elle n'était pas arrivée à bord des navires des conquistadors.]

La guerre contre les Espagnols se fomenta avec le désir de récupérer le territoire et les richesses pour en faire bénéficier les créoles et les indigènes. L'image de la Vierge s'impose comme celle d'une déesse de la terre, opposée aux conquistadors venus d'ailleurs. Cependant, les conquistadors avaient aussi apporté la religion catholique dans leurs bagages. Au sein de cette contradiction incontournable²²⁵, le père Hidalgo anime un esprit nationaliste et patriotique, justifié religieusement et non politiquement :

222 - *Sacerdote y caudillo*, p. 11.

223 - La Vierge Noire est apparue pour la première fois à l'Indien Juan Diego vers 1523 (voir illustration en Annexe iconographique); elle ne sera reconnue par le Vatican qu'en 1745. L'église qui lui est dédiée fut édifiée sur le temple d'une déesse aztèque. Elle représentera le symbole d'une nation mexicaine à venir.

224 - *Sacerdote y caudillo*, p. 329.

225 - Il est important de mentionner le fameux sermon de Fray Servando, en 1794, sur la Vierge de Guadalupe et l'évangélisation de Mexico, à la suite duquel il est démis de ses fonctions de prédicateur et pris en chasse par l'Inquisition. De ses mémoires éditées par Susana Rotker et traduites par Helen Lane, *The Memoirs of Fray Servando Teresa De Mier*, nous citerons quelques lignes d'une note sur l'auteur qui illustreraient de même la position du Cura Hidalgo dans cet entre-deux culturel naissant, p. xi : « Mier confronted the difficult challenge of being a thinker able to link two eras, overcoming the colonial mentality in order to play an active role in movements for emancipation. Unlike the aristocratic scientist who writes on his travels in the New World and its "savages", Mier —engaging in dialogue with Humbolt, De Pauw, Buffon— reverses the terms in which we are accustomed to thinking of the relations between central countries and the periphery [...] » [Mier fut confronté au défi difficile d'être un penseur capable de faire le lien entre deux ères, dépassant la mentalité coloniale dans le but de jouer un rôle actif dans le mouvement d'indépendance. À la différence du savant aristocrate qui écrit sur ses voyages dans le

Hidalgo le decía al pueblo lo que Jesucristo a la humanidad en la última cena : *Tomad y comed, éste es mi cuerpo : tomad y bebed, ésta es mi sangre* ²²⁶.

[Hidalgo disait au peuple la même chose que Jésus Christ à l'humanité à la dernière cène : « Prenez et mangez, car ceci est mon corps ; prenez et buvez, car ceci est mon sang. »]

Cette vierge nous rappelle la figure dominante de « Mother India ». Nous retrouvons là le même procédé populiste et mystique, s'appuyant sur la croyance et l'exacerbation du sentiment patriotique. D'où il résulte que Carlota, mauvaise mère, inverse la figure de la Vierge.

Dans *El sol de mayo*, ce sont les héros mexicains de l'Intervention, comme le général Zaragoza, ou le général Ortega qui s'opposent à l'armée française forte de toutes ses victoires. Le procédé dans *El sol de mayo* rappelle celui de *CC*, les deux romans utilisent le pouvoir de la transcendance tragique du héros, analogue à celle de la Vierge. Le sentiment national et patriotique se construit autour d'une croyance religieuse. Les héros deviennent objets d'adoration. Le passage d'un combat fervent pour l'Indépendance à un combat militaire, bien que gagnant en rationalité, ne perd pas sa vocation tragique et héroïque, nécessaire à la pérennité du sentiment de sacrifice.

Dans ces luttes pour l'Indépendance contre l'Espagne et la France, surtout au moment de l'Intervention, le modèle révolutionnaire français était encore le plus important. Hidalgo, homme des Lumières, est représenté en penseur de la révolution mexicaine suivant le modèle de la Révolution française :

Un año había mediado solamente de la agonía a la salvación. En 1793 la Francia se veía hollada por todas las Naciones [...]

Identificado con aquella crisis terrible en la absorción de las ideas democráticas de los revolucionarios, su mirada se detuvo sobre el cadalso de Luis XVI, y pensó sin querer en Carlos IV.²²⁷

Une seule année s'était écoulée entre l'agonie et le salut. En 1793 la France était suivie par toutes les Nations [...]

S'identifiant à cette crise terrible dans l'absorption des idées démocratiques de la révolution, son regard se posa sur l'échafaud de Louis XVI, et il pensa sans le vouloir à Charles IV²²⁸.

Le peuple français, ayant arraché le pouvoir au roi, est exalté comme exemple de justice divine ; la Révolution française, prise de pouvoir d'un peuple contre une tyrannie injuste, ressemble à une guerre sainte ; la force du peuple se représente allégoriquement comme *La Liberté guidant le peuple*. Les héros de l'Indépendance mexicaine portent

Nouveau Monde et ses "sauvages", Mier —engagé dans un dialogue avec Humboldt, De Pauw, Buffon— inverse les termes dans lesquels nous avons l'habitude de penser la relation entre le centre et la périphérie [...]

226 - *Sacerdote y caudillo*, p. 325.

227 - *Ibid.*, p. 17.

228 - Carlos IV (1748-1819), régna en Espagne de décembre 1788 jusqu'à son abdication en mars 1808. Il est considéré comme un roi faible et totalement soumis à sa femme Marie-Louise qui encouragera la présence et le pouvoir de Manuel Godoy, son amant.

ainsi la volonté d'une justice divine. Voici, pour exemple, quelques lignes sur la mort du Général Zaragoza dans *El sol de mayo*:

Zaragoza, ceñido con su laurel de gloria, llamó a las puertas del mundo de los héroes, detúvose unos momentos a hablar con Dios, y con atrevida planta penetró en el dintel eterno.

Los cañones que saludaron victorioso el héroe del 5 de mayo anunciaron al mundo desde la cumbre de Guadalupe, con un eco solemne y majestuoso, que el general Zaragoza había dejado de existir.

La última palabra de Napoleón fue *ejército*.

La última palabra de Zaragoza fue *patria*²²⁹.

[Zaragoza, le front ceint des lauriers de la gloire, frappa à la porte du monde des héros, s'arrêta quelques instants à parler avec Dieu, et d'un pas fier franchit le seuil éternel.

Les canons qui avaient salué le héros vainqueur du 5 mai, annoncèrent au monde, depuis le sommet de Guadalupe, en un écho solennel et majestueux, que le Général Zaragoza avait cessé d'exister.

La dernière parole de Napoléon fut "armée".

La dernière parole de Zaragoza fut "patrie".]

Zaragoza est sanctifié par l'Histoire, les héros entrent dans le royaume de Dieu par la grande porte. La mort du héros est celle d'un martyr, prêt à être béatifié, ce que le roman ne se prive pas d'ébaucher. D'un côté, une puissance divine, un statut de martyr, de saint ; de l'autre, celui de héros romantique, de guerrier seul contre le monde dont Napoléon est une image sublime mais inférieure à celle du martyr. La métaphore du peuple d'Israël, de sa marche dans le désert, et celle de la terre perdue, parcourent les romans de Mateos (*Sacerdote*, et *El cerro*). Le territoire devient terre sacrée, il est plus que politique. Avant de devenir clairement une nation, le peuple s'identifie à un territoire. En cela le procédé nationaliste est similaire à celui d'*Anandamath*. Il faut sacraliser pour gagner l'assentiment populaire, or sacraliser implique déshistoriciser.

L'autre romancier historique, concurrent de J.A. Mateos, est Vicente Riva Palacio dont la mémoire aura survécu longtemps comme représentant du genre historique au Mexique. Le roman *Monja y Casada, Virgen y Mártir* se déroule en 1615 à Mexico. Il y est question d'Inquisition, de trahison, d'argent, d'amour, tous les thèmes du roman de cape et d'épée. Nous n'y trouvons pas d'anecdote historique, mais une atmosphère de délation proche de certains passages de *Sacerdote y Caudillo* concernant la répression religieuse. Il se présente d'ailleurs comme une histoire sociale de l'époque de l'Inquisition. À travers ce roman, nous découvrons peu d'éléments spécifiquement mexicains.

Ainsi, Mateos, dans la trilogie, permet une véritable construction identitaire ; par collage et métaphorisation, il tente de saisir la complexité de l'être mexicain naissant, sans échapper parfois à un dualisme que la métaphore ne parvient pas tout à fait à dépasser. J.A. Mateos semble parfois submergé par son projet, les représentations qu'il compose révèlent leurs propres limites et leurs propres contradictions : le peuple mexicain peut, par exemple, à la fois admirer et détester la France. Ces romans montrent

229 - *El sol de mayo*, p. 234.

comment tout modèle de construction identitaire ne peut se constituer que par éclatement ou parcellisation de modèles maîtres, suivie d'une recomposition à partir de plusieurs représentations : ici, celle d'un peuple régicide, mais aussi celle d'un peuple sans terre, celui de Moïse²³⁰. Les héros anti-interventionnistes sont comparés à Napoléon, à Jésus, à la Vierge de Guadalupe, à la Révolution française, à Moïse, tout cela entre symboliquement dans la construction du futur Mexique. En effet, il s'agit avant tout d'exagérer la représentation, de procéder par accumulation de signifiants historiquement ou symboliquement sacralisés. L'identité construite sur du sacré, et à partir d'un sol devenu sacré, est protégée indépendamment de la volonté du peuple. Le droit du peuple libre à disposer de sa terre est sacré, et il est en plus historiquement justifié par des précédents comme Napoléon, ou la Révolution française.

Le Mexique est la terre d'un peuple élu ; s'il souffre, il sera récompensé proclament des passages de *Sacerdote*. À l'inverse d'une sanctification après le martyr, le roman procède à une béatification des héros à l'heure des exploits militaires. Les héros sont ainsi désignés à l'avance, les faiseurs d'Histoire sont saisis en pleine action. La légende est produite du vivant de Jeanne d'Arc. L'Histoire ne consigne pas seulement les héros de cette époque, elle les invite à faire partie d'une galerie de portraits : voici les hommes qui auront fait notre Histoire, semble affirmer le roman. Une accélération de la fabrication de l'Histoire et de ses légendes, pour le moins assez artificielle, impose une autorité, barre l'erreur historique, ne peut s'exposer à l'interprétation multiple des événements historiques. Le roman non seulement imite l'Histoire dans la sélection restreinte des événements et des hommes, mais il leur donne l'éternité sans les soumettre à l'épreuve du temps.

Le roman de Marcus Clarke propose un autre mode d'existence dans la communauté et une représentation différente de l'autre et de soi. L'onirique y croise l'historique, et nous verrons comment le projet de société est nié tout en étant induit par le récit du rêve. L'identité reste désirée, mais sans être énoncée.

230 - Deux passages, l'un dans *CC* et l'autre dans *Sacerdote y caudillo*, montrent ce symbole fort ; dans *CC*, le chapitre s'intitule « El desierto », p. 163 : « Envuelto en las tempestades de la derrota, pero con la fe ciega en el porvenir y en el triunfo de las armas de la república, atravesaba Juárez las llanuras del desierto, como Moisés, llevando consigo las esperanzas y la libertad de un pueblo. » [Emporté par les tempêtes de la défaite, mais avec foi en l'avenir et en la victoire des armées de la république, Juárez traversait les plaines du désert, comme Moïse, emportant avec lui les espérances et la liberté d'un peuple.] Et dans *Sacerdote y caudillo*, p. 422 : « Entre aquellos hombres y la ciudad, se atravesaban diez años de sufrimientos y de sangre ; veían desde lejos como Moisés la tierra prometida... el destino los alejaba para siempre de aquellos lugares y los conducía a lejanas regiones, donde la fatalidad cavaría más tarde una tumba gloriosa, que la humanidad buscaría con avidez para rendir un homenaje a la heroicidad y al sacrificio. » [Entre ces hommes et la ville avaient passé dix années de souffrance et de sang ; ils voyaient de loin comme Moïse la terre promise... le destin les éloignait pour toujours de ces lieux et les conduisait vers des régions lointaines où la fatalité plus tard creuserait une tombe glorieuse que l'humanité chercherait avidement afin de rendre hommage à l'héroïsme et au sacrifice.]

1.3.3. LE RÊVE AUSTRALIEN

Le monde de Rufus Dawes est d'abord celui d'un enfermement physique et psychologique, il apparaît au lecteur moderne comme un monde onirique, clairement cauchemaresque, où l'absence presque totale de satisfaction des personnages, l'absence de description de paysage, mais aussi de moments intimes entre les personnages, visent à rendre le lieu même du texte intenable, à l'exemple du camp. Quitter ce texte revient à fuir l'espace de l'emprisonnement. D'une part, le texte s'ouvre sur d'autres textes, d'autre part il se referme sur le même et sur le lieu du non-texte que représente la Tasmanie.

À travers des personnages qui ne sont pas des types, mais qui acquièrent leur autonomie, leur existence tout au long du texte, se forme un monde symbolique, où l'onirique et l'historique se croisent. L'histoire du *convict* Rufus Dawes cache une autre histoire, celle de la représentation d'un lieu à investir, à peupler d'histoires ; c'est en ce sens que nous suggérons le terme d'allégorie pour qualifier génériquement ce texte. L'absence de complétude du monde décrit, du monde de l'Histoire, l'absence de présentification des lieux et des personnages, l'absence d'identification avec les lieux du récit vise à dévoiler un autre texte, un texte intérieur, celui dit par la voix lectrice de Sylvia Vickers, de North, de Rufus Dawes.

Il y a ainsi deux catégories de personnages : ceux qui participent principalement au sens socio-historique du texte, Maurice Frere, Mr Vickers, Gabbett, Rex, Meekin, et ceux qui, tout en y participant, créent aussi un autre lieu du sens, déplacent le texte vers d'autres textes, vers le rêve, c'est le rôle de Sylvia Vickers, de James North, et de Rufus.

Nous ne lisons pas seulement *His Natural Life* comme un roman sur les *convicts*, ni comme une peinture plus ou moins réaliste de la société tasmanienne ; bien sûr ces lectures peuvent être intéressantes et productives, mais ce qui motive, en l'occurrence, notre critique du texte va dans le sens d'une lecture analytique que l'étrangeté du roman nous paraît justifier pleinement. En effet, la question de l'identité dans *HNL* se pose en négation, essentiellement, par le détour de l'enfermement. Nous verrons comment le paysage même de la Tasmanie évoque l'enfermement naturel des *convicts*, et ainsi l'ensemble du récit dessine, en marge du système pénitentiaire, un être australien. Le roman de Clarke propose plusieurs scènes de représentations obsessionnelles : le paysage et son enfermement, la fuite du double, le fantôme d'autres récits qui s'y apparentent, enfin autant de complexes et de scènes primitives qui construisent une image naissante de l'australianité. Peut-être cela justifie-t-il qu'E. Webby le décrive comme un roman expérimental²³¹, et ce alors qu'au même moment Émile Zola allait mettre en place sous ce nom sa théorie naturaliste ?

231 - Voir E. Webby, *The Cambridge Companion to Australian Literature*, p. 62 : «Clarke [...] presented in *His Natural Life* something in the nature of a scientific experiment : is it possible for humanity, for civilisation, to survive without religious belief ? » [Clarke [...] présentait dans *HNL* quelque chose de

1.3.3.1. Le complexe d'enfermement

À l'époque de l'écriture de *HNL*, entre 1870 et 1872 pour le feuilleton qui parut dans *Australian Journal*, l'Histoire de l'Australie est faite d'annales, encore liées à l'Histoire du Royaume Uni. Son élaboration nécessite l'usage des Almanachs²³², et autres documents que Clarke a consultés²³³, rassemblant des données chiffrées sur les *convicts*²³⁴. La réduction de la vie en Tasmanie à la vie des camps ne peut en aucun cas être lue comme une simple fantaisie de la part de Clarke, c'est en ce sens que nous y voyons une interprétation de l'Histoire de la colonie. La réduction aux *convicts*, et à l'armée, avec peu de *settlers* et pas d'Aborigènes, indique un malaise lié à l'être australien qui animait Clarke lorsqu'il a écrit son roman. Voici la description du camp de Sarah Island qui présente les prisons de l'île comme un emboîtement de poupées russes :

Sarah Island, situated at the south-east corner of the harbour, is long and low. The commandant's house was built in the centre, having the chaplain's house and barracks between it and the gaol. The hospital was on the west shore, and in a line with it lay the two penitentiaries. Lines of lofty palisades ran round the settlement, giving it the appearance of a fortified town. These palisades were built for the purpose of warding off the terrific blasts of wind, which, shrieking through the long and narrow bay as through the keyhole of a door, had in former times torn off roofs and levelled boat-sheds. The little town was set, as it were, in defiance of Nature, at the very extreme of civilization, and its inhabitants maintained a perpetual war with the winds and waves.

But the gaol of Sarah Island was not the only prison in this desolate region²³⁵.

nature à rappeler une expérience scientifique : est-il possible pour l'humanité, pour la civilisation, de survivre sans croyance religieuse ?]. Selon moi, cependant, l'expérimentation est d'un autre ordre, celui de la survie en l'absence d'Histoire, phénomène dont Elizabeth Webby souligne aussi l'importance pour la conscience australienne.

232 - Voir facsimile de pages d'Almanachs australiens en Annexe documentaire et iconographique.

233 - Voir L. L. Robson, « The Historical Basis of *For the Term of His Natural Life* », in *Australian Literary Studies*, p. 106-107 : « The first opportunity there is to test Clarke, against his own sources, occurs in chapters 1, 4, 5, 7. These chapters of Book I refer to the voyage out and he cites four authorities for a journey which was undergone by all convicts : the enquiry into the affairs of New South Wales made by Commissioner J. T. Bigge for the British government at the end of Macquarie's governorship around 1820; the narrative of Thomas Reid, a surgeon-superintendent on convict ships; the account of the colonies written by the Quaker James Backhouse; and the report laid before the House of Commons by the Molesworth committee which found so strongly against transportation in 1837-8 [...] » [La première occasion de mettre Clarke à l'épreuve de ses propres sources, apparaît aux chapitres 1, 4, 5, 7. Ces chapitres du livre I renvoient au voyage de déportation, et il cite quatre autorités pour un voyage qui a été effectué par tous les convicts : l'enquête sur les affaires de la Nouvelle Galles du Sud, réalisée par J. T. Bigge pour le gouvernement britannique à la fin du gouvernement de Macquarie aux alentours de 1820 ; le récit de Thomas Reid, un médecin-chef sur les navires de déportés ; le rapport sur les colonies rédigé par le Quaker James Backhouse ; et le rapport présenté à la Chambre des Communes par le comité Molesworth qui conclut très fermement contre la déportation en 1837-38.]

234 - Notons par ailleurs que Manning Clark précise dans sa préface à la plus importante histoire d'Australie : « After the year 1842 the story of Australia is not presented as that of the history of four separate colonies, but of Australia as a whole. » [Après l'année 1842, l'histoire de l'Australie n'est plus présentée comme celle de quatre colonies différentes, mais comme un tout.] Avant 1842, l'Australie n'existe donc pas comme une entité historique autonome.

235 - *HNL*, p. 118.

[L'île Sarah, située à l'angle sud-est de la baie, est longue et basse. La maison du commandant était bâtie au centre, celle de l'aumônier et les baraquements la séparaient de la prison. L'infirmerie était sur la rive ouest et les deux pénitenciers s'alignaient sur elle. De hautes palissades entouraient l'établissement, lui donnant l'aspect d'un bourg fortifié. On avait construit les palissades pour se protéger des terribles rafales de vent qui, sifflant au long de l'étroite baie comme à travers un trou de serrure, avaient antérieurement arraché des toits et abattu des hangars à bateaux. La petite bourgade s'était bel et bien installée, défiant la Nature, aux limites extrêmes de la civilisation et ses habitants menaient un combat perpétuel contre vents et marées.

Mais la prison de l'île Sarah n'était pas la seule geôle de cette région désolée²³⁶.]

L'île est représentée comme une ville fortifiée contre une nature difficile, c'est de cette nature qu'il faut se protéger. Les palissades ne sont pas destinées à empêcher les convicts de fuir, mais pour arrêter la violence du vent qui libère (l'image du trou de la serrure). La peur de la Nature est symétrique de celle que l'on a de la nature sauvage des bagnards. Il s'agit, comme le précise le texte, de l'avant-poste d'une guerre contre la barbarie. Le colon est ainsi doublement menacé : à l'intérieur, par les bagnards, et à l'extérieur par la nature, comme le suggère fortement l'avant-dernière phrase de ce passage. Par sa barbarie, la nature suscite le sentiment d'inquiétante étrangeté, tel un retour du refoulé.

À ce titre, le *convict*, ou plutôt l'idée du *convict*, représentée centralement par Rufus Dawes, figure une idée brute du *ça* soutenue par le paysage et la Nature, tel un retour au temps mythique. Ce dernier s'oppose au surmoi que figure à son tour l'autorité britannique dans ce qu'elle a de plus extrême, son système pénitentiaire. La paire d'opposés, ainsi formée, renvoie symboliquement à la mise en scène d'une autre paire d'opposés, celle de la colonie et du colon, comme l'indique par exemple la réflexion du Rév. North :

My world, that world of which I once dreamt so much, has been —here. My fame — which was to reach the ends of the earth— has penetrated to the neighbouring stations. I am considered a “good preacher” by my sheep-feeding friends. It is kind of them²³⁷.

[Mon univers, cet univers dont j'ai tant rêvé autrefois, a été confiné... ici. Ma gloire — qui devait atteindre les quatre coins de la terre— est parvenue jusqu'aux *stations* du voisinage. Mes amis éleveurs de moutons me considèrent comme « un bon prédicateur ». C'est aimable à eux²³⁸.]

L'expression « amis éleveurs de moutons » désigne déjà les Australiens, mais de manière périphrastique, car le signifiant n'est pas encore formulable. Ce passage ironique renvoie à l'image du pasteur comme un berger, et des paroissiens comme un troupeau de brebis, mais le pasteur est un faux dévot, un loup. Le nom même d'Australie n'est mentionné que cinq fois dans l'ensemble du roman²³⁹, bien que la

236 - *La Justice des hommes*, p. 99-100.

237 - *HNL*, p. 439.

238 - *La Justice des hommes*, p. 367.

239 - Le nom « Australia » est connoté négativement dans un dialogue entre Sarah Purfoy et John Rex, ce dernier refuse de retourner en Australie alors qu'il a réussi à s'enfuir et à se faire passer pour le véritable fils de Lady Devine, Richard Devine alias Rufus Dawes, p. 516 : « [...] Come back to Australia with me

Terra australis soit identifiée depuis le XVI^{ème} siècle par les navigateurs européens. Tout en exposant une australianité à venir, Clarke représente le rapport entre colonie et pouvoir central, et nous renvoie, à travers le symbole pénitentiaire, à d'autres représentations, aux thèmes récurrents de la dialectique du maître et de l'esclave²⁴⁰, reprise par les penseurs postcoloniaux. Notre interprétation de Clarke oriente le texte vers une lecture anti-coloniale, sans nous éloigner de la pensée de Clarke, car lui-même faisait figure d'esprit libre hostile à l'existence des bagnes. De nombreux critiques ont d'ailleurs lu son roman comme un pamphlet contre ce système. Dans ce monde, il n'est pas encore question de l'australianité, mais d'un projet de nation, d'une idée lointaine de nation édifiée sur une société égalitaire.

Le *convict*, privé du droit à la parole, représente l'ensemble des êtres soumis à une puissance dominatrice. Dans ce texte sur une terre vierge de récits écrits, la force symbolique de la représentation joue à plein. Dans ce monde sans Histoire nous sommes invités à voir une origine des mondes. Il ne s'agit pas de donner une dimension spécifiquement judéo-chrétienne au roman, mais de le situer dans une perspective plus générale qu'il ne l'a été jusqu'à présent. Le monde de Rufus cultive l'ambiguïté. Il est à la fois innocent et damné, tout autant un enfer qu'un monde primitif, un monde naissant et un monde maudit. C'est précisément le roman émergent qui ménage ces contradictions, il ne les crée pas, mais les rend visibles historiquement et spatialement.

La mort de Rufus Dawes et de Sylvia Vickers, dans une sorte d'Arche de Noé fatale, montre leur stérilité contagieuse²⁴¹. La sortie du camp, l'évasion est un retour à la barbarie, une sortie de l'Histoire vers la mort provoquée par la Nature, bien que ou même parce que le peuple dit civilisé fabrique une autre forme de barbarie. La terrible scène de cannibalisme encourage notre interprétation :

On the north-east coast of Van Diemen's Land is a place called St.Helen's Point, and a certain skipper, being in want of fresh water, landing there with a boat's crew, finds on the banks of the creek a gaunt and blood-stained man, clad in tattered yellow, who carries on his back an axe and a bundle. When the sailors come within sight of him, he makes signs to them to approach, and opening his bundle with much ceremony offers them some of its contents. Filled with horror at what the maniac displays, they seize and bind him. At Hobart Town he is recognized as the only survivor of the nine desperadoes who had escaped from Colonel Arthur's "Natural Penitentiary"²⁴².

[...] / [...] go back to Australia ! You must be mad » [...] Reviens en Australie avec moi [...] / [...] rentrer en Australie ! Tu es folle ou quoi ? ; l'adjectif « Australian » est associé au paysage, nous citons quatre des cinq occurrences : p. 112 « Australasian continent » ; p. 114, « Australian continent » ; p. 161, « Australian evening » ; p. 427, « Australian ocean ».

240 - Reprise par F. Fanon dans *Peau noire, masques blancs* et A. Memmi dans *Portrait du colonisé* pour la représentation du dominé et de son rapport au dominant. Je dévie sans doute le sens de l'expression hégélienne.

241 - Une autre version du roman, la version feuilleton, celle de la première publication entre 1870 et 1872 dans *The Australian Journal*, où le personnage de Sylvia s'appelle Dora, fait en revanche apparaître une fille du ménage Frere. Voir illustration en Annexe documentaire et iconographique.

242 - *HNL*, p. 438.

[Sur la côte nord-est de la Terre de Van Diemen se trouve un endroit appelé la pointe Sainte-Hélène. Un certain patron de bateau qui avait besoin d'eau fraîche, y touchant terre avec son canot, trouva sur les bords du cours d'eau un homme décharné, tout couvert de sang, vêtu de guenilles jaunes, qui portait sur son dos une hache et un paquet. En voyant les marins, il leur fit signe d'approcher et ouvrant son paquet en grande cérémonie, leur offrit de se servir. Remplis d'horreur devant ce que leur montrait ce fou, ils se saisirent de lui et le ligotèrent. À Hobart, on reconnut en lui l'unique survivant des neuf *desperados* qui s'étaient échappés du pénitencier naturel cher au colonel Arthur²⁴³.]

La scène décrite dans toute son obscénité devient l'aveu d'un système maniaque anthropophage et pervers, ce que ne sont pas les marins présents dans cette scène, choqués par leur découverte morbide. Ces derniers, qui cherchent de l'eau douce pour poursuivre leur voyage, montrent à quel point le système ne profite pas des biens de la nature, qu'il les détourne et pervertit le lieu. Le monde de l'île, presque désertée, profite au déploiement des forces intérieures. L'expression « Natural Penitentiary », expression oxymorique, révèle la monstruosité de l'idée qui sous-tend la politique de déportation. Ces forces extériorisées, en autorité/plaisir, rendent perceptible le travail de l'inconscient du texte, et le refus dont font l'objet les deux composantes Histoire/lieu. Finalement, Rufus Dawes et les autres personnages permettent la mise en récit de ces représentations honteuses du système colonial. Ce texte composé d'éléments que nous avons qualifiés d'oniriques, dévoile les contradictions du système. La nature semble désertique, la vie animale et végétale n'y apparaît que dans une étrangeté dangereuse. Le lieu est peint comme une abstraction, la forêt, la mer et les roches restent brutes, sans le détail de la couleur ou de la forme, mais exhibent par là leur force d'évocation.

La visualisation du lieu est difficile, le sentiment qui domine à certains moments du texte²⁴⁴, est celui d'*unheimlich*, d'inquiétante étrangeté évoquant un lieu non connu et pourtant familier. Dans ces passages, l'onirique domine l'atmosphère du texte sans pour autant devenir moteur d'interprétation ; la scène de cannibalisme, étant simplement évoquée dans son horreur, relève de l'étrange qui fait ressurgir le *ça*²⁴⁵. Ce *ça*, présent aussi tout au long du texte dans la violence de Maurice Frere, dans la lâcheté de North, habite le lieu représenté, la forêt, la mer, les roches autour du camp. C'est ainsi que North décrit Maurice Frere comme « a passionate and boorish creature this wonderful disciplinarian ²⁴⁶ » [[c'est] une créature passionnée et rustre que cet extraordinaire disciplinaire].

Lors du séjour, à la Robinson, au milieu de nulle part, Maurice Frere propose de retourner au camp pour y chercher une boîte de biscuits, quelque chose à manger. Le camp, un représentant du sur-moi et de la culture, reste pourtant une autorité brute. L'Angleterre, mère de ce monde isolé, est mère d'un non-monde où tout est hostile à

243 - La *Justice des hommes*, p. 364.

244 - En particulier celui où Rufus Dawes s'évade, ou encore dans son récit de rêve.

245 - Nous verrons dans *Kopal-kundala* la mention de rites cannibales, de sacrifices humains ; ces derniers n'ont pas le même impact que la scène d'anthropophagie dans *HNL*, car ils sont motivés socialement par la tradition religieuse.

246 - *HNL*, p. 444.

l'humain. Le camp, à la fois début et la fin de la « civilisation », concentre en même temps la barbarie de cette même civilisation. Le monde autour du camp figure une terre inconnue ; l'Europe décentrée du camp semble sans lendemain, et surtout avoir oublié son passé. L'identité de la Tasmanie ou de l'Australie n'existe que négativement, et la négation affecte l'ensemble des lieux d'autorité du texte figurant ce qui reste de la vieille Europe. Les êtres soumis à cette autorité ne peuvent que toujours revenir au camp, seule manifestation de la « civilisation » européenne, laquelle les voile à eux-mêmes.

L'angoisse qui nous saisit à la lecture provient d'une absence de texte déjà écrit, de texte des origines. Ce travail étrange de faire du texte à partir de rien, ou de peu, ou de textes qui n'appartiennent pas au lieu, de coller au territoire des noms, de le découvrir et de le baptiser en même temps, nous expose à une sorte de retour vers le passé lointain où nous étions nus d'écrits. C'est cet autre du texte que pressent Sylvia lorsqu'elle dit : « [...] It seems to me that I am double, that I have lived somewhere before, and have had another life —a dream-life²⁴⁷. » [J'ai l'impression d'être double, d'avoir vécu avant, quelque part, et d'avoir eu une autre vie —en rêve²⁴⁸.]

Marcus Clarke ne produit donc pas encore un texte australien, un texte identitaire, mais une tentative de sortie de l'enfance sans recours à la paternité de la métropole. Il nous permet de découvrir le moment du devenir australien, sa réalisation angoissante. En quelque sorte, nous avons le texte des difficultés à devenir australien quand devenir australien signifie construire une identité sans référence. Ce travail du devenir australien se définit déjà en opposition à l'autre Britannique, non pas comme une simple négation, plutôt comme une différenciation : il s'agit de se construire comme un autre du même, et cela, c'est le paysage, l'étrangeté de la distance qui l'impose, l'idée de cette forêt lieu du refoulement de ses indigènes victimes de l'Histoire. Jamais blanc ne s'est retrouvé aussi loin de son moi, et de son centre. La perte du centre nécessite l'invention d'une autre centralité. C'est d'ailleurs ce qui rapproche Clarke d'un auteur comme James Fenimore Cooper, ou peut-être du fameux Rufus Dawes réel²⁴⁹, dans l'extrême présence du paysage comme premier indice d'une altérité certaine et d'une identité à venir.

Rufus Dawes, le personnage, toujours déplacé, décentré, d'une île à l'autre, peut incarner la fuite en avant qui est aussi celle du texte. Mais sur son rocher, il est au centre et nommé le solitaire de « Hell's Gate ». Sa fuite en avant le dirige vers une possible histoire que le texte tente tout de même de construire, d'imager par son existence même, une fuite qui matérialiserait l'acte de refoulement tout en rendant indispensable le processus du récit.

247 - *HNL*, p. 280.

248 - *La Justice des hommes*, p. 234.

249 - Voir C. L. Innes, « Rufus Dawes Novelist », in *Australian Literary Studies*.

Le « ça » finit par produire un texte inconscient qui contrecarre le projet d'une Histoire artificielle, celle des chiffres, almanachs et autres sources utilisées par Marcus Clarke. Le rêve de Rufus à la fin du roman fonctionne en fait comme répétition des événements du roman depuis son départ d'Angleterre :

Rufus Dawes had dreamt a dream. Alone, amid the gathering glooms, his fancy had recalled the past, and peopled it with memories. He thought that he was once more upon that barren strand where he had first met with the sweet child he loved. He lived again his life of usefulness and honour. He saw himself working at the boat, embarking, and putting out to sea. The fair head of the innocent girl was again pillowed on his breast; her young lips again murmured words of affection in his greedy ear. Frere was beside him, watching him, as he had watched before. Once again the grey sea spread around him, barren of succour. Once again, in the wild, wet morning, he beheld the American brig bearing down upon them, and saw the bearded faces of the astonished crew. He saw Frere take the child in his arms and mount upon the deck; he heard the shout of delight that went up, and pressed again the welcoming hands which greeted the rescued castaways. The deck was crowded. All the folk he had ever known were there. He saw the white hairs and stern features of Sir Richard Devine, and beside him stood, wringing her thin hands, his weeping mother²⁵⁰.

[Rufus Dawes avait fait un rêve. Seul au milieu des ténèbres grandissantes, il avait évoqué le passé, le peuplant de ses souvenirs. Son imagination l'avait ramené sur cette grève déserte où il avait rencontré pour la première fois la douce petite fille qu'il aimait tant. Il revivait cette existence utile dans l'honneur. Il se voyait travaillant au canot, embarquant, gagnant la haute mer. La tête blonde de l'innocente enfant s'appuyait de nouveau contre sa poitrine. Les jeunes lèvres murmuraient des mots affectueux dans son oreille avide. Frere était à côté de lui et le regardait comme il l'avait regardé autrefois. Une fois encore, la mer grise s'étendait autour de lui, sans le moindre signe d'un secours possible. De nouveau, il découvrit dans le matin humide et rude le brick américain qui se dirigeait vers eux ; il aperçut les visages barbus de l'équipage stupéfait. Il vit Frere prendre l'enfant dans ses bras et grimper sur le pont ; il entendit les cris de joie qui s'élevaient et serra de nouveau les mains qui se tendaient pour accueillir les naufragés. Le pont était plein de monde. Toutes ses connaissances étaient là. Il vit les cheveux blancs et le visage sévère de Sir Richard Devine. Près de lui, sa mère en larmes se tordait les mains²⁵¹.]

Dans ce passage, la compulsion de répétition se manifeste par le sommaire du roman en rêve. Le personnage « fait défiler le passé », les premières fois qui ont déterminé son existence, puisque tout recommence pour lui dans chaque nouvelle prison, d'île en île : Macquarie Harbour 1833, Port Arthur 1838, Norfolk Island 1846. La répétition déjà dans « dreamt a dream » annonce le procédé du récit revenant toujours à la scène originelle qui se recompose avec l'ajout d'autres scènes postérieures, transformant à peine le sens de la scène de la séparation. L'expression « recalled the past, and peopled it with memories » décrit justement ce que produit le texte, l'action de peupler l'Australie de souvenirs, de remplir ce continent d'un passé fictif comblant la scène du meurtre de l'enfant père de l'homme, à savoir l'élimination des Aborigènes. Il faut inventer à ce lieu un passé qui serve de *topos*. À son tour, Rufus est, comme la mère, séparé de sa fille, « the sweet child he loved » ; sujet et objet, il est tour à tour l'enfant qui quitte et le parent qui est quitté, position qui est aussi celle des nouveaux

250 - *HNL*, p. 541.

251 - *La Justice des hommes*, p. 451.

colons : fils déplacés d'une terre lointaine, pères autoritaires, bourreaux des *convicts* et des indigènes, ils devront aussi servir de pères aux futurs Australiens.

1.3.3.2. *La vie naturelle ou comment un jeune fruit devient tradition*

Les lignes de John Barnes qui suivent sont recitées de l'article du critique L. T. Hergenhan, spécialiste de Marcus Clarke, elles montrent le rapport de ce dernier au paysage australien qui inscrit le complexe de l'identité australienne d'abord en tant que réponse à la Nature :

The landscape that Clarke evokes is indeed a wild dream-land, a fantasy symbolizing his own melancholy spirit. Perhaps the most interesting fact about this piece of rhetoric is the readiness with which it has been (and is) accepted as typical of the colonial response. As the writer in the *Australasian Critic* points out solemnly, the theory that Australian writing must be melancholy because that is the spirit of the place seems to have no basis in the shared experience of the colonists²⁵².

[Le paysage qu'évoque Clarke est en effet un pays de rêve débridé, une fantaisie symbolisant son propre esprit mélancolique. Ce qu'il y a peut-être de plus intéressant au sujet de ce morceau de rhétorique est qu'il a été accepté comme une réponse coloniale typique. Comme le montre l'auteur de l'*Australasian Critic*, la théorie que l'écriture australienne doit être mélancolique parce que c'est l'esprit du lieu semble n'avoir aucune pertinence dans l'expérience partagée des colons.]

Les premiers historiens et Clarke aussi d'une certaine manière ressemblent aux premiers peintres européens du paysage australien, ils ne peuvent pas encore voir l'Australie, ils ne peuvent donc la représenter. Nicholas Chevalier²⁵³, par exemple, représente des paysages et des mondes sémiotiquement européens. On constate chez ce paysagiste l'impossibilité de peindre des eucalyptus droits²⁵⁴ ; les eucalyptus, comme symboles de l'étrange, sont eux-mêmes représentés étrangement, de manière détournée, donc torse ; ces premiers eucalyptus peints ressemblent souvent à des chênes, et, malgré cela, ils identifient le paysage australien dont ils sont emblématiques.

La même impossibilité de représentation touche aussi les romanciers et les historiens, car après tout il s'agit chez les historiens aussi de représentation. Que veut-on dire de ce lieu ? Qu'y voit-on ? Puisqu'on ne se demande pas encore, à l'époque : « que ne voit-on pas ? » Une première réponse pourrait être trouvée dans ces quelques lignes de L. T. Hergenhan au sujet de Clarke :

The descriptive terms Clarke plays upon in his commentary: 'stern', 'solitude', 'funeral', 'melancholy', 'grotesque', 'ghostly' (with suggestions of a haunted land), 'gloomy', 'fear-inspiring', all reflect some of the dominant, if not all, conventional colonial

252 - L. T. Hergenhan, « Marcus Clarke and the Australian landscape », in *Quadrant*, cite p. 31, l'extrait d'un texte de John Barnes, in *The Writer in Australia, 1856-1964*, (Melbourne, 1969).

253 - Dont il est question dans l'article de L.T. Hergenhan.

254 - Voir les paysages de la première peinture australienne, notamment ceux de John Glover, reproduits dans l'Annexe iconographique.

attitudes, [...] but here these terms may seem in their concentration to be floating emotions not sufficiently anchored in experience or objective reality²⁵⁵...

[Les termes descriptifs sur lesquels joue Clarke dans son commentaire, tels que "sévère", "solitude", "mélancolique", "grotesque", "spectral" (ce qui suggère un pays hanté), "sinistre", "terrifiant", reflètent tous certaines attitudes coloniales conventionnelles, sinon toutes ces attitudes [...], mais ces termes sont ici tellement concentrés qu'ils peuvent paraître insuffisamment ancrés dans l'expérience ou la réalité objective...]

Il faut un nouveau lexique, une nouvelle typologie de la description de paysage ; or le contraste du paysage australien lumineux et chaleureux avec le paysage européen, et précisément londonien, est difficile à accorder aux sentiments mélancoliques que l'on éprouve. La perception du romancier reste très subjective et littéraire, renvoyant à des textes romantiques, je cite Clarke dans sa préface au poète Gordon :

What is the dominant note of Australian scenery? That which is the dominant note of Edgar Allan Poe's poetry – Weird Melancholy. A poem like 'L'Allegro' could never be written by an Australian. It is too airy, too sweet, too freshly happy. The Australian mountain forests are funereal, secret, stern²⁵⁶...

[Quelle est la note dominante du paysage australien ? C'est celle de la poésie d'Edgar Poe —la Mélancolie Bizarre. Un poème comme "L'Allegro" n'aurait jamais pu être écrit par un Australien. C'est trop libre, trop doux, trop fraîchement heureux. Les forêts de la montagne australienne sont funèbres, secrètes et tristes...]

Rien d'original, certes, à penser que c'est le « moi » anglais qui se dit d'abord, se répète, se susurre en permanence. L'être du lieu ne se reconnaît pas vraiment dans ce dire, il demande d'inventer une autre langue. Clarke et ses contemporains cherchent donc la bonne forme²⁵⁷, bien qu'elle soit d'abord importée, bien que le moule premier soit celui d'une Angleterre agrandie, étendue, déplacée vers ses colonies.

La peinture permet de voir plus facilement l'absence. Le monde que Chevalier et Louis Buvelot n'ont pas encore les moyens de voir est en effet déjà figuré abstraitement, géométriquement et symboliquement par l'art aborigène. Les peintres qui apportent des techniques et des formes apprises en Europe transportent la vision du monde correspondante et sont handicapés par celle-ci, comme Clarke par son bagage littéraire,

255 - L. T, Hergenhan, *op.cit.*, p. 34.

256 -Marcus Clarke, « Adam Lindsay Gordon », in *Portable Australian Authors*, Marcus Clarke, p. 645.

257 - Dans la peinture (Long, Nolan, Drysdale...) et la littérature, la forme, qui au départ est monolithique, unique, historiquement européenne, va finalement devenir australienne en rencontrant et un nouvel objet de la représentation et les formes qui disent ce lieu dans une narration étrange, symbolique, mythique. La culture aborigène n'est pas reconnue comme culture égale, et les Australiens, c'est-à-dire, les Européens qui arrivent en Australie, qui meublent de leur regard l'Australie, vont avoir à dire un objet qui n'a jamais été objet de représentation, qui est vierge de miroir, puisque même la peinture aborigène primitive est narrative comme la musique, et en même temps anhistorique. Ce que les Aborigènes ont dit de leur monde n'est pas avouable par les formes européennes. Finalement la peinture aborigène reste la forme la plus présente de la culture, celle à laquelle se heurtera le regard, la vision européenne. La trame historique est différente, les techniques de narration et de représentation sont différentes, les regards qui voient ce monde ne parlent pas la même langue, au sens aussi de formes qui parlent le lieu.

c'est ce qui explique que ce dernier s'identifie plus facilement aux écrivains américains²⁵⁸.

Waterpool at Coleraine (1869) de Louis Buvelot²⁵⁹ dit quelque chose qui est entre le paysage romantique à la Gainsborough et un objet qui n'est pas encore vraiment identifié comme australien. L'eucalyptus, on l'a dit, reste l'objet de transition ; peint comme un chêne dans un paysage anglais, il manifeste la continuation du romantisme. On pourrait se demander si le temps australien, d'avant l'Histoire, ne favorise pas une régression des techniques de représentation, la peinture comme la littérature regardant en arrière pour trouver la bonne distance permettant de dire le lieu. L'ahistoricité supposée du lieu contaminerait les formes historiques choisies pour le dire, celles issues de l'histoire de la représentation tant plastique que littéraire.

L'antinomie entre histoire de la forme et absence d'histoire du lieu s'érige au centre de la difficulté d'être australien ; il ne s'agit pas d'une dichotomie entre fond et forme, mais plutôt d'une séparation symbolique entre objet de la représentation et mode de représentation. Comme si finalement l'un était encore dans un régime mythique, quand l'autre est dans un régime historique. À la lecture des tableaux de Chevalier, de Buvelot et des descriptions de Clarke²⁶⁰, nous comprenons que l'Histoire de la colonie et la non-Histoire du lieu jouent ensemble dans l'opération de représentation et dans le travail de la narration. Les premiers Australiens sont détenteurs d'un double savoir, celui de la colonie et celui de l'Europe, deux savoirs qui supposent que l'autre n'est pas objet de représentation. Les récits modèles sont ceux imposés par nos textes judéo-chrétiens, gréco-latins et indo-européens, nous ne sommes pas encore dans une situation de métissage possible. Il faudra, d'autre part, attendre Lawson pour que soit donnée du *settler* une représentation dite réaliste, qui colle au paysage du *bush*.

N'est encore vu de la réalité que ce qui en est pré-représenté ; en d'autres termes le « réel » est une exécution des savoirs de représentation. Clarke voit le monde à travers ce miroir qui filtre et interprète.

In the midst of thus feeling and thinking, a commotion in the bushes, and a sudden flight of birds thence to the fence, and from the fence back to the bushes, aroused a home-yearning in her breast and made her contradict her previous wish, a desire that nothing should be foreign, but that everything should look as much like England as possible²⁶¹.

[Parmi ces pensées et ces sentiments, une brusque agitation dans les buissons, puis un soudain envol d'oiseaux des buissons à la clôture, et retour de la clôture aux buissons,

258 - Voir les articles déjà cités de C.L. Innes, « Rufus Dawes Novelist », et de L. T. Hergenhan, « Marcus Clarke and The Australian Landscape », p. 36 : « Clarke read widely in American literature and was influenced by it in his journalism. » [Clarke lisait beaucoup de littérature américaine et fut influencé par elle dans son journalisme.]

259 - Louis Buvelot (1814-1888) est né en Suisse, il arrive en Australie en 1864. Voir la reproduction d'un des tableaux portant ce titre dans l'Annexe iconographique.

260 - En particulier dans des textes comme « Australian Scenery », in *Australian Tales and Sketches*, ou « Pretty Dick », in *The Portable Marcus Clarke*, édité par Michael Wilding.

261 - Caroline Leakey, *The Broad Arrow*, p. 74.

suscita dans son cœur une nostalgie de chez-soi, en contradiction avec ses vœux précédents, un désir que rien ne soit étranger, que tout ressemble autant que possible à l'Angleterre.]

Nous devons à présent nous interroger sur la qualité allégorique du récit de Clarke qui, dans la crise de la représentation, a recours à un dédoublement du sens du roman, à une échappée vers le symbolique comme celle du chêne-eucalyptus. Rufus Dawes nous montre un monde double, celui déjà évoqué dans l'usage du rêve.

1.3.3.3. *Vie naturelle ou allégorie nationale ?*

La question du « Great Australian Novel », posée par Ken Stewart²⁶², permet de saisir l'importance de l'identification de l'australianité à un texte. Le nouveau texte qui marquerait à jamais la terre australienne et les Australiens est toujours attendu. Un tel texte est nécessaire pour procurer une identité, de la même manière que le nom singularise.

HNL constitue un des « GANs²⁶³ ». Pour Ken Stewart, différentes raisons expliquent qu'un texte devienne un GAN. Entre autres, l'arrière-plan historique dans lequel de tels romans sont situés, mais aussi que « "Australia" is in all three novels a testing ground and jail of the spirit. It is Hell, a place of trial and suffering; but it is also perceived by some, misguidedly, as Paradise, as a dream that offers happiness or completeness²⁶⁴. » [que "l'Australie" soit, dans les trois romans, un lieu d'épreuve et une prison pour l'esprit. C'est l'Enfer, lieu d'épreuve et de souffrance ; mais elle est aussi perçue par certains, à tort, comme le Paradis, comme un rêve de bonheur et de complétude.]

Stewart utilise les termes Paradis, Enfer, Utopie, qui sont des concepts-lieux où s'engouffre le symbolique²⁶⁵ sans rapport précis et direct avec le réel. En ce sens, c'est un lieu de l'allégorie²⁶⁶ où il y a dédoublement entre le récit et le référent donné comme existant, car nous sommes dans un récit réaliste et historique dans ses présupposés. La

262 - Voir Ken Stewart, « Life and Death of the Bunyip : History and 'the Great Australian Novel » in *Westerly*, p. 41. Les trois romans dont il s'agit sont : *His Natural Life* (1874), *The Fortunes of Richard Mahony* (1930) de Henry Handel Richardson, et *Voss* (1958) de Patrick White.

263 - Acronyme convenu pour désigner les grands textes australiens, GAN : Great Australian Novel.

264 - Ken Stewart, *op. cit.*, p. 42.

265 - Nous proposons ici le sens suivant pour symbole : « Objet concret choisi pour signifier l'une ou l'autre des qualités dominantes d'un autre objet. »

266 - L'article de Marcel de Grève dans le *DITL* propose le sens suivant d'« Allégorie » : « On peut également lire des œuvres comme *Das Schloss* (Le château) de Kafka (1924-1926), *Animal Farm* d'Orwell (1945) comme des allégories, respectivement d'une quête d'une transcendance inaccessible et de la constitution de régimes totalitaires. Dans ces œuvres, le héros peut être alors considéré comme assumant des fonctions allégoriques, telles le désir, la crainte, la jalousie, etc. On peut aussi, il est vrai, considérer que toute œuvre est allégorique, dans la mesure où elle déborde son aspect dénotatif : l'histoire racontée d'un roman en provoque immédiatement une autre, implicite. De ce point de vue, la dimension allégorique n'est ni locale ni intermittente, elle est générale. »

question qui se pose alors est celle de savoir comment un récit réaliste peut être en même temps allégorique.

Dans la mesure où tout récit est objet d'une lecture interprétative, il peut être considéré comme allégorique, nous pouvons même y voir une fonction essentielle de la fiction²⁶⁷. Il existe cependant une plus ou moins grande propension à la lecture allégorique. En l'occurrence, nous attribuons celle-ci, au plan narratif, à la construction lacunaire de la structure de l'œuvre ; en effet, dans *HNL*, le lecteur est instamment prié d'aller chercher les clés dans un autre récit plus complet.

Le sens premier d'allégorie renvoie à un texte double, dont un versant est fabulatoire —récit avec des personnages fictifs—, et l'autre est un récit moral, ou un récit d'idées, abstrait²⁶⁸. Le procédé allégorique pose un rapport entre abstrait et concret, une figure qui représente une idée, du moins dans l'usage classique du terme (la justice...). Quelle que soit la valeur de cette première conception, l'application du terme « allégorie » au discours littéraire (ou historique) implique une opération tropique : ici l'allégorie révèle un procédé de déplacement métaphorique. Dans le travail du rêve, nous savons que le déplacement joue un rôle important et que le rêve veut souvent dire autre chose que ce qu'il dit. Mais, dans le rêve, contrairement au récit de fiction « classique », nous avons une multitude de trames narratives emboîtées les unes dans les autres, donc plusieurs morceaux de récits qui sont explicités par l'interprétation symbolique ; le rêve serait le point de rencontre d'une multitude d'allégories incomplètes ou d'une seule grande allégorie mise en pièces. Pour interpréter le rêve, le sujet doit prélever des éléments des différents récits afin d'essayer de recomposer un récit final, celui qui résulte de l'interprétation. Ce procédé étant récurrent dans le récit de Clarke, du fait de sa parenté avec le procédé onirique, il ne nous reste qu'un pas à faire vers l'allégorie.

« L'autre chose » dont parle l'allégorie se présente-t-elle *aussi* sous forme de récit, avec un ordre narratif, ou bien renvoie-t-elle à une idée condensée qui ne peut trouver son développement que dans la forme allégorique ? Si le deuxième terme impliqué par le récit de base est un récit indicible, soumis à un interdit d'interprétation, peut-on encore parler d'allégorie ? L'allégorie n'est-elle que la forme qui implique une

267 - Selon le *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* d'Henri Morier : « L'allégorie est un récit de caractère symbolique ou allusif. En tant que narration elle est un enchaînement d'actes ; elle met en scène des personnages (êtres humains, animaux, abstraction personnifiées) dont les attributs et le costume, dont les faits et gestes ont valeur de signes, et qui se meuvent dans un lieu et dans un temps qui sont eux-mêmes des symboles. Une allégorie présente donc toujours deux aspects, l'un qui est l'aspect immédiat et littéral du texte ; l'autre qui en est la signification morale, psychologique ou théologique. [...] En parlant d'une chose, l'allégorie nous parle d'autre chose. »

268 - Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, p. 114 : « Elle consiste dans une proposition à double sens, à sens littéral et à sens spirituel tout ensemble, par laquelle on présente une pensée sous l'image d'une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement et sans aucune espèce de voile ; et cette définition montre assez qu'il ne faut pas la confondre avec la Métaphore continuée, avec l'Allégorisme, qui n'offre jamais qu'un seul vrai sens, le sens figuré. »

interprétation, donc un récit prévisible ? Autant de questions difficiles que suscite le texte émergent.

Voir une allégorie dans un récit suppose l'existence d'un *autre* dont parle notre texte premier. Dans le cas de *HNL*, il s'agirait d'un récit contrefactuel, « si ...je ne m'appelais pas Rufus Dawes, si je n'avais pas pris la décision de mentir, alors... je ne serais pas là, je serais libre, et digne... ». L'autre du récit serait ainsi d'abord sa négation²⁶⁹. Le fonctionnement de la fable nous éclaire en partie. La fable est un récit mettant en scène des êtres non humains et qui leur prête des comportements, des pensées appartenant à l'humain ; la fable doit avoir une clef qui amènerait au monde humain ce qui a été « expérimenté » (sans grand risque) dans le monde animal ou non humain (je préfère cette expression) avec une nécessité d'univocité, faute de quoi nous perdriions le sens moral de la fable. Il ne s'agit pas tant d'univocité de l'histoire que d'unilatéralité dans le processus d'interprétation : les personnages clefs devant rester les mêmes tout au long de l'interprétation, il ne faut pas, par exemple, changer de référent second. Or, contrairement à ce qui se produit dans la mise en récit de la fable, il n'y a pas d'unité dans le rêve qui utilise des procédés allégoriques/symboliques : un même signifié peut non seulement être associé à des signifiants différents, mais encore renvoyer à des référents différents. En d'autres termes, le référent serait l'élément à trouver dans le rêve, ce qui n'est pas le cas de l'allégorie qui en propose un dans son développement ; dans le rêve on ne sait pas de quoi ça parle, alors que, dans l'allégorie, on doit savoir de quoi on parle, car on sait quel est le propos.

La lecture seconde de la fable doit permettre de voir le déroulement de l'histoire avec d'autres personnages, le renvoi à d'autres référents que ceux montrés à la surface du récit. En fait, le procédé de la fable permet de changer de monde de référence, donc l'encyclopédie du lecteur à laquelle il est fait appel. Dans le cas du roman de Clarke, bien que le récit soit de nature allégorique, nous n'avons pas affaire à une fable.

Le symbole freudien implique que plusieurs signes ont un même référent, ce qui diffère des systèmes du « signe » en linguistique, puisque le fonctionnement du symbole dans le rêve implique un éclatement de la triade signifié-signifiant-référent. Si le rapport que nous avons esquissé avec la fable sert, pour sa part, à nous renseigner sur le

269 - Le terme de « dénarré implicite » conviendrait sans doute ici ; nous reprenons le concept de Gerald Prince exposé dans *Encyclopedia of Narrative Theory*, « the disnarrated », p. 118 : « [...] the disnarrated comprises those elements in a narrative which explicitly consider and refer to what does not take place (but could have). It can pertain to a character's unrealised imaginings [...] to a path not followed by the events recounted, or to a narrative strategy not exploited. » [le dénarré comprend ces éléments d'une narration qui explicitement considèrent et réfèrent à ce qui n'a pas eu lieu (mais aurait pu avoir lieu). Cela peut se rapporter aux imaginations non réalisées d'un personnage [...] à un cours possible non suivi par les événements narrés, ou à une stratégie narrative non exploitée.] Ce qui diffère du sens de « denarration » dont Brian Richardson donne la définition suivante, dans *Encyclopedia of Narrative Theory*, p. 100 : « Ontological denarration occurs when a narrator denies or negates events or descriptions that had until that point been part of the storyworld. » [la dénarration ontologique se produit quand le narrateur dénie ou nie des événements ou descriptions qui ont, jusqu'à ce point, informé le monde de la fiction.]

fonctionnement typique du récit allégorique, ce n'est pas à dire que notre texte est une fable, car la fable a un premier monde de référence total qui implique un autre monde non moins complet. À ce point, on devrait donc distinguer deux types de récit allégorique : ceux dont la clef est donnée explicitement (c'est l'allégorie « naïve », selon Morier), et ceux dont la clef interprétative est seulement suggérée par des procédés divers (c'est l'allégorie « tendancieuse » de Morier). Nous avons parlé des lacunes de structure de *HNL*, d'une incomplétude du monde décrit, des régimes de représentation différents, d'une tendance à la symbolisation du chronotope, de l'amnésie de Sylvia qui renvoie symboliquement à un autre texte absent ou inexistant et qui induit l'interprétation. Tout cela place donc *HNL* du côté de l'allégorie tendancieuse.

Il semble que ce qui en fait un texte *a priori* allégorique est la présence de ce qui empêche Sylvia de se souvenir, soit ce qu'on pourrait appeler « un souvenir écran²⁷⁰ ». Un tel souvenir bloque le lien direct ou l'illusion du lien direct avec le réel. Ce souvenir écran serait le récit refoulé d'une inadéquation entre la représentation et le réel, du refus de l'existence même du lieu qui dicte le roman, un refus d'Histoire, ou bien la culpabilité d'un texte édifié sur la mort de l'autre. L'équation serait alors : Parabole profane²⁷¹ = Allégorie métahistorique, soit le mythe de la caverne réécrit par Clarke. Les absents restent les plus présents, les Aborigènes, non mentionnés, sont ceux dont on parle derrière le *convict* innocent. Rufus Dawes représenterait l'Aborigène dans la mesure où sa fausse identité le cache et en fait une victime. Mais la parabole profane révèle son origine religieuse : Rufus Dawes, à la fin du roman, est racheté par le Rév. North qui dit clairement qu'il est un martyr : « I will redeem him, if I redeem him with my own blood²⁷² ! » ; comme North, Rufus est une figure du Christ qui a donné son corps et son sang. Toutefois, il ne faudrait pas confondre l'allégorie comme figure du discours, et l'intertextualité comme fonctionnement textuel générant l'hypothèse de l'existence d'un hypotexte dans la fiction de Marcus Clarke.

Pour en revenir au rapport avec le rêve, les procédés du rêve, on le sait, ne reposent pas sur la chronologie, sur la linéarité de la lecture, sur l'addition des sèmes et leur

270 - Voir Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse*. « Souvenir écran » : souvenir infantile se caractérisant à la fois par sa netteté particulière et l'apparente insignifiance de son contenu. Son analyse conduit à des expériences infantiles marquantes et à des fantasmes inconscients. Comme le symptôme, le souvenir-écran est une formation de compromis entre des éléments refoulés et la défense. » Voir aussi S. Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, p. 51 : « Je suis parti de ce fait bizarre que les premiers souvenirs d'enfance d'une personne se rapportent le plus souvent à des choses indifférentes et secondaires, alors qu'il ne reste dans la mémoire des adultes aucune trace [...] des impressions fortes et affectives de cette époque. [...] Les souvenirs d'enfance indifférents doivent leur existence à un processus de déplacement ; ils constituent la reproduction substitutive d'autres impressions, réellement importantes, dont l'analyse psychique révèle l'existence, mais dont la reproduction directe se heurte à une résistance. Or, comme ils doivent leur conservation, non à leur propre contenu, mais à un rapport d'association qui existe entre ce contenu et un autre, refoulé, ils justifient le nom de « souvenirs-écrans » sous lequel je les ai désignés. »

271- La parabole, d'après l'*Encyclopedia of Narrative Theory*, relève souvent d'un genre particulièrement connoté, c'est une métaphore dont le sens doit être compris dans la vie spirituelle et morale.

272- *HNL*, p. 556.

combinaison, mais plus sur la juxtaposition, le déplacement, la reconstruction d'un récit éclaté, déconstruit. D'autre part, le récit allégorique serait le développement, l'expansion d'un énoncé simple, et il est évident que, si le texte est qualifié d'allégorie, cela suppose qu'il existe un texte d'idées que l'allégorie figure par le truchement de la fiction. Or nous pensons que, comme la fable, ce récit donne lui-même les clefs qui permettraient la reconnaissance du second récit. Si le texte origine de la fiction souffre de lacunes, de non-dits, de tabous, la fiction, comme un rêve, finit par les révéler. Ce roman désigne alors l'écriture d'une Histoire à venir, et la fiction, comme le rêve, permet de dire, en le déguisant, l'insoutenable historique. La fiction de Clarke est bicéphale, elle est pour une part historique, mais complétée par un récit qui ne l'est pas, et, d'autre part, annonciatrice d'une nouvelle Histoire²⁷³.

L'allégorie suppose un récit aléthique ou d'idées et un récit non aléthique de fiction, elle suppose ainsi une dichotomie entre vérité et fiction, nous retrouvons de la sorte la vieille paire Histoire et fiction. Dans le cas de notre roman, il y a une certaine négation du récit historique et une valorisation du récit de fiction qui en permet l'interprétation. Mais nous retrouvons encore la structure double, allégorique, à un autre niveau : d'une part l'Histoire en statistiques telle qu'elle existe dans les *Almanachs* et d'autre part son interprétation illustrée. La triade d'histoires est la suivante : 1) l'Histoire quantitative de l'Australie que nous ne pouvons comprendre sans 2) un récit interprétatif (réintégrant les Aborigènes éliminés du champ de la représentation), et 3) l'histoire de Rufus Dawes.

La possibilité d'une idée de nation se construirait alors par le biais de cet assemblage de représentations communes que les récits de voyages viennent d'emblée alimenter, mais que les statistiques ne peuvent assouvir. Les représentations qui permettent l'existence d'un imaginaire surgissent d'un autre lieu de la littérature, d'une sorte de lieu universel des formes qui peuvent prendre place dans le récit, c'est pourquoi la littérature américaine naissante sert aussi de réservoir de représentations. Clarke choisit des formes qui lui ressemblent et par là même transforment l'Europe, de l'autre côté du miroir, en une réserve de formes et d'idées sans distinction, sans frontière. C'est en cela que son attirance pour l'Amérique est intéressante, car elle relève d'un amour non plus filial mais fraternel. La vieille Europe a fabriqué des textes, le jeune monde, qui n'en a pas encore, est condamné à lire ceux qui existent, pour refonder les représentations dans un nouveau lieu et dans une forme qui se donne comme

273 - Voir Joel Fineman, « The Structure of Allegorical Desire », in *Allegory and Representation*, Stephen J. Greenblatt, dir., p. 28 ; cet article fait référence à l'ouvrage d'Harold Bloom, *Anxiety of Influence* : « It is as though allegory were precisely that mode that makes up for the distance, or heals the gap, between the present and a disappearing past, which, without interpretation would be otherwise irretrievable and foreclosed [...] » [C'est comme si l'allégorie était précisément le mode qui réduit les distances, et comble la faille entre le présent et un passé disparaissant, qui, sans interprétation, deviendrait autrement irréparable et forclos [...]]

universelle, et/ou mondiale, au delà de l'oubli²⁷⁴. L'absence de canon précis permet au roman de varier d'un monde à l'autre et d'effacer plus facilement la marque de l'origine, et de l'imitation.

1.3.4. LES CODES MULTIPLES D'ANANDAMATH

Avec *Anandamath*, l'identité culturelle se transforme au sein du texte en une identité politique manifeste. Le roman de Bankim renvoie à des événements historiques, à la famine de 1769-1770 qui selon l'historien Atis K. Dasgupta²⁷⁵, a mené à des soulèvements importants, et à l'association des paysans avec des sannyasins et des fakirs qui selon les sources citées se comportaient comme des bandits. L'équation est la suivante : religion + culture + terre des pères/mères = nation ; nation, et non patrie, car les sèmes associés à la mère patrie, rappellent ceux de la maternité, de l'abondance, de la gestation de la terre, du lieu de la naissance. C'est à partir de la définition d'une identité culturelle et religieuse —en l'occurrence, les deux se superposent, car les textes épiques anciens forment aussi une théogonie modernisée— que se définit une identité éthique-politique. Les dieux et les hommes se confondent, et nous verrons le procédé qui permet au texte de transiter d'une identité culturelle à une identité politique. La phrase suivante d'Ernest Gellner, citée par E.J. Hobsbawm, décrit assez bien la position d'*Anandamath* :

Nations as a natural, God-given way of classifying men, as an inherent political destiny, are a myth; nationalism, which sometimes takes pre-existing cultures and turns them into nations, sometimes invents them, and often obliterates pre-existing cultures: *that* is a reality²⁷⁶.

274 - À ce sujet, reprenons la citation célèbre d'Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation ?*, p. 13-14 : « L'oubli, et je dirai même l'erreur historique, sont un facteur essentiel de la création d'une nation, et c'est ainsi que le progrès des études historiques est souvent pour la nationalité un danger. L'investigation historique, en effet, remet en lumière les faits de violence qui se sont passés à l'origine de toutes formations politiques, même de celles dont les conséquences ont été les plus bienfaites. » Et plus loin, p. 15 : « (...) l'essence d'une nation est que tous les individus aient beaucoup de choses en commun, et aussi que tous aient oublié bien des choses. Aucun citoyen français ne sait s'il est burgonde, alain, taïfale, visigoth ; tout citoyen français doit avoir oublié la Saint-Barthélemy, les massacres du Midi au XIII^e siècle. Il n'y a pas en France dix familles qui puissent fournir la preuve d'une origine franque, et encore une telle preuve serait-elle essentiellement défectueuse, par suite de mille croisements inconnus qui peuvent déranger tous les systèmes des généalogistes. La nation moderne est donc un résultat historique amené par une série de faits convergeant dans le même sens. »

275 - L'ouvrage historique d'Atis K. Dasgupta, *The Fakir and Sannyasi Uprisings*, nous fait part d'un texte versifié en bengali, sous le titre de *Majnu Shaher Hakikat*, qui raconte ces événements, une sorte de long poème narratif qui devait être chanté ; p. 63, l'historien explique que, bien plus que les regroupements autour des Fakirs et les Sannyasins, il existait une inspiration religieuse qui rassemblait les hommes.

276 - Ernest Gellner, *Nations and Nationalism*, p. 48-49, cité par E. J. Hobsbawm dans *Nations and Nationalism since 1780*, p. 10 ; voir aussi p. 71, au sujet du rapport entre littérature et religion dans la construction de la nation.

[Les nations comme manière naturelle, fournie par Dieu, de classer les hommes, comme destinée politique inhérente, sont un mythe ; le nationalisme, qui, prend parfois des cultures préexistantes pour en faire des nations, parfois les invente, et oblitère souvent les cultures préexistantes : telle est la réalité.]

Le discours de la communauté de terre, de mère, de religion et d'Histoire, puisque le sanskrit rappelle l'origine commune des hindous, rassemble les hommes contre deux ennemis : d'une part les musulmans et, de l'autre, les Britanniques, qui soutiennent le pouvoir musulman en place au Bengale. La position de Bankim reste cependant très ambiguë à ce sujet, car, selon les romans, il affiche une plus ou moins grande hostilité aux deux cultures ennemies de l'hindouisme. Dans *Anandamath*, le combat physique et armé est tourné spécifiquement contre les Britanniques, bien que ces derniers soient proches des musulmans. Selon Arabinda Poddar :

Anandamath was definitely and entirely an anti-British novel; the children of the Mother had little to do with Muslims, even when they were depicted as fighting against them. One proof of this is to be found in the fact that in the description of the battle in the third section Bankim, in the first edition, *did not* use the words “yavan” and “nere” which implied Muslims; but, in their place, only “ingrej” (the English) was consistently used. The substitution was obviously an after-thought, designed to shield Bankim from the suspicion and wrath of the government²⁷⁷.

[*Anandamath* était clairement et entièrement un roman anti-britannique ; les enfants de la Mère ne se préoccupaient guère des musulmans, même lorsqu'ils sont décrits en train de se battre contre eux. On peut en voir une preuve dans le fait que, dans la description de la bataille dans la troisième section, Bankim, dans la première édition, n'utilise pas les mots “yavan” et “nere” qui impliquent “musulmans” ; mais, à la place, seulement “ingrej” (anglais) était toujours utilisé. Le remplacement fut évidemment, après coup, destiné à disculper Bankim de la suspicion et de la sanction du gouvernement.]

A. Poddar expose ici la difficile position de Bankim, l'un des premiers diplômés de l'Université de Calcutta et administrateur colonial (*Deputy Magistrate*) au service de la couronne britannique, mais rêvant aussi d'indépendance tout au long de ses romans historiques, et considéré pour cette raison comme le père du nationalisme indien. Nous allons voir, en appliquant une grille de lecture barthésienne à *Anandamath*, comment se produit le transfert de valeur du signe d'une configuration traditionnelle sacrée vers une configuration historique profane. Nous analyserons les procédés stylistiques d'après la traduction française, tout en nous assurant que cette dernière est similaire au texte des deux traductions anglaises dont nous disposons, celle d'Aurobindo, et celle de Nares Chandra Sen-Gupta, *The Abbey of Bliss*, afin de trahir le moins possible l'original bengali. La traduction de France Bhattacharya étant la plus littérale, elle nous permet de travailler le plus fidèlement possible sur les aspects sémantiques relevés.

277 - Arabinda Poddar, « Bankim : Confrontation with Nationalism », in *Renaissance in Bengal, Search for Identity*, p. 70.

1.3.4.1. *Changement et transfert de valeurs*

Le code culturel, tel que le définit Roland Barthes dans *S/Z* s'appliquera ici à un texte non européen²⁷⁸ ; il va nous permettre de comprendre le changement de valeurs culturelles entre codes anciens et codes modernes.

Tout d'abord le titre du roman, « Anandamath » se compose des substantifs «*math*» (monastère) et «*ananda*» (joie, félicité) « Le Monastère de la félicité » en est une traduction littérale. Ce temple devient en même temps que le lieu privilégié du code culturel changeant —puisque'il réunit lieu de culte et lieu de préparation à la guerre—, celui de la pérennité du symbolique, qui n'admet de changement que dans l'accumulation des valeurs. Cette dernière interprétation est particulièrement mise en évidence dans le film *Anandamath*²⁷⁹, où l'on peut voir les Fils tantôt en train de combattre et tantôt en train de prier devant une impressionnante statue de Vishnou. Le lieu de culte va regrouper des renonçants qui seront aussi des guerriers dans le monde hors du temple, ils sont anti-musulmans et anti-britanniques, mais surtout ils restent des adeptes de Vishnou.

Le prologue d'*Anandamath* mérite une analyse précise. Dès les premières lignes, nous constatons une présence importante du code symbolique à travers la figure structurante de la forêt :

C'était une très vaste forêt. Il s'y trouvait des arbres d'essences diverses, mais surtout des *sal*²⁸⁰, à profusion. A l'infini s'en allaient des rangées d'arbres, mêlant leurs faites et leurs feuilles. [...] C'était un océan de feuillage dont on ne voyait pas la fin et que le vent ébouriffait en vagues successives.

[...] En outre, c'était la nuit, entre minuit et trois heures du matin, et une nuit sombre. À l'extérieur de ces futaies aussi, tout était noir. On ne voyait rien. À l'intérieur, on eût dit les ténèbres du giron de la terre.

Au milieu de ce silence inviolé, une voix se fit entendre, dans cette forêt sans fond, dans cette nuit ténébreuse que seule une aiguille eût pu percer ; elle disait : « Le désir de mon cœur ne se réalisera-t-il jamais ? »²⁸¹

Le code symbolique²⁸² se définit en terme de réversibilité de sens, et de polysémie. La forêt revêt plusieurs attributs, elle est « vaste », « infinie », « sombre », ses ténèbres rappellent celles « du giron de la terre » ; la forêt dans *Anandamath* est en quelque sorte enceinte, prégnante.

278 - Le modèle de la lecture proposé par Barthes convient à l'ambiguïté d'*Anandamath*. Barthes traite la nouvelle de Balzac comme un texte, ni purement lisible, ni purement scriptible, donc « modérément moderne ».

279- *Anand Math* (1957), produit et dirigé par Hemen Gupta, musique de Hement Kumar Mukerji.

280 - Il s'agit du « *shorea robusta* » qui a une forte valeur symbolique puisque c'est l'arbre sous lequel est né Bouddha Gautama.

281 - *Le Monastère de la félicité*, p. 23.

282 - Le code symbolique dans *S/Z* se définit ainsi, p. 26 : « le champ symbolique : ce champ est le lieu propre de la multivalence et de la réversibilité ; la tâche principale reste donc toujours de montrer qu'on accède à ce champ par plusieurs entrées égales, ce qui rend problématiques la profondeur et le secret ».

Le symbolique peut y opérer, c'est l'espace du temple où les enfants/les fils²⁸³ qui dédient leur vie à la Mère²⁸⁴, se forment en armée²⁸⁵ qui va combattre ceux qui, perçus comme des envahisseurs, manifestent la réalité historique. La forêt est le lieu de naissance de l'armée des Fils, c'est aussi un espace sauvé de la famine, où les êtres perdus se retrouvent et sont secourus par la force spirituelle du Mahatma. C'est un lieu sans armée britannique, sans autre guerre que celle des renonçants. Cela devient un site hors de la réalité, où les actions revêtent donc un sens symbolique dominant. C'est en tout cas ce que révèle le chant des Fils, quand il se fait entendre la première fois au milieu de la forêt :

[...] [Kalyani] entendit les accents d'un chant qui semblait venir du ciel [...] Son imagination lui montra un grand sage au corps lumineux, à la chevelure lumineuse, à la barbe et aux vêtements lumineux, qui, l'instrument à corde à la main, se déplaçait dans le ciel sombre baigné de clair de lune en chantant²⁸⁶.

La litanie est la musique du ciel. Elle vit dans la forêt, et elle est personnifiée et transformée en la figure du Sage ; la musique devient elle-même pure et lumineuse, les attributs du Mahatma se confondent avec ceux de la musique ; la musique et le Mahatma deviennent une seule voix et une seule présence, ce qui annonce la transfiguration du dieu Vishnou à la fin du roman. Nous comprenons aussi que le chant devient la forme de prière des Fils, la prière de la nation naissante.

Le deuxième *topos* important en ce qui concerne les codes symbolique et culturel est le Temple :

Dans cette forêt s'étendait un grand monastère entouré de murailles de pierres écroulées. Les archéologues diraient qu'il s'agissait d'un ancien *vihara* bouddhique transformé en monastère hindou²⁸⁷.

Le temple apparaît dans sa transivité historique, d'abord comme objet de savoir archéologique, et en cela sa portée symbolique (lieu de culte réservé à une religion) est modifiée par sa pérennité d'objet appartenant à la nature tandis que l'investissement symbolique est sujet au changement : il passe du bouddhisme à l'hindouisme, bien que le développement du bouddhisme soit postérieur au védisme — la naissance de Bouddha est datée du VII^{ème} siècle avant Jésus Christ. Il s'agira pour le narrateur de décharger le culte vishnouite de sa portée spécifique et religieuse pour un nouveau propos dans lequel le religieux devient avant tout politique. Il en va de même pour le passage suivant qui confirme le désir de syncrétisme religieux chez Bankim ou celui de rendre universel

283 - France Bhattacharya utilise le mot « fils » pour désigner l'armée des renonçants. Nous opterons pour ce dernier terme plutôt que celui d'enfants, « children », qu'utilisent Nares Chandra Sen-Gupta dans sa version anglaise, *The Abbey of Bliss* (1906), mais aussi Basanta Koomar Roy, dans son adaptation, *Anandamath* (2002). Bankim en bengali emploie un mot dont le sens met en valeur la filiation.

284 - Nares Chandra Sen-Gupta et Basanta Koomar Roy traduisent « Mother India » ce que F. Bhattacharya exprime simplement par « Mère ».

285 - Rappelons le titre de Walter Scott, *Le Monastère*.

286 - *Le Monastère de la félicité*, p. 34.

287 - *Ibid.*, p. 35.

le culte vishnouite, du moins selon les indices de ce dialogue entre Mahendra et Satyananda :

—[...] Le Vishnou de Chaitanya est tout amour, mais le Seigneur n'est pas qu'amour, il est aussi la puissance infinie. Le Vishnou de Chaitanya n'est qu'amour, le Vishnou des Fils n'est que puissance. Les disciples de Chaitanya et les Fils sont également vishnouites, mais les uns comme les autres ne le sont qu'à demi... Tu comprends ?

—Non. Ce sont pour moi choses nouvelles. J'avais rencontré un ministre chrétien à Kasimbazar. Il parlait un peu comme cela. Selon lui, Dieu était amour, il fallait aimer Jésus... ce genre de choses²⁸⁸.

Le code symbolique procède à une mutation dans ce texte : le narrateur invite son lecteur à prendre connaissance d'un nouveau code et pour cela il expose de façon frappante les éléments nécessaires à sa compréhension.

Ici, l'archéologie est un lieu de savoirs certifiants qui appartient au monde matériel, celui de la réalité du temple, et non pas au monde spirituel. Le monde de l'archéologie est fait de données précises, datées, sans doute ou presque, et celui-ci s'oppose dans son essence au monde transcendant du temple ou de la forêt contenant les guerriers, et où le temps s'écoule à un rythme géologique, au sein duquel le sens symbolique flotte entre ses multiples sèmes —esprits, prière, nation, pays, guerre, armée, ennemis. Se rangent, d'un côté, le sens culturel, ici invoqué par le terme « archéologie » et la référence au passé bouddhiste du temple, et, de l'autre, le sens symbolique apparaissant dans la parole du Sage, sens atemporel de la parole transmise : « — Mère, dit alors le Grand Être, n'aie pas peur. C'est ici la demeure des dieux. Il y a là un peu de lait, bois-le, et puis nous parlerons²⁸⁹. »

C'est la « demeure des dieux », celle de la Mère, *Mother India*, comme Kalyani aussi est mère ; en cela c'est une demeure multiple et pérenne des dieux, les dieux de tous les temps, les dieux qui s'accumulent dans ce lieu qui devient celui de la Mère et des mères. Le code symbolique change par glissement progressif, par adjonction de la mère aux dieux, la mère, ici, étant la terre de la future nation ; le glissement est aussi d'ordre culturel, d'autant plus que les pierres se souviennent que ce lieu a toujours été dédié aux dieux, aux autres dieux, et maintenant à une nouvelle forme de divinité, inédite, la mère *terre* ; il peut y naître de nouveaux dieux fondateurs. Il se produit un retour au sol, comme catalyseur symbolique de l'union des hommes. La grande diversité indienne, culturelle et religieuse, impose le recours à des abstraits, à une sorte de plus petit commun dénominateur. Cependant, l'origine hindouiste du discours empêche toute communication avec les musulmans²⁹⁰.

288 - Krishna, avatar de Vishnou, renvoie aussi à une analogie avec Jésus Christ que nous pouvons deviner à la manière dont Bankim établit dans son ouvrage sur Krishna le rapport entre un Krishna historique et un Krishna mythique. Ce procédé de démythification partielle avoue le désir d'historiciser le mythe religieux.

289 - *Ibid.*, p. 35.

290 - Je reprendrai une phrase d'A. Poddar pour illustrer mon propos, p. 69 : « [...] In several essays on the history of Bengal and on Bengalis he repeatedly made passionate appeals to rediscover the real history and culture of the people. » [Dans plusieurs essais sur l'histoire du Bengale et des Bengalis, Bankim a

Le changement de code symbolique au cours du texte, l'édification d'un nouveau code culturel²⁹¹ forment la modernité du roman de Bankim. Il s'agira tout au long du roman de l'établissement d'une nouvelle réalité historique contre une ancienne mythologie inefficace en présence des Anglais et de leur artillerie ; c'est à de telles fins que s'édifient de nouveaux codes culturels et symboliques. Le code symbolique relèverait d'un nouveau savoir spirituel, c'est-à-dire d'un savoir non matériel, dépouillé, quand le code culturel se range du côté de l'historique, de l'attesté, du savoir de type occidental sur le monde. Le texte semble révéler l'égalité récente de ces deux modes de connaissance et leur possible coexistence. Il s'agit en quelque sorte d'une ébauche de laïcisation du symbolique pour lui donner un plus grand impact dans la réalité.

Le texte forme alors sa propre grille de codes, il est auto-référencé, et cela essentiellement par la mise en place de la figure tutélaire de la Mère terre. Le texte expose ses symboles, ses propres outils d'interprétation, et oriente la compréhension ; il n'impose pas de recours nécessaire à un savoir culturel commun hors du texte, il ne fait pas appel clairement à l'encyclopédie du lecteur ; en effet, il s'agit ici de symboles/énoncés culturels construits en direct au cours de la lecture, et le texte devient par ce procédé autosuffisant, il ne réclame pas sa filiation d'écrits (sauf la *Gita* qui en constitue la base), il annonce, certes, une réécriture —reste à déterminer de quel texte— mais en se plaçant comme « à l'origine » d'une nouvelle ère de l'écrit.

Nous savons le grand intérêt que Bankim a manifesté pour Auguste Comte, comme le précise Arabinda Poddar :

Bankim elevated nationalism even further by viewing it as inseparable from man's spiritual self-culture. Following Comte's Religion of Humanity, Bankim sought to evolve a new theory of religion in his *Dharmatattwa*. The sum of what he says in this work and also in *Krishnacharitra* is this: man possesses some innate faculties, physical and mental. The mental faculties include intellectual, emotional and aesthetic faculties. The culture of these faculties, their flowering and all-round development forms the mission of man on earth. Therein rests his humanity, and also his happiness. But while Comte's positivism is a religion without God, Bankim's religion is intrinsically God-oriented. One has to ascend to God first before one can have love for humanity²⁹².

[Bankim éleva le nationalisme encore plus haut en le considérant comme inséparable de la culture spirituelle de l'homme. Conformément à la Religion de l'Humanité de Comte, Bankim souhaitait développer une nouvelle théorie de la religion dans *Dharmatattwa*. C'est l'ensemble de ce qui est dit dans cet ouvrage et aussi dans *Krishnacharitra* : l'homme possède certaines facultés innées, physiques et mentales. Les facultés mentales comprennent l'intellect, l'émotion, et l'esthétique. La culture de ces facultés, leur

lancé des appels passionnés à la redécouverte de l'histoire et de la culture véritables de ce peuple.] Le Bengale a connu le syncrétisme hindo-musulman depuis la fin du XVI^e siècle, Bankim ne peut ignorer ce fait. Pourtant, il reste extrêmement ambigu dans sa représentation des musulmans

291 - Le « code culturel » : « Les codes culturels enfin sont les citations d'une science ou d'une sagesse ; en relevant ces codes, on se bornera à indiquer le type de savoir (physique, physiologique, médical, psychologique, littéraire, historique, etc.) qui est cité, sans jamais aller jusqu'à construire —ou reconstruire— la culture qu'ils articulent », Barthes, *op. cit.*, p. 25. Dans notre perspective comparatiste, nous sommes cependant amenés à reconstruire, du moins en partie, la culture que ces codes articulent.

292 - Arabinda Poddar, « Bankimchandra : Confrontation with Nationalism », p. 62-79, in *Renaissance in Bengal : Search for Identity*, p. 73.

épanouissement et leur développement complet constituent la mission de l'homme sur terre. C'est là que résident son humanité et aussi son bonheur. Mais, tandis que le positivisme de Comte est une religion sans Dieu, la religion de Bankim est intrinsèquement orientée vers Dieu. On doit d'abord s'élever vers Dieu avant de pouvoir aimer l'humanité.]

Nous retrouvons là l'essentiel de la pensée d'Auguste Comte, mais la présence du sacré est récurrente dans les romans de Bankim. D'autre part, nous sommes encore loin de l'Universalisme de Tagore et de son héritage de la pensée de Rammohun Roy dont le mouvement Brahma visait finalement un universalisme déiste. Chez Bankim, qui tente d'opérer une rationalisation de l'hindouisme, et en l'occurrence du vishnouisme, nous saisissons clairement un rapport intrinsèque entre la croyance, le politique et l'éthique, illustré, entre autres, par son roman *Chandrashekhar*²⁹³.

Pour finir, on peut néanmoins interroger la cohérence du monde exposé dans *Anandamath*. L'échec de la bataille finale est interprété comme l'absence de « connaissance du monde extérieur », ce qui revient à parler de la *techné*. Dans ce texte, le narrateur choisit le discours du positivisme, de la religion de l'humanité, comme discours de transition entre deux régimes d'interprétation du monde. La modernité consiste alors, dans le cas d'*Anandamath* — car les stratégies sont particulières à chaque roman —, à trouver un mode de compréhension et d'interprétation du monde qui accepte la contradiction *a priori* de l'indigène anglicisé, lequel veut garder sa culture et sa tradition tout en se servant de la culture et de la tradition occidentale ici médiée par la langue anglaise et la culture scientifique. Auguste Comte semble convenir à la pensée de Bankim dans la mesure où le positivisme permet de faire coexister deux mondes contradictoires dans leur présupposés sur l'origine du sens. Auguste Comte²⁹⁴ ménage un espace discursif pour des configurations plurielles, alors qu'avec Bankim le saut se fait directement au monde de référence historique, qui est une manifestation du « réel ». Il n'y a pas de passage visible par le premier stade dichotomique, celui entre mondes sacré et profane. L'univers de la diégèse est double, mythique/historique, et chacun des mondes contamine l'autre. Il y a une sorte de syncrétisme des temporalités ; le monde de la divinité, qui est ici celui du mythe et des dieux, est intemporel, mais le monde de la famine, celui des hommes, est marqué par la temporalité matérielle, monnayable ; le matérialisme, en ce sens, affecte le monde des dieux.

Alors que dans les autres romans, les personnages et leurs contradictions sont au centre du texte, *Anandamath* donne une vue panoramique des paradoxes d'une société

293 - Nous en traiterons à la fin de la section consacrée à Bankim.

294 - Voir Auguste Comte, *Discours sur l'esprit positif*, p. 66 : « En un mot, la révolution fondamentale qui caractérise la virilité de notre intelligence consiste essentiellement à substituer partout, à l'inaccessible détermination des causes proprement dites, la simple recherche des lois, c'est-à-dire des relations constantes qui existent entre les phénomènes observés. » Puis, p. 67 : « [...] Non seulement nos recherches positives doivent essentiellement se réduire, en tous genres, à l'appréciation systématique de ce qui est, en renonçant à en découvrir la première origine et la destination finale ; mais il importe, en outre, de sentir que cette étude des phénomènes, au lieu de pouvoir devenir absolument absolue, doit toujours rester relative à notre organisation et à notre situation. » Bankim semble vouloir suivre ce principe relativiste du positivisme.

qu'il vaut mieux lire comme étant le reflet du monde de Bankim. Lisons *Anandamath*, comme s'est écrit *La Princesse de Clèves*, en comprenant le déplacement du XIX^{ème} au XVIII^{ème} siècle comme un paravent commode à la pensée d'une Histoire contemporaine de l'écriture. Dans *Anandamath* nous avons une synthèse des paradoxes de l'Histoire, et l'apparition de la dischronie ; ce paradoxe de temps historiques différents coexistant dans un même univers de représentation existe aussi dans les autres romans, mais à l'échelle des vies individuelles, à l'échelle du privé, du foyer. Dans *Anandamath* la narration suggère le déploiement d'une fresque historique digne d'un *Mahabharata* des temps modernes.

La modernité consiste alors à vouloir résoudre cette contradiction d'ordre discursif sans l'amputer d'un de ses termes. La modernité se manifesterait dans la formulation, l'invention d'une nouvelle forme du dire (que nous pouvons appeler « discours » au sens de Foucault), et, dans le cadre du roman, il s'agirait d'un discours de la forme. À partir du discours de la forme, nous avons pu voir comment le roman tentait de procéder à une translation (au sens aussi de traduction qu'a ce mot en anglais), de l'ancien symbolique vers le nouveau par le processus de désymbolisation²⁹⁵ et de resymbolisation, avec réduction de la portée pluriculturelle de l'objet.

Dans le passage du roman cité précédemment, on voit que le code herméneutique est activé par l'apparition du Sage dans la forêt, celle du temple, et le chant qui séduit Kalyani. Ces éléments constituent des énigmes, ils sont posés comme tels par la narration. La forêt « impénétrable » abrite tous les mystères que le lecteur découvre, et au sein desquels il est invité. D'une part, la datation des événements relatés, comme la famine et la ruine, objet archéologique, imposent au lecteur un mode de lecture réaliste/historiciste ; d'autre part, les mystères de la forêt, du temple, du sage, du chant, l'invitent à comprendre l'univers selon un mode mythique d'interprétation du monde où les codes herméneutique et symbolique dominant.

Par la suite, Mahendra, l'époux de Kalyani, écoute aussi le chant des Fils et s'interroge :

*Vande Mataram !
Je te salue, O mère
Arrosée de belles eaux, riche en fruits,
Rafraîchie par une douce brise,
Tapissée de vertes récoltes,
O Mère !*

Ce chant surprit Mahendra, il ne comprenait pas. Qui était cette mère arrosée de belles eaux, riche en fruits, rafraîchie par une douce brise et tapissée de vertes récoltes ?

295 - Le processus serait : 1- choix d'objets d'investissement symbolique transculturel (la forêt, le temple, par exemple), c'est le cas du temple qui depuis l'origine a subi de nombreuses transformations, des changements de noms, de religions ; 2- depuis ce plein symbolique et cette capacité multiculturelle du signifiant, il y a désinvestissement du culturel pour une manifestation à la fois universelle et relative du symbole, car ce qui est retenu du symbole, c'est sa polysémie culturelle, historiquement relative ; c'est alors la fonction du symbole qui est retenu et non son sens. Le texte dévoile ce fonctionnement du symbolique.

—Qui donc est cette mère ? demanda-t-il
 Sans répondre, Bhavananda reprit son chant [...]
 —Mais c'est un pays, ce n'est pas une mère... dit Mahendra.
 —Pour nous, il n'y a pas d'autre mère, répondit Bhavananda. La mère et la terre natale ont plus de prix que le paradis, dit la phrase de l'Épopée. Nous, nous disons que la terre natale est notre génitrice [...]²⁹⁶

Les questions de Mahendra sont aussi celles du lecteur, il fait figure de lecteur au sein du texte. Le code herméneutique²⁹⁷ n'est cependant pas activé durablement puisque les réponses sont immédiatement apportées par un autre personnage du roman. Le rôle d'investigateur du lecteur, celui qui joue à plein dans la nouvelle « Sarrasine », est ici récupéré par les personnages. En ce sens, nous sommes placés dans un récit où le lecteur est suppléé par des voix au sein du roman, comme si le texte n'avait finalement pas besoin d'être réécrit, de « poser problème », comme s'il pouvait se passer volontiers de lecteur ou bien se contenter d'un lecteur passif, sans interaction avec le texte. Cela caractérise, selon nous, le fonctionnement d'un texte autoritaire où l'interprétation est prédéterminée par la narration et par les voix qu'elle porte. On s'éloigne à cet égard de la nature, entre scriptible et lisible, de *Sarrasine* pour se rapprocher d'un texte *lisible*, classique et non moderne, au sens barthésien.

Le mystère de la Mère est résolu, maintenant tout le monde sait qui est la mère, et quel est le rôle des Fils, ce qui réduit la portée du code herméneutique. Où se situe donc la modernité de Bankim ? Se joue-t-elle dans la réécriture à demi avouée des épopées, et particulièrement par le truchement de la nouvelle interprétation assignée aux textes canoniques ? Est-ce au sein du syncrétisme que trahit la transformation de la phrase « La mère et la terre natale ont plus de prix que le paradis » en « la terre natale est notre génitrice » ?

La nouvelle épopée historique implique pourtant elle aussi, précisément à cause de la nouveauté de son texte, une initiation analogue, de mêmes rites d'entrée dans le secret de la confrérie. L'Histoire devient le théâtre et la matière de l'épopée ; les personnages, bien que désacralisés, politisés, voués à un devoir civique et patriotique, n'en sont pas moins des membres d'une confrérie qui exige une initiation et un rituel aussi importants qu'en d'autres temps. Ce nouveau code culturel, qui, selon nous, forme l'espace possible de la modernité du texte, s'édifie sur la base d'un ancien code en procédant à son dépouillement, à sa simplification, et nous dirons même, en voie de « laïcisation ». Le passage du mythologique à l'historique, du spirituel au politique montre les nouveaux espaces épistémiques rendus possible par la modernité. Cette simplification du code invite à une vulgarisation, elle-même politique, montrant une tendance populiste si répandue dans les cultures et nations postcoloniales.

296 - *Le Monastère de la félicité*, p. 44.

297 - « L'inventaire du code herméneutique consistera à distinguer les différents termes (formels), au gré desquels une énigme se centre, se pose, se formule, puis se retarde et enfin se dévoile », Barthes, *op. cit.*, p. 26.

Pour glorifier l'éternel, au milieu de cette forêt infinie, près du corps de celle qui avait pris le chemin de l'éternité, les deux voix chantèrent le nom de Celui qui n'a pas de fin. [...]

Au même moment, dans la capitale et sur les routes principales, régnait une grande agitation. Le bruit courait que des renonçants s'étaient emparés des impôts que le gouvernement faisait transporter à Calcutta. Aussi, par ordre du roi, les cipayes et les gardes armés se précipitèrent à la poursuite des renonçants²⁹⁸.

De l'ensemble d'énoncés « Pour glorifier l'éternel [...] le nom de Celui qui n'a pas de fin. » —appartenant à un mode du dire religieux, désigné aussi par mythique en amont, où « éternité », « infini » sont des concepts opérant sémantiquement dans le monde des personnages, et crédités par la voix narratrice—, on passe à l'ensemble « Au même moment, dans la capitale [...] les gardes armés se précipitèrent à la poursuite des renonçants » qui annonce un autre régime de représentation du monde. Ce dernier mode de savoir sur le monde est vraisemblablement partagé par tous les lecteurs, quelle que soit leur obédience religieuse. Ce monde attesté contamine tous les événements et leur attribue de l'historicité : la mention de Calcutta (le code culturel d'un lecteur indien ou européen contient cette information historique de base) comme lieu de destination des impôts, donne d'une certaine manière du crédit historique au premier segment relevant du code proaïretique²⁹⁹ : « Les bruits couraient que des renonçants s'étaient emparés des impôts ». Ce procédé tend à confirmer l'historicité, —peut-être douteuse, comme toujours, dans le cas de romans historiques qui suscitent une attitude de défiance chez le lecteur— de l'ensemble des énoncés. Il existe ainsi une successivité textuelle du monde religieux, rituel, mythique, et du monde historique, mais ils sont présentés comme simultanés dans la diégèse (« au même moment »), ce qui montre la présence d'un temps ramifié, phénomène que nous désignons par le terme « |dischronie », nous y reviendrons dans notre partie esthétique (IV^{ème} partie).

Soulignons un autre élément, le renoncement à la caste —qui est un des grands principes prônés par le Brahmo :

Au moment de l'initiation de Shanti et Mahendra : Pourrez-vous abandonner la caste ? Les Fils appartiennent tous à la même caste. Cette grande initiation ne fait pas de différence entre brahmane et sudra³⁰⁰.

À cet endroit, le narrateur, ici clairement la figure auctorale de Bankim, se place délibérément dans une tradition et contre une autre, tout en gardant une position ambiguë dans l'ensemble du roman ; le renoncement aux castes constitue une transgression particulièrement choquante à la culture hindoue en vigueur au XIX^{ème} siècle. Le rôle de l'autre ne serait plus joué dès lors par le hors-caste, mais par la religion de l'envahisseur. Sur ce point belliqueux, il s'agit tour à tour de chrétiens ou de musulmans, mais seul le chrétien est réellement combattu, d'ailleurs ce sont des noms

298 - *Le Monastère de la félicité*, p. 58.

299 - Code proaïretique : « quiconque lit le texte rassemble certaines informations sous quelque nom générique d'actions (Promenade, Assassinat, Rendez-vous), et c'est le nom qui fait la séquence. » Barthes, *op.cit.*, p. 26.

300 - *Le Monastère de la félicité*, p. 89.

de chefs britanniques qui sont cités (Warren Hastings et le Capitaine Thomas). Ces noms fonctionnant comme des repères datés, permettent de restituer historiquement les événements qui ont lieu au Bengale, et la certitude historique de tels personnages confirme celle des Fils, comme nous pouvons le lire dans le passage ci-dessous : « À l'époque, Warren Hastings lui-même tremblait en entendant résonner le nom de Hari que les Fils lançaient d'une voix terrible³⁰¹ ». Le personnage historique anglais est ainsi témoin de la victoire des Fils. Les Fils font peur, surtout à l'Histoire, symbolisée ici par Warren Hastings³⁰². De même, dans le passage suivant : « Le Capitaine Thomas, dès son arrivée, se mit à faire d'excellents préparatifs pour mater les révoltés³⁰³. »

Les Fils forment une communauté contre les Britanniques qui sont nommés, identifiés et ainsi désignés comme des représentants de l'ennemi à détruire.

Gouroum gouroum goum... Les canons anglais tonnaient et les grondements résonnaient dans la forêt. Gouroum gouroum goum... Ces bruits sourds suivaient les méandres de la rivière et rebondissaient d'un bout à l'autre de l'horizon³⁰⁴.

Dans ce passage, qui relate un moment de bataille entre l'armée des Fils et celle des Britanniques, le code proairétique domine ; nous constatons également la présence du code symbolique dans l'énoncé : « ces bruits sourds suivaient les méandres de la rivière et rebondissaient d'un bout à l'autre de l'horizon [...] » ; nous comprenons que le bruit du canon, rendu par des onomatopées, qui est le bruit de l'Histoire, de l'invasion Britannique, est loin du chant d'amour produit par le chœur des Fils dans la forêt, il parle une autre langue : « Certains eurent la tête et les bras coupés, la poitrine transpercée, alors qu'ils chantaient, et ils tombèrent sur le sol.[...] Le chant terminé, tous se turent à la fois³⁰⁵. »

Le Britannique ne sait pas, lui, produire de musique, il n'a pas la finesse ni le savoir transcendant lui permettant de saisir l'esprit des lieux. « Gouroum gouroum... » est un son inarticulé, opposé au langage complexe, car poétique —ici au sens formel— du chant des Fils. Les Britanniques sont une engeance primitive, ils détruisent la beauté de l'être de la terre, alors que la litanie des Fils appartient au code symbolique, devient un chant magique, enchanteur comme l'est la forêt ; la forêt et le chant appartiennent alors à ce nouveau code culturel édifié par la grammaire du texte.

301 - *Ibid.*, p. 101.

302 - Lui-même apparaissant historiquement impliqué à l'époque dans la répression de la révolte, voir Atis K. Dasgupta, *The Fakir*.

303 - *Le Monastère de la félicité*, p. 101.

304 - *Ibid.*, p. 120.

305 - *Ibid.*, p. 121.

1.3.4.2. De Barthes à Bankim

Ce roman, posé par nous comme vecteur de « Modernité » (cela pris en un sens transhistorique, celui d'une refondation et de l'établissement d'une nouvelle origine), procède par transposition d'un nouveau code à un ancien code culturel. Il s'agit ici de construire de nouvelles valeurs communautaires sur les ruines d'une culture dont la résistance n'est pas certaine. Ce résultat désiré par l'auteur (en la figure du narrateur), se manifeste dans l'imaginaire d'une armée de soldats voués à la déesse Nation, puisqu'il s'agit avant tout de défendre l'Inde de ses envahisseurs, non par la religion, mais à l'aide d'un discours de croyance neutralisé, transformé pour paraître illusoirement nouveau, plus terrestre ou plus civil —qu'il soit inspiré ou non du Brahmo. Un code culturel archéologique sert de soubassement à un nouveau code ; le code symbolique implique une nouvelle extension des termes « temple, forêt, chant » qui, dans le roman, deviennent des symboles d'une idée de nation indienne. Le nouveau code procède par la reconnaissance du discours de l'Histoire au même titre que celui du mythe, l'Histoire événementielle devenant pour Bankim un matériau au même titre que celui des récits épiques. L'ensemble formé par le code symbolique établi par le texte, et le code culturel —regroupant la culture religieuse, la culture des épopées, comme le savoir historique— reconnu au sein du texte, réunit les conditions nécessaires à la construction d'un discours (toujours au sens de Foucault) politique communautaire/nationaliste. Au plan symbolique, Bankim procède par ajout plutôt que par restructuration des termes du code, renvoyant peut-être au système des avatars ; le religieux et le politique deviennent tous deux objets de symbolisation. Le texte, dans l'ensemble de l'usage du culturel et du symbolique, fonctionne par accumulation sans métamorphose, par agglutination sans flexions, au sens grammatical. Le nouveau texte-système d'interprétation servira de fondement à une génération future de récits, à une nouvelle organisation des voies du sens.

Bankim, en tant qu'auteur de littérature renaissante, n'avoue qu'à demi-mot son entreprise. L'usage de la forme du discours de l'Histoire légitime, au moins en partie, l'établissement d'un nouveau code culturel ; quant au nouveau code symbolique, il procède aussi par glissement du religieux vers le politique, et c'est ce glissement qui peut être lu comme une sorte de laïcisation du mode de connaissance spirituel. Cet espace formé par la transition du spirituel religieux au spirituel politique, bien que l'idéologie y domine clairement, rend possible la modernité de notre roman. Le code symbolique s'édifie en fin de compte sur les ruines d'une « archéologie du savoir », en créant une nouvelle figure mythique, celle de *Mother India*. On tente de remplacer un symbolisme hindou par un symbolisme national, tout en gardant un fondement culturel hindou réduit à son expression élémentaire. Or c'est peut-être par cette tentative poétique d'établissement d'un nouveau code que le culturel se distingue enfin du symbolique, et *vice versa*, comme, en leur temps, les littératures européennes avaient renoncé, pour leur salut, à être au service de Dieu et du roi. La modernité de Bankim ne va pas encore à l'encontre du religieux comme elle le fera plus tard dans *Untouchable*

de Mulk Raj Anand, puis dans toute une littérature engagée après l'indépendance comme l'attestent les romans d'Anita Desai.

Pour Bankim, en son temps, dans la forme du roman historique qu'il affectionne, le nouveau émerge de l'ancien et désigne l'ancien comme mémoire d'une continuité non plus spécifiquement logique mais certainement chronologique ; en cela il établit une histoire des représentations, en montrant leur transformation possible au sein du roman ; ce procédé dénonce par ailleurs une interprétation « mécaniste » de l'avènement de la Modernité.

Mother India apparaît comme une ancienne figure pour les Fils, elle est d'abord inconnue du lecteur, mais elle deviendra à travers les relectures et réécritures de Bankim, l'hypotexte de référence et l'objet d'allusion de toute une littérature à venir, comme chez Tagore, dont les personnages lisent Bankim. Bankim, quant à lui, relisait les textes anciens anonymes et les modernes européens, son intertexte principal est celui de la littérature comme parole commune pour devenir de plus en plus celle du singulier disant l'historicité réaliste d'une communauté.

Le Mère terre, le Temple, le Chant *Bande Mataram*, le Sage, l'armée des Fils formeront un ensemble de figures culturelles et symboliques constituant un vaste texte initiateur de la Modernité, un texte qui pose l'Histoire comme discours originaire de sa modernité. Ce nouveau texte fondateur nous invite à le relire dans son intertextualité en réintroduisant du dire ancien dans une forme scriptible et moderne.

1.3.4.3. De Bankim à Barthes

À l'analyse d'un passage d'*Anandamath*, nous avons constaté que le code symbolique était le code dominant l'interprétation, alors que le code herméneutique est le moins actif : cela nous invite à interroger le « système » proposé par Barthes.

Le code herméneutique, tel que Barthes le définit, ne correspond pas ici aux interrogations supposées d'un lecteur réel, mais à celles d'un lecteur dont le rôle est rempli par un ou des personnages du récit. Selon nous, la prédominance du code herméneutique signale le scriptible. Par ailleurs, la signifiante de notre texte est construite de façon dominante par les codes culturel, symbolique, et proairétique. Le déploiement du code proairétique peut se comparer avec la succession des actions d'une épopée ; or, dans la mesure où celle-ci peut être découpée en plusieurs épisodes, le roman devient la forme adéquate intégrant un ou plusieurs épisodes épiques qui renvoient à la totalité d'un ensemble plus vaste ; le roman, sans se conformer aux dimensions d'une épopée moderne, constitue une sorte de synecdoque narrative de l'épopée.

Cette hiérarchisation des codes permet de saisir l'interprétation attendue par le texte. Ici, la faiblesse du code herméneutique place d'emblée le lecteur dans un espace monologique autoritairement orienté vers une interprétation idéologique, et l'espace de l'esthétique, qui est celui d'une liberté lectorale, se trouve réduit d'autant.

Le lien que nous venons d'esquisser entre esthétique d'un texte et son potentiel herméneutique nous amène à associer le rapprochement de ces deux termes à la modalité interrogative qui leur est commune. L'esthétique interroge le « pourquoi » et le « comment » d'une forme ; le code herméneutique —à la base de l'écriture du récit en tant que tel— demande quelque chose qui peut trouver une réponse dans le déploiement narratif. À chaque texte sa question : *Comment Marcel devient-il écrivain ?*, ou *D'où vient la fortune des Lanty ?* Dans les deux exemples cités, le récit en cours développe plusieurs réponses possibles, le lecteur doit faire tout seul son choix parmi les implications du récit qui transforme la question principale en une ramification de questions. Dans un texte autoritaire³⁰⁶, tel qu'*Anandamath*, au contraire, la question posée ne se modifie pas au cours du développement et le texte impose une réponse unique. Peut-être en fait n'est-ce pas une question mais une affirmation qui est à l'origine du roman : « Il faut débarrasser l'Inde des envahisseurs. »

Anandamath pose comme centrale la bataille livrée aux Britanniques, et l'ensemble du personnel du roman se trouve enrôlé dans cette geste, les personnages féminins eux-mêmes finissent par devenir membres ou proches de l'armée des Fils. Dans d'autres récits de Bankim, l'histoire d'amour, comme dans bon nombre de romans historiques, constitue une deuxième trame narrative, un espace textuel autre, seulement plus ou moins transformé par l'Histoire ; or dans *Anandamath*, toutes les histoires exposées au début du roman convergent vers le Temple, l'armée des Fils, la Terre Mère. Ces figures doivent rassembler les êtres et réunir les énergies vers un but ultime de libération territoriale.

Ce roman, certainement lisible, nous oblige à infléchir la grille barthésienne, car *Sarrasine* appartient plus clairement au semi-scriptible ; *Anandamath* rend nécessaire pour son interprétation la hiérarchisation des codes, alors que Barthes semble mettre leur présence active sur un pied d'égalité. Une lecture diagrammatique des codes permettra en revanche, dans le cas de Bankim, de prendre connaissance de l'interprétation attendue par le texte lisible et enfin de lui rendre plus de scriptible en le détournant de sa propre détermination.

1.3.4.4 Diversité des configurations épistémiques des autres romans de Bankim

Plusieurs autres romans de Bankim présentent un lien indéniable à l'historique. Nous avons choisi parmi les sept autres romans historiques³⁰⁷, à savoir dans l'ordre de

306 - À l'inverse, le lecteur des récits de Tagore, lui, aura plus de questions à la fin qu'au début du récit, car d'autres récits possibles sont apparus, leur multiplication laisse planer une ambiguïté sur les choix faits par la narration.

307 - Nous avons soin d'éviter la polémique autour du statut de romans historiques ou non des romans de Bankim, en choisissant de nous contenter de la mention de personnages historiques et d'un arrière-plan historique attesté pour aborder ses romans sous cet angle.

publication³⁰⁸ : *Durgesnandini* (1865), *Kopal-kundala* (1866), *Mrinalini* (1869), *Chandrashekhara* (1875), *Rajsinha* (1882), *Devi Chaudhurani* (1884), *Sitaram* (1887), de reprendre succinctement la question de la représentation du politique dans *Kopal-kundala* et *Chandrashekhara*.

— *CHANDRASHEKHAR*

Dans *Chandrashekhara*, le personnage de Shaibalini entraîne son monde à la dérive suite à l'échec de son premier amour. En même temps que l'histoire d'amour un peu folle qui existe entre Shaibalini et Pratap, d'autres événements concernent la prise de pouvoir au Bengale et la défaite de Mir Kasim. Shaibalini, comme Devi Chaudhurani dont nous parlerons dans la dernière partie, est le personnage qui transgresse les interdits non pas par curiosité mais par autodestruction, car, dans ce contexte, sortir de la communauté de croyance signifie devenir fou, ne plus s'appartenir. La folie de Shaibalini est rendue visible par l'ascèse que lui fait subir le pandit à la fin du roman : il la guérit et, une fois sa guérison accomplie, elle retourne auprès de son mari Chandrashekhara.

Chandrashekhara est l'un des rares romans de Bankim à faire apparaître des personnages anglais, l'un d'eux a pour nom prophétique Lawrence Foster. Il enlève Shaibalini, qui accepte de vivre sous son toit en qualité de concubine mais refuse de le toucher et reste pure.

Le roman mentionne la cour dès le premier chapitre : « the ruler of the provinces of Bengal, and Orissa, Nawab Aliza Mir Kasim Khan, lived in the Fort of Monghyr³⁰⁹ ». Le prologue est consacré à l'histoire d'amour entre Shaibalini et Pratap, puis elle se mêle à l'ensemble du conflit politique. L'opposition avec les Anglais est annoncée dès la page 8 de notre édition. On apprend que le bateau de Foster qui a servi à l'enlèvement de Shaibalini, portait aussi des armes pour le combat prévu entre les Anglais et Mir Kasim qui était le Nawab du Bengale de 1760 à 1763, dates auxquelles se déroule le roman.

L'intérêt du roman réside dans la mise en scène de personnages anglais, Foster, mais aussi Galstaun et Johnson, deux hommes d'armes qui doivent arrêter Pratap. L'opposition culturelle est clairement évoquée entre Anglais, musulmans et hindous,

308 - Parmi ces romans, un seul n'est pas traduit en anglais, il s'agit de *Mrinalini*, et un second, *Sitaram*, n'est disponible dans aucune de ses deux éditions anglaises, la Bibliothèque Nationale de Calcutta n'en détient pas d'exemplaire. Cependant, les recherches effectuées à Calcutta mais aussi la requête émise auprès du département d'Études Indiennes de l'Université de Chicago nous ont permis d'obtenir les textes anglais microfilmés ou digitalisés de *Chandrashekhara*, *Kopal-kundala* et *Durgeshnandini*. Sur les huit romans historiques de Bankim, il en reste deux dont notre connaissance se limite à des résumés lus dans des ouvrages critiques comme le *Bankimchandra Chatterjee* de S.C. Sengupta, ou encore *Bankim Chandra : A Study of his Craft* de Sunil Kumar Banerjee. Nous avons obtenu quelques éléments sur *Mrinalini* par des informants bengalis, bien que ces textes présentent des difficultés pour les lecteurs actuels.

309 - Bankim Chandra, *Chandrashekhara*, p. 7.

autour de l'histoire de Shaibalini. La religion reste au centre de la construction identitaire, mais en l'occurrence, le musulman est dominant. Il existe un ennemi commun, l'Anglais. La communauté indienne n'est pas définie à la manière d'*Anandamath*.

Voici un extrait d'un dialogue entre Foster et Shaibalini au bord du Gange :

The Englishman said in Hindustani, « *Jom?* John you mean? I am not John, I am Lawrence. »

Shaibalini: (In Bengali), « Well, I have learnt one English word at least —Lawrence means a monkey. »³¹⁰

[L'anglais dit en hindoustani, « *Jom ?* Vous voulez dire John ? Je ne m'appelle pas John, je m'appelle Lawrence. »

Shaibalini : (en Bengali), « Bien, j'aurai au moins appris un mot d'anglais —Lawrence veut dire singe. »]

À la suite de ce dialogue, Foster se fait cette réflexion :

The love of Mary Foster white as driven snow of that cold country, which overpowered me in my younger days, now appears like a dream. Does change of country beget a change of taste? Is the snow-white Mary comparable with the flaming beauty of this warm region³¹¹?

[L'amour de Marie Foster blanche comme la neige portée par le vent de mon pays froid, qui m'a fasciné dans mes jeunes années, m'apparaît maintenant comme un rêve. Est-ce que changer de pays entraîne un changement de goût ? Marie blanche comme neige est-elle comparable à la beauté flamboyante de cette contrée chaude ?]

L'attirance de Foster pour Shaibalini est totalement associée au climat, et au changement de région. Le terme employé pour désigner l'Angleterre est « cold country », et celui pour désigner le Bengale est « warm region ». Le Bengale avant d'être culturel est végétal, naturel, climatique. La perception du monde indien est d'abord celle d'une terre nécessitant une acclimatation. C'est le seul roman de Bankim qui figure ainsi la position de l'Anglais face à ce nouveau lieu, puisque nous sommes à l'époque de Mir Kasim, au XVIII^{ème} siècle. Le désir de femme détermine le rapport au pays. Contrairement à ce qui se passe dans *Anandamath*, l'identité ne se construit pas, elle est inhérente au paysage et à la langue, n'étant pas dominée, elle impose librement son image à l'autre. Tandis que dans *Anandamath*, apparaîtra l'idée d'une communauté qui doit nécessairement se regrouper, se replier derrière une barrière culturelle forte pour combattre solidairement l'ennemi commun, Shaibalini sert ici de lien entre les hommes, hindouistes, musulmans (puisqu'elle se rend à la cour du Nawab Mir Kasim Khan), et britanniques, les barrières sont mobiles bien qu'étanches.

310 - *Ibid.*, p. 15. Cet échange amusant renvoie aussi aux stéréotypes des Indiens sur les Anglais, en effet, tous les Anglais étaient censés s'appeler « John ». La Compagnie des Indes était surnommée « John Company », et « jom » est, en bengali, un mot insultant signifiant « espèce de monstre ».

311 - *Ibid.*, p. 15-16.

Sur le bateau de Foster, alors qu'elle est prisonnière, Shaibalini reçoit la visite de sa belle-sœur qui vient la délivrer déguisée en « barber-woman », voici les propos qu'elles échangent :

“Supposing I do go,” she said, wiping her tears, “suppose also that my husband takes me back, but will my infamy be ever wiped away?”

Sundari made no answer. “Would not the little girls of the neighbourhood,” continued Shaibalini, “hereafter point their fingers at me and say, ‘look, there is she who was abducted by an Englishman!’ God forbid! if a son is born to me, who will accept my invitation at his rice ceremony and come to dine at my house? Or, if a daughter is born, what good Brahmin will marry his son to her? If I return home now, who will believe that I have not fallen off from my religion? How shall I show my face there?”³¹²

[« Suppose que je parte, » dit-elle, essuyant ses larmes, « et même si mon mari me reprend, ma honte sera-t-elle jamais effacée ? »

Sundari ne répondit pas. « Les petites filles de mon voisinage, » continua Shaibalini « ne vont-elles pas me montrer du doigt après en disant, « Regarde, c'est celle qui a été enlevée par un Anglais ! » Que Dieu m'en garde ! Si j'ai un garçon, qui acceptera mon invitation à la cérémonie du riz et qui viendra dîner chez moi ? Ou, si c'est une fille, quel bon brahmine donnera son fils en mariage ? Si je rentre maintenant, qui croira que je n'ai pas perdu ma religion ? Comment puis-je montrer ma face là-bas ?

La sortie de la maison du mari implique un déshonneur irréparable et qui se transmet de mère en fils et en fille. L'équivalent de « fallen off from my religion » serait « excommuniée » dans un contexte chrétien. Le régime culturel dans lequel évoluent les personnages hindouistes est donc clairement celui du sacré, du religieux, du culturel nécessaire pour préserver la cohésion de la communauté. Sundari répondra alors :

« I hope you will soon die. I devoutly pray to the gods that you may find courage to die, that you may die even before you reach Monghyr! Be it in storm, be it in angry waves, be it in a sinking boat, I pray that you may die before you reach Monghyr³¹³! »

[« J'espère que tu vas mourir bientôt. Je vais avec ferveur prier les dieux de te donner le courage de mourir, de mourir avant même d'atteindre Monghyr ! Dans une tempête, dans des vagues violentes, dans un naufrage, je prie que tu meures avant d'atteindre Monghyr ! »]

Shaibalini est offerte à la mort par les vœux de Sundari qui appelle les éléments à la faire disparaître, aidés par les dieux. Shaibalini, en renonçant à sa caste et à sa vie au milieu des siens, ne peut être sauvée que par la mort, puisqu'elle a rompu le fil de la tradition. L'identité est conçue comme reproduction des rites religieux du père et de la mère, des gestes de la tradition qui seule permet la pérennité ; toute rupture est socialement sanctionnée par l'exclusion. Seulement, dans ce roman, le musulman est perçu comme ayant une culture traditionnelle, tandis que l'Anglais est un barbare dépourvu de tradition, puisqu'il peut quitter la terre de ses pères et prend le risque de ne pas reproduire les gestes ancestraux, de ne pas pouvoir enterrer ses parents. Ces gestes sont transmis aussi par les livres, comme le montre le personnage même de Chandrashekhar, le mari de Shaibalini. En tant que savant, en tant que sage, il décide,

312 - *Ibid.*, p. 28-29.

313 - *Ibid.*, p. 30.

lorsque sa femme disparaît, de quitter le monde réel pour celui de l'errance dans la prière, et de brûler ses livres :

The Puranas, History, Poetry, Rhetoric, Grammar, everything gradually took fire; the laws of Manu, Jagnavalka, and Parasara, the Darsanas, the Philosophy of Naya, Vedanta, Sankhya, etc., the Kalpa-Sutras, Arannyakas and the Upanishads, one by one, all caught the flame and blazed up³¹⁴.

[Les Purâna, l'Histoire, la Poésie, la Rhétorique, la Grammaire, tout prenait feu graduellement ; les lois de Manu, Jagnavalka, et Parasara, les Darsanas, la Philosophie de Naya, Vedanta, Sankhya, etc., les Kalpa-Sutras, Arannyakasand, les Upanishads brûlaient un à un, tous attrapèrent la flamme et s'embrasèrent.]

Ainsi Chandrashekhar détruit son monde parce que Shaibalini est partie. La religion des femmes est dans la pratique du rituel, dans la reproduction des gestes comme « la cérémonie du riz », « le mariage », alors que la culture des hommes repose sur la lecture des textes et leur interprétation. À eux deux, Shaibalini et Chandrashekhar représentent la culture hindoue dans sa totalité, répartie entre l'homme et la femme, bien que les rôles puissent être interchangeables³¹⁵.

Le grand problème de Chandrashekhar semble consister à savoir si sa femme est pure ou non ; il menacera Foster de mort s'il ne répond pas à ses questions sur la pureté de Shaibalini. Une fois qu'il s'est assuré qu'elle n'a pas mangé la nourriture de l'Anglais, qu'elle n'a pas bu de son eau, qu'elle n'a pas été sa concubine, il accepte de la reprendre. L'étranger, l'autre souille la femme hindoue sans aller jusqu'au viol, il lui suffit de toucher sa nourriture.

— *KOPAL-KUNDALA*

Notre deuxième exemple, *Kopal-kundala*, pose également les religions au centre de la détermination culturelle et historique ; nous y trouvons aussi une propension à magnifier une culture régionale et à la considérer comme une culture nationale. À ce propos, reprenons l'assertion de Eric Hobsbawm : « First, 'national consciousness' develops unevenly among the social groupings and *regions* of country »³¹⁶ [D'abord, « la conscience nationale » se développe inégalement parmi les groupements de société et les régions du pays]. Les romans de Bankim se passent au Bengale et posent la culture bengali au centre de la culture indienne, comme la principale culture nationaliste. On ne peut nier l'importante tradition littéraire du Bengale, mais c'est surtout son rôle dans la Renaissance indienne et dans la naissance nationaliste qui reste mémorable pour la période moderne.

Le personnage principal, Nobokumar, se retrouve dans une forêt au Bengale après le naufrage du bateau qui l'amenait en pèlerinage avec d'autres passagers. Dans la forêt,

314 - *Ibid.*, p. 34 ; en note il est précisé que « All these form part of the sacred literature of the Hindus. »

315 - Nous le verrons dans la dernière partie avec les personnages féminins qui sont aussi férus de savoir littéraire.

316 - E. J. Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780*, p. 12.

il rencontre des Kapálikis qui sont des dévots de Shiva³¹⁷ ; la manifestation féroce de Shiva est la déesse Kali, femme de Shiva qui préside à la dissolution³¹⁸. Les Kapálikis parlent sanskrit, ils représentent un état ancien de la culture hindoue ainsi que des pratiques dévotionnelles. Nobokumar est sauvé par une femme sauvage, Kopal-kundala, orpheline élevée par un prêtre. Kopal-kundala doit se marier avec Nobokumar pour pouvoir quitter la société tantrique dans laquelle elle s'est toujours trouvée suite au naufrage de ses parents. Le prêtre les marie, puis leur montre le chemin du retour au village natal de Nobokumar ; il nous faut préciser que ce dernier était marié à une femme qui a été enlevée avec ses parents par des brigands.

Dans la suite de leurs aventures, Kopal-kundala et Nobokumar rencontrent Moti Bibi, une riche musulmane victime aussi de brigands. Moti Bibi ou Lutufonissa, de son autre nom, habite Agra, elle est la maîtresse d'un prince. Le roman se situe à l'époque d'Akbar (1556-1605), empereur moghol conquérant du Bengale³¹⁹. Parmi ses épouses se trouvaient des musulmanes, des hindoues, et au moins une chrétienne. Le roman Kopal-kundala reprend cette idée centrale de coexistence des religions, autour du processus de la conversion. En effet, Moti Bibi était une hindoue avant la conversion de sa famille à l'islam après avoir été déchue de sa caste par des brigands.

Lutufonissa quitte Agra et le roi pour retourner au Bengale, sa patrie, elle veut retrouver Nobokumar, son seul amour et, nous l'apprendrons ensuite, son premier mari. Or ce dernier ne peut accepter de se souiller en aimant une musulmane. Il ne reconnaît pas sa première femme en Moti Bibi. Elle décide de mettre fin à la relation entre Nobokumar et Kopal-kundala. Elle veut redevenir hindoue. Kopal-kundala finit par disparaître, laissant ainsi la première épouse reprendre ses droits.

L'arrière-plan historique n'est pas aussi fortement présent que dans *Anandamath* ou *Rajsinha*, mais il apparaît dans l'intimité des amours du prince moghol, Jahangir. Le roman insiste sur la synthèse possible de la culture indienne et non pas sur les conflits entre cultures ou, comme dans *Chandrashekhar*, sur leur étanchéité. L'identité indienne se construit par accumulation historique depuis les pratiques des Kapálikis, manifestation ancienne de l'hindouisme, jusqu'à l'islam, religion récente. Ainsi, l'histoire de la culture indienne se constitue par l'ajout de croyances et de pratiques culturelles. L'identité se perçoit comme une mosaïque culturelle et cultuelle, avec des moyens de transition grâce aux conversions, ou passages également symbolisés par le déguisement.

Ces deux romans montrent non pas une position dogmatique comme le fait *Anandamath*, mais le doute sur la constance de la nature humaine, mettant en relief sa

317 - Déesse qui demande des sacrifices humains, ces derniers existent peut-être encore à l'époque de la diégèse, au XVI^{ème} siècle.

318 - Kali donne son nom à la ville de Calcutta, qui lui est dédiée.

319 - Il étendit l'Empire Moghol, permit de nombreuses réformes administratives. L'une de ses réalisations est ce qui s'est appelé de son vivant Din al-Ilahi qui devait réunir dans un syncrétisme tolérant plusieurs des religions de l'Inde (hindouisme, islam, et christianisme).

complexité. Kopal-kundala, le personnage pur et chaste, disparaît avant la fin du récit, abandonnant le monde à la pécheresse Moti Bibi.

Le monde de Zaydan repose aussi sur une conception fermée de la communauté, et surtout sur l'autorité entre les mains d'un homme. Le modèle demeure celui d'une communauté de religion et de langue, et il devient visible, avec les romans de J. Zaydan, que se projette une communauté historique.

1.3.5. *AL ABBASSA* OU LE POUVOIR D'UN SEUL HOMME

L'image du pouvoir dans *Al Abbassa* se manifeste autour de la figure de Haroun, c'est aussi un cliché célèbre véhiculé par les *Mille et une nuits*.

Zaydan, dans ses romans, valorise l'Histoire arabo-musulmane qui apparaît comme étant celle d'une conquête du monde. Zaydan décide en effet de réécrire cette Histoire et de faire sienne une culture qui le rejette, comme l'a montré précisément l'anecdote de la chaire d'Histoire à l'Université d'Égypte —qui lui a été refusée quelques jours avant sa nomination attendue³²⁰. Il semble vouloir dépasser l'aporie qui consiste en l'identification complète entre culture et religion ; de confession chrétienne, il entre néanmoins dans le débat de l'époque qui opposait azharites et modernistes, et commet ainsi une sorte de sacrilège en représentant l'Histoire arabe. Poser la question de l'identité culturelle forgée dans les romans de J. Zaydan, revient à constater que l'Histoire et la littérature citées constituent les discours informant principalement l'identité arabe. En effet, Zaydan favorise un panarabisme qu'il veut tout de même discrètement distinguer d'un panislamisme, même si les intrigues de ses romans se déroulent essentiellement en pays musulman³²¹.

1.3.5.1. *Un pouvoir unique et divin*

Autour d'un personnage central, Zaydan représente, une culture du monde musulman ou un moment historique comme dans *Al Abbassa*, situant toujours son intrigue dans un temps et un lieu déterminés ; dans *Al Abbassa*, c'est la victime qui est

320 - Voir Thomas D. Philipp, « Approaches to History in the Work of Jurji Zaydan », in *Asian and African Studies*, p. 71 : « In the summer of 1910, four years before his death, Zaydan was preparing a course in Islamic history which he was supposed to give at the Egyptian University in 1910-1911. Opposition from Muslim circles, perhaps actively supported by Rashid Rida, forced the university to cancel his appointment, before he had even begun to teach » [Pendant l'été 1910, quatre ans avant sa mort, Zaydan, préparait un cours d'Histoire musulmane qu'il devait donner à l'Université Égyptienne en 1910-1911. Des oppositions des cercles musulmans, peut-être activement soutenus par Rachid Reda, ont forcé l'Université à annuler son engagement, bien avant qu'il commence à enseigner.]

321 - Il a cependant écrit trois romans qui se passent en Europe. L'un d'eux est *Fath al Andalus* qui se déroule en Espagne, à la cour de Rodrigue à l'époque de l'invasion musulmane.

le personnage éponyme. Nous assistons par ailleurs à une singularisation du pouvoir, lequel correspond à un lieu, Bagdad, à une dynastie, les Abbassides, et à un homme. Le pouvoir entretient un rapport métonymique au lieu, nous le verrons : Bagdad pour dire « Haroun », le palais de l'Immortalité pour dire « au plus près de Haroun ». Le calife, jouissant d'une autorité transmise par succession, joue le rôle de représentant du prophète. L'autorité, le pouvoir politique et la religion sont inséparables.

Dans le roman en question, le représentant du pouvoir, Haroun al Rachid, n'apparaît cependant que plusieurs pages après le début de l'intrigue³²². Haroun tentera de connaître la vérité en ce qui concerne le prisonnier rebelle. Quand Dja'far lui avouera finalement l'avoir relâché, il sera trop tard : lorsque Haroun apprend l'existence des enfants de Abbassa, il ne peut plus se contenir et décide alors de tuer toute la famille. Ayant droit de vie et de mort sur ses sujets, il agit comme un dieu tout-puissant. C'est pourquoi la mise à mort des Barmécides est, selon Al Tabari, idéologiquement motivée, car Dja'far était soupçonné de ne pas être un vrai musulman. Le centralisme du pouvoir et de la religion excluent toute liberté.

En écrivant ces romans historiques au plus près du pouvoir arabo-musulman, en choisissant la plupart du temps des personnages historiques importants à mettre au centre de l'intrigue, Zaydan lie la conscience identitaire à celle de la connaissance de l'Histoire. L'idée de Renan que les peuples ont vécu beaucoup de choses en commun, implique ici une mémoire plus qu'un oubli des événements partagés³²³. La différence, dans le cas de l'étendue de l'Empire Arabo-musulman, réside dans une parcellisation inhérente de l'Histoire en des territoires très décentrés, de l'Andalousie à l'Afghanistan (*Arrous Farghana*), ou de la Turquie (*Al Inkilab al Uthmani*) à la Tunisie (*Fatat al Kairaouan*). La notion de l'Histoire de territoire-région est réduite à celle d'une série de chroniques. En d'autres termes, l'Histoire du monde arabe, comme le montrent les différents chronotopes des romans de Zaydan, est éclatée. On a beau tenter d'en revenir à une correspondance forte entre territoires et événements historiques de la communauté, il reste, consciemment ou inconsciemment, quasiment impossible de penser territorialement cette communauté, et de ne pas subordonner le territoire à une Histoire d'ensemble. La grandeur de l'Histoire déterritorialisée peut seulement concerner l'ensemble de la communauté des croyants ; cette Histoire prend finalement le dessus dans une vaste fresque continue, au détriment de la géographie et des particularismes régionaux. Mais, ce faisant, Zaydan met face à leurs contradictions les notions de communauté et d'identité basées sur la religion, en rendant visible la

322 - Cette apparition tardive montre l'attitude sournoise du pouvoir, comme le souligne l'article de Stephen Sheehi, « Doubleness and Duality » au sujet d'un autre roman de Zaydan, *Al mamluk al-sharid*, p. 102 : « The narrative presents us with a ruler who is severe, even brutal and autocratic, as a matter of policy, while also respectful and accommodating to his guests. » [La fiction nous présente un dirigeant qui est sévère, même brutal et autoritaire en matière de politique, tout en étant respectueux et arrangeant avec ses invités.]

323 - Cf. E. Renan, *Qu'est-ce qu'une nation ?*, p. 31 : « Dans le passé, un héritage de gloire et de regrets à partager, dans l'avenir un même programme à réaliser ; avoir souffert, joui, espéré ensemble, voilà ce qui vaut mieux que des douanes communes et des frontières conformes aux idées stratégiques ».

nécessité du discours historique déterritorialisé pour maintenir l'illusion d'unité de l'ensemble musulman. De plus, utilisant la langue arabe pour représenter des lieux de l'Empire Musulman où l'arabe n'est pas la langue parlée, il unifie l'idée de communauté autour de celles de langue et d'Histoire chronique en l'appuyant sur l'image de la gouvernance d'un seul. Le pouvoir autoritaire et totalitaire, reproduit dans le monde musulman depuis Bagdad jusqu'à l'Andalousie —chaque partie du royaume ayant son meneur— vise à réduire la distance entre les régions et les différences culturelles et régionales réelles. Il s'agit nécessairement d'une représentation pyramidale du pouvoir, corroborée par un usage des discours unifiants.

On pourrait se demander pourquoi Zaydan a passé sa vie à écrire l'Histoire du monde arabe, et des romans sur le monde musulman, alors qu'il n'était pas musulman lui-même, et probablement pas croyant. Certes, il a aussi écrit un livre sur l'histoire de la Maçonnerie, il s'est penché sur des questions d'histoire de la langue, etc. Mais surtout sa pensée de l'islam pose une équation entre l'établissement des villes (décrit dans son « Histoire des villes musulmanes », *min al-tamaddun al islami*) et les fondements du pouvoir. Bien que décrit, le lieu s'y trouve annulé au profit de la trame événementielle historique. Reprenons, à ce point, *Al Abbassa* à Bagdad. Haroun al Rachid est le maître du jeu, il manipule la vérité, cache ses sentiments, il jouit de son pouvoir, comme le montre ce passage :

Ismaïl regarda Al Rachid et dit :
 — Est-ce que je peux parler ?
 — Parle. Demande ce que tu veux.
 — On ne peut pas cacher à votre Majesté que Dja'far, le fils de mon frère Al Heddi, est quelqu'un d'une rare valeur parmi nos proches.
 Lorsque Al Rachid entendit le nom de Dja'far, il se méfia de ce qui allait suivre comme vœux qu'il ne voudrait pas exaucer, mais il se ravisa et se montra aimable :
 — Oui, c'est le fils de mon frère, est-ce qu'il a besoin de quelque chose ?³²⁴

La figure de Haroun al Rachid incarne parfaitement celle du pouvoir monarchique et despotique. C'est d'ailleurs celle-ci qui sera transmise dans la littérature en Europe par les récits des *Mille et une nuits* dans lesquels il arrive au calife d'aller se promener dans la ville sous un déguisement de marchand, puis de convoquer ses sujets afin d'apprendre d'eux leur histoire et de juger leurs actes³²⁵.

La fin de AA montre comment le pouvoir de Haroun al Rachid, centralisé en un lieu, entre les mains d'un homme représentant le pouvoir divin sur terre, se retourne contre lui, car cette autorité ne peut en aucun cas s'adapter à l'idée de peuple et surtout de nation. L'orgueil du pouvoir de l'« un » ne peut supporter aucune concession, aucun partage. Le romancier pointe habilement les limites d'un pouvoir totalitaire et celles d'une transmission de la tradition sans contestations. Son écriture de l'Histoire rejoint

324 - J. Zaydan, *Al Abbassa*, p. 618 ; il s'agit là d'un autre Dja'far, le neveu de Haroun, celui qui s'est vu écarté du pouvoir par son oncle.

325 - Nous retrouvons cette situation dans le conte « Les Aventures du calife Haroun-Al-Raschid », in *Les Mille et une nuits*, vol. 3, dans la traduction d'Antoine Galland. GF.

l'interprétation de la fiction, il y montre à quel point l'absence de réévaluation des textes et des sources empêche toute pensée critique, toute parole nouvelle.

Comme les autres intellectuels occidentalisés en Égypte, Jurji Zaydan recherche, selon les termes de Thomas D. Philipp, une « nouvelle identité³²⁶ ». Dans cette perspective, il propose une écriture de l'Histoire plus scientifique et tenant compte de l'ensemble des critères socioculturels d'une époque et d'un lieu, il s'érige contre le principe de l'*isnad* :

It is the lack of scientific method and the uncritical reliance upon the *isnad* which Zaydan criticizes in Arabic historians of the past. He feels that their relating of military and political facts without supplying the general cultural context, and their bias in favour of the ruling dynasty —the most glaring example being the historians of the 'Abbasid period on the subject of the Umayyad period— limit their value as historians³²⁷.

[C'est le manque de méthode scientifique et l'absence de recul dans la pratique de l'*isnad* que Zaydan critique chez les historiens arabes du passé. Il considère que leur récit des faits militaires et politiques sans préciser le contexte culturel général, et leur partialité pour la dynastie régnante —l'exemple le plus frappant est celui des historiens de la période abbasside traitant l'Histoire des Omeyyades— limitent leur valeur en tant qu'historiens.]

L'*isnad* confère un sens éternel à la marche de l'Histoire, c'est l'esprit de la tradition des pères historiques ; A. Cheddadi en donne une excellente définition, que nous rendons ici en reprenant deux passages éclairants de son ouvrage sur l'historiographie arabe :

L'historiographie arabo-musulmane a toujours suscité chez les chercheurs modernes des sentiments mêlés. [...]

Mais l'organisation de l'œuvre avec la fragmentation du récit et la simple juxtaposition des informations, la sécheresse du style, une prosopographie envahissante, l'usage pléthorique des vers dans la partie la plus ancienne de sa production, l'encombrant et souvent inutile usage des chaînes de garants (*isnad*) dressent entre elle et nous une barrière d'étrangeté et d'incompréhension³²⁸.

Plus loin, il ajoute plus clairement sur l'*isnad* que celui-ci :

[...] fait le lien entre des sources de l'information éloignées dans le temps et le public au présent, toutes les autres procédures, quelles que soient leur valeur et leur efficacité en soi, restent mal assurées³²⁹.

La filiation historique, miroir de celle des dynasties, commande l'écriture de l'Histoire arabe ; la contestation et l'interprétation de l'Histoire sont refusées à l'historien, simple compilateur des mémoires d'une culture. À l'inverse de la culture hindouiste dont le principe de mémoire n'est pas dans l'enregistrement de la chronique

326 - Voir Thomas D. Philipp, « Approaches to History in the Work of Jurji Zaydan », in *Asian and African Studies*, p. 63 : « Jurji Zaydan (1861-1914), a Christian Arab from Beirut, was a typical product and representative of this time of intellectual turbulence and search for a new identity. » [Jurji Zaydan (1861-1914), un Arabe chrétien de Beyrouth, était un produit typique et représentatif de cette époque d'agitation intellectuelle et de recherche d'une nouvelle identité.]

327 - *Ibid.*, p. 65.

328 - A. Cheddadi, *Les Arabes et l'appropriation de l'Histoire*, p. 303.

329 - *Ibid.*, p. 311.

mais dans le récit comme *fabula*, la chronique occupe ici tout l'espace de la pensée, refusant toutes mises en ordre herméneutiques capables de remplacer l'ordre du temps par un ordre logique³³⁰. Dans notre roman, justement, le comportement d'Al Abbassa implique un changement de l'ordre établi, induit une rupture de la chaîne permettant au pouvoir de demeurer dans le même cercle. Al Abbassa n'est pas punie d'avoir eu une liaison, elle est accusée d'avoir choisi un partenaire qui ne convenait pas à son frère parce qu'il était de culture non musulmane, elle a transgressé un interdit majeur.

De plus, la tendance systématique de Zaydan à situer géographiquement ses romans induit malgré tout une nécessaire relativité des cultures, des hommes, de la pratique religieuse. La topographie empêche la reproduction de l'Histoire à l'identique. La notion d'espace doit permettre la naissance d'une relativité culturelle inexistante dans le monde arabo-musulman à l'époque de J. Zaydan. Si le monde arabo-musulman n'est pas nécessairement monoculturel, il semble du moins ne pouvoir se percevoir lui-même que comme tel, parce qu'il repose monolithiquement sur la croyance en un dieu, dont le culte se fait dans une langue immuable représentant l'arabité inhérente à l'islamité. Le cas des chrétiens de langue et culture arabes introduit une relativité dangereuse pour l'intégrité de la communauté. J. Zaydan semble avoir tenté, tout au long de son œuvre, d'insuffler une relativité culturelle associée à la territorialité et impliquant une différenciation possible entre les membres de la *umma*, une altérité possible. Son procédé de modernisation, bien qu'ambigu, consiste, non pas à créer les critères permettant l'« identification », mais bien au contraire ceux rendant possible l'altérité au sein de la communauté. Dans cette perspective, il faut, dans les romans de J. Zaydan, une figure pour symboliser l'autre du même, comme Dja'far al Barmaki³³¹. Celui-ci est réduit au silence par l'autorité, un silence figé analogue à celui du monde dans les tapisseries de la cour de Haroun al Rachid :

Sur son sol se trouvait un tapis de brocart jaune dont l'artisan a voulu imiter la broderie des tapis des rois de Perse. Il figurait des gravures aux couleurs gaies, des broderies représentant des arbres et des fleuves, des oiseaux et des poissons qui donnent l'illusion à l'observateur d'être dans un jardin fertile dans lequel les ruisseaux s'écoulent et les oiseaux chantent. Les bordures du tapis sont d'une broderie du meilleur ouvrage. Le plafond du vestibule était une remarquable coupole posée sur cinq longs piliers, la surface en était sculptée et calligraphiée. Au milieu de la pièce, s'étendait d'une paroi à l'autre un rideau en soie de Chine qui cachait le calife de ceux qui siégeaient en sa compagnie comme le voulait la coutume en ces temps-là, à moins que le calife ne décidât de soulever le rideau³³².

Dans ce passage, deux éléments de la description vont retenir notre attention, le tapis encore une fois, motif oriental s'il en est, et le rideau. Le tapis représente le vivant, la nature aux pieds du calife. On reconnaît l'obsession de la représentation du monde

330 - P. Ricoeur, *Temps et récit I*, p. 69 : « Je tenterais pour ma part, à la suite de théoriciens narrativistes de l'histoire comme Louis O. Mink, de faire porter tout le poids de l'intelligibilité sur la connexion en tant que telle établie entre des événements, bref sur l'acte judiciaire de "prendre ensemble". Penser un lien de causalité, même entre des événements singuliers, c'est déjà universaliser. »

331 - Ce rôle est tenu par Jihen, personnage principal de *Arrous Farghana*. Elle n'est pas musulmane, mais elle aime un musulman devenu un responsable important de l'armée du calife Mu'tacim.

332 - AA, p. 613.

dans le monde, de l'emboîtement, de la mise en abyme du monde et de sa création. Le calife apparaît clairement comme le deuxième créateur du monde ; le palais réunit toutes les représentations de la nature qui finalement le supplantent. De plus, l'observateur ou, en l'occurrence, le lecteur fictif croit à l'illusion de la représentation historique. Cela suggère deux interprétations possibles : ou bien nous sommes dans une représentation de l'Histoire qui est tellement fidèle aux sources que le lecteur doit considérer le monde représenté comme identique à la vérité historique, (il doit être persuadé qu'il n'a pas affaire à une fiction, mais à un récit historique) ; ou bien tout est déjà une représentation, le monde est peint par Dieu, puis cette image du monde est à nouveau objet de représentation, l'une et l'autre ne se distinguent guère.

Le tapis, montrant la nature par l'artifice, devient un indice de réalisme, au sens où il reproduit tellement bien le modèle que l'on s'y croirait, par effet d'hypotypose. Le réalisme de la reproduction contient indubitablement le sème de « vérité » opposé à la « fable ». Nous pouvons ainsi en déduire que seule la fiction historique permet de se rapprocher au plus près de la vérité historique. Quant au « rideau », il illustre le voile qui existe entre le pouvoir et les sujets de ce pouvoir. Le pouvoir se cache, il n'apparaît pas, il est comme Dieu, invisible. Le monde ainsi reproduit par l'action de l'artiste écrivain montre comment le pouvoir des Abbassides se voulait d'une transcendance telle qu'il fait figure de monarchie de droit divin et, même de pouvoir divin. La coupole signifie un ciel au dessus du monde, celui des écritures, celui du Coran. L'« identité » se limite à confirmer ce principe de gouvernance, elle concerne le pouvoir et non ses sujets, puisque c'est le pouvoir qui ordonne une image du monde. La communauté est celle des croyants, et l'identité, imposée par le haut, n'est en aucun cas issue d'une force à la base de la pyramide ; L'humain ne peut être représenté, et, en un sens, pas même par la fiction qui reproduit la sphère du pouvoir et non celle du peuple. Le peuple n'apparaissant nulle part, l'identité, en fin de compte, n'est pas attachée à la géographie du territoire.

Dans les autres romans de J. Zaydan, la mise en scène de l'altérité ne fait pas de doute. Elle met en péril le pouvoir, et finit par disparaître au profit de l'uniforme de la communauté.

1.3.5.2. La figure de l'altérité dans les autres romans de Zaydan

En prenant comme exemples *Arrous Farghana*, *Salah al Din al Ayoubi*³³³, et *Fath al Andalus*, on constate dans ce lot de romans la permanence du motif de l'opposition due à un élément hétérogène au sein des instances du pouvoir : la différence religieuse entre Jihen et son amant, —elle est polythéiste et lui musulman—, la différence chi'ite/sunnite dans *Saladin*, et entre musulmans et chrétiens dans *Fath al Andalus*.

333 - Nous utiliserons le titre de la traduction française récente de Jean-Marie Lesage, *Saladin et les assassins* (2003), et nous appellerons « Saladin » le personnage de Salah al Din.

L'altérité se manifeste ainsi au sein de la communauté. *Saladin* et *Arrous Farghana* figurent aussi la langue comme critère de différenciation au sein de l'Empire Musulman, car ce dernier implique une allégeance au calife sans imposer officiellement une même langue pour tous (bien que l'arabe se soit largement diffusé comme langue du dominant).

Dans *Arrous Farghana*, [La belle de Farghana] la jeune femme, personnage éponyme, pratique le polythéisme, mais elle est amoureuse de Dhargham qui, lui, est musulman ; Jihen est princesse de la ville de Farghana dans le Turkestan, elle deviendra l'épouse de Dhargham. Elle est décrite en train de prier ; dans ses paroles, en arabe dans le texte, elle implore ses divinités et manifeste donc sa non-appartenance à l'islam. Dans ce roman, contrairement à *Saladin*, tout le monde parle la même langue et semble se comprendre.

Pourtant, Jihen est convoitée par son oncle, devenu son tuteur légal à la mort de son père. Elle se retrouve à sa merci quand son amant doit retourner à son poste auprès du calife Moutacim à Samara. Enlevée par des bandits, elle retrouvera sa liberté grâce à Dhargham. Cet officier musulman représente ici la figure du héros intrépide ; il délivre la belle du malheur et de la menace du déshonneur ; il se met d'ailleurs toujours au service de la cause juste. La différence d'obédience religieuse, qui ne constitue pas un obstacle, finit par disparaître grâce à la conversion implicite qu'indique le mariage des deux amants.

À propos de *Fath al Andalus*, il importe de préciser que contrairement aux autres romans cités, l'étranger arrive à la fin du roman, il est représenté par les troupes de Tariq Ibn Ziyad. La première moitié du roman est consacrée à la cour wisigothe, autour de l'histoire d'Alphonse et de Florinde. Ces intrigues se passent toujours au sein du pouvoir, entre les cours des seigneurs : nous retrouvons l'idée que la conscience de l'identité historique émane du pouvoir, qu'elle n'est pas le fruit de l'accumulation des événements concernant d'abord un peuple donné vivant sur un territoire donné. L'ensemble des romans étant toujours inscrit dans l'Histoire de l'islam, il y est question de religions différentes qui posent des obstacles ou entraînent des conflits entre les personnages, mais ces conflits se résolvent par le triomphe de la justice musulmane et de sa vérité suprême, au centre de la construction identitaire. La religion est muable dans le sens de la conversion vers l'islam, mais il n'existe pas dans les exemples cités, de conversion vers le christianisme. C'est l'islam, dans son principe unificateur, qui aplanit finalement toutes les différences culturelles.

L'exemple de *Saladin* éclaircira notre propos. La princesse Sattelmouk est chi'ite, mais elle tombe éperdument amoureuse de Imaddine qui est sunnite ; la fin du roman, telle celle d'un conte, célèbre leur mariage, et la remise en ordre du monde. À aucun moment n'est évoquée la question de leurs confessions respectives. Certes ils sont tous les deux musulmans, mais Imaddine est kurde comme Saladin, tandis que la princesse, sœur du calife fatimide, est égyptienne. De plus, l'infiltration par Imaddine de la secte des Ismaéliens, qui occupe la dernière partie du roman, nous montre, de l'intérieur, des pratiques jugées hérétiques. Imaddine devait en l'occurrence tuer le chef de la secte,

mais il apprend au cours de son initiation que ce dernier, par des moyens occultes, sait que sa vie est liée à celle de Saladin, qu'il est écrit qu'ils doivent mourir le même jour : Imaddine renonce alors à son projet d'assassinat. Le principe d'unité prévaut sur l'hétérogénéité effective de l'islam. Dans le passage qui suit, la multiplicité des langues en présence nous informe sur la réalité de l'Empire Arabo-musulman qui, du moins en apparence, n'impose pas l'arabe à ses sujets :

Des signes ostensibles de bonne humeur se manifestaient sur leurs visages, Imaddine craignit un instant que ces débordements soient [*sic*] en rapport avec sa présence et peut-être annonceurs de danger. Il tendit l'oreille pour essayer de comprendre ce qu'ils se disaient, mais ils parlaient des langues différentes. Les Ismaéliens avaient en effet coutume de recruter leurs hommes dans toutes les nations, aussi bien chez les Arabes que chez les Turcs, les Perses ou les Kurdes, et c'est pourquoi ils parlaient toutes ces langues, même si la langue arabe était dominante³³⁴.

La situation linguistique exposée dans ce passage présente un modèle de l'Empire Musulman qui réunit des identités linguistiques multiples sous l'égide d'une langue malgré tout dominante, comme le suggère le texte ci-dessus. Même quand il s'agit d'hérétiques, l'impérialisme musulman joue un rôle unificateur. La représentation de l'identité doit être principalement une confirmation de l'unité musulmane. Les identités indigènes, qui sont celles de la majorité des populations, mais parcellaires, sont écrasées par la langue et la religion de l'Empire. Le travail de la fiction accomplit un repérage des espaces culturels concernés, d'abord dans leur diversité, puis il induit la confirmation d'un espace culturel commun —dont les caractères dominants sont la langue arabe et la religion musulmane— résultant d'une mise en scène empirique, celle du roman historique. L'Empire Musulman apparaît dans une totalité complexe dont la représentation, réduite à une expression simple, se limiterait à l'existence d'une identité à deux faces construite sur un modèle de domination impériale : ainsi chaque sujet de l'Empire réunirait une identité indigène locale, proche, intime, et liée au paysage, au territoire, aux cultes ancestraux, et une identité globale traversant les cultures et les langues particulières. Dans ce cadre, chaque sujet se construit plus ou moins consciemment dans une dichotomie entre identité empirique réelle, car géographique, et identité idéelle, car historique. Bien entendu, l'identité locale, à son tour, se compose dans un métissage issu de l'impérialisme arabo-musulman. Malgré cela, le mythe de la pureté identitaire arabo-musulmane, dans sa forme simplifiée, existe toujours, et menace l'intégrité de l'identité indigène. On peut dire que Zaydan réussit à nous montrer malgré lui cette situation d'impérialisme culturel permanente vécue dans l'ensemble de l'Empire Musulman. Il révèle par ailleurs la difficulté de représenter une altérité religieuse sans que cette dernière soit en conflit avec le dominant.

Le monde arabe de l'époque de J. Zaydan subit une double domination : la domination arabo-musulmane représentée par le pouvoir ottoman —largement métissé,

334 - *Saladin et les Assassins*, p. 265. La traduction fidèle de Jean-Marie Lesage nous autorise à reprendre les énoncés en français, tout en les comparant à la version originale. Contrairement à celle de *Al Abbassa* qui est certes datée, mais surtout très fantaisiste, dans le goût des traductions orientalistes de l'époque, elle respecte le sens et l'ensemble des développements du roman de J. Zaydan.

acceptant les pratiques religieuses indigènes (soufisme, maraboutisme) ainsi que les langues locales, fonctionnant lui-même en turc et non en arabe ; et, d'autre part, la domination occidentale, depuis le XIX^{ème} siècle, qui ménage de son côté une place aux groupes minoritaires de confession chrétienne ou juive³³⁵. Contrairement aux empires commerciaux et politiques grec et romain, l'Empire Musulman visait l'instauration d'une religion exclusive ; en revanche, la situation linguistique, comme le rend explicite le passage cité, affiche une domination de l'arabe tout en acceptant marginalement la diglossie inhérente à la structure géopolitique. À ce propos, le texte en arabe est assez révélateur, une traduction littérale donnerait : « ils parlaient toutes ces langues bien que l'arabe dominât dans leurs propos ». On comprend que l'identité idéale relève d'un pur monolinguisme et d'une pureté religieuse, excluant tous les schismes, toutes les hérésies, ou les modifications locales, les adaptations culturelles de l'islam, son métissage avec des formes de croyances ataviques.

Nous assistons avec *Fath al Andalus* aussi à une manifestation de l'altérité linguistique, mais cette fois-ci dans une situation de domination chrétienne. Pour illustrer notre propos, voici un passage qui se situe au moment de l'arrivée des Arabes en Espagne. Un vieux paysan, qui cherche sa petite-fille, la retrouve dans un campement bédouin où nous rencontrons Tariq Ibn Ziyad en compagnie de Julien : « Il avait appris quelques mots d'arabe l'étrangeté qu'il trouvait dans cette langue si différente de sa propre langue ³³⁶. »

Fath al Andalus installe le lecteur dans un monde où l'islam n'est pas encore arrivé. Il introduit la figure de Tariq Ibn Ziyad dans la deuxième moitié du roman, précédé de quelques pages relatives au récit historique de la conquête arabe en Afrique du Nord, de la résistance des Berbères, etc. C'est en effet, sur les vingt-deux romans historiques de Zaydan, l'un des rares à représenter un territoire non musulman. Une telle remarque d'un personnage secondaire est révélatrice d'un changement possible de point de vue, mais ce récit représente l'altérité dans sa manifestation la plus primitive, la rencontre avec le futur conquérant musulman.

La culture arabo-musulmane impose une identité simplifiée, dépouillée, par exemple, de toute complexité liée à la reconnaissance d'un enracinement local. De ce point de vue, J. Zaydan représente l'Empire Arabe dans une uniformité qui n'a jamais vraiment existé, il projette une identité idéale, livresque, qui serait le résultat d'une réécriture de l'Histoire musulmane et de son inconscient, hégémonique et totalitaire.

Le roman historique permet paradoxalement au lecteur une expérience concrète de la mise en fiction de l'Histoire qu'il esthétise. Tout en restant fidèle à un idéal de cohésion culturelle, religieuse et linguistique, il dénonce ainsi son absurdité et son caractère chimérique. L'illusion de la fiction rend visible les chimères de l'Histoire, ce qui parcourt idéologiquement le discours historique parce que ce n'est pas dicible.

335 - Je pense par exemple aux communautés maronites ou coptes, respectivement de Syrie et d'Égypte.

336 - Jurji Zaydan, *Fath al Andalus*, p. 188, ma traduction.

La position idéologique de Zaydan est inverse de celle de Bankim dans la mesure où celui-ci promeut, voire impose une identité territoriale, dépendant de la déesse mère et implicitement du sanskrit, en l'opposant à des groupes différents tout aussi puissants, les musulmans et les Britanniques. Il existe dans la représentation de l'Inde chez Bankim, une mixité originelle et fondatrice qui est absente des romans de J. Zaydan ; Zaydan part d'un désordre primaire pour l'annuler et aboutir nécessairement à un ordre suprême et unique, entre les mains d'un seul homme, que ce soit Saladin ou Haroun. Cependant, même dans le désir d'ordre, il apparaît quelques incohérences historiques, comme par exemple le fait que le meneur de l'islam Saladin soit d'origine kurde. L'islam apparaît comme le seul facteur à réduire la différence entre les hommes en les acceptant en son sein ; il est l'unique voie vers une égalité qui a tendance à se confondre avec l'uniformité. De son côté, Bankim, malgré l'ancrage local, pratique une tentative d'unification uniformisante à travers une ébauche d'impérialisme hindouiste, en réponse aussi à l'islam.

Bankim³³⁷ et Zaydan forment une paire : ils affirment un désir de domination plutôt que de construction identitaire, comme c'est le cas chez J. Mateos ou M. Clarke. Ceux-ci forgent une identité culturelle à partir de plusieurs composantes nécessaires bien que difficilement conciliables ([amérindienne]/ espagnole, pour l'un, et [aborigène]/ britannique pour l'autre). M. Clarke et J. Mateos aménagent un espace identitaire relativement ouvert et complexe, comme le montrera leur intertextualité, à l'inverse des modèles identitaires proposés par Bankim et Zaydan qui reposent sur une réduction idéale à l'uniformité, en dépit de la complexité certaine dans les faits. L'identité culturelle, chez Zaydan et Bankim, ne peut se poursuivre que dans une simplification, dans une réduction au même. Dans la culture hindouiste, en outre, la conversion est impossible ; cette culture implique donc non seulement une réduction au même, mais l'impossibilité d'introduire de l'autre ; le système ainsi conçu est totalement fermé et replié sur lui-même, à l'opposé de l'islam qui invite à la conversion en vue de l'unification globale. Nous verrons dans les parties qui suivent comment chacun de ces deux groupes élaborera une poétique qui ménage une pensée du politique partiellement déterminée et parfois structurellement contradictoire.

Pour réaliser cette analyse du politique, nous avons choisi plusieurs types de stratégies, chacune révèle un métissage à différents niveaux textuels. Les stratégies d'approche du texte, telles que nous les avons définies, reproduisent, depuis la lecture du texte, la démarche plurielle de nos quatre auteurs dans leur fabrication du roman. Nous nous efforcerons de développer l'aspect expérimental de l'écriture du roman dans les cultures périphériques, ou encore nous tenterons de saisir comment le roman cherche

337- Partha Chatterjee, dans « Nationalism as a Problem in the History of Political Ideas » in *The Partha Chatterjee Omnibus*, trahit une dérive nationaliste qu'il justifie, entre autres, par l'image de Bankim. Il revendique une relativité des cultures excluant tout jugement extérieur, ce qui conduit à un nationalisme exacerbé, pour ne pas dire xénophobe.

sa forme adéquate dans un paysage littéraire différent et auquel il s'adapte nécessairement pour agir une société moderne. Les modèles politiques distingués dans le dernier chapitre de notre première partie se manifestent à partir de la forme poétique du roman historique. Cette dernière met en œuvre plusieurs aspects de la communication littéraire. Les stratégies structurales visent à saisir comment le roman historique est informé, au moment de son émergence, par les structures poétiques traditionnelles et celles qui sont importées. Les stratégies intertextuelles posent les problèmes des rencontres au niveau de l'énoncé d'éléments appartenant à des discours différents, des mentions de noms historiques ou des allusions à des textes de cultures différentes. Enfin, nous passerons à un niveau esthétique englobant une approche textuelle et éthique des romans. Précisons que les composantes importantes dans la construction formelle, le niveau des cadres narratifs —organisation des événements— et énonciatifs —l'origine des informations du texte—dépendent de modèles génériques dominants, alors qu'au niveau intertextuel, nous analyserons le métissage à partir d'un procédé de déplacement sémantique qui rappelle l'action de la métaphore dont nous exposerons les effets dans la dernière partie.

Après une présentation assez générale du contexte de nos quatre textes, il est temps d'aborder de manière plus précise le paysage formel qui encadre nos romans. Dans la partie consacrée aux stratégies structurales, nous établirons plus concrètement le rapport entre les structures génériques fondamentales à l'élaboration du roman historique, et leur manifestation sur un plan narratologique ; nous verrons en particulier de quelle manière des formes ataviques servent sa réalisation au niveau de l'énonciation, de la narration, de la description, comme de la construction de l'intrigue.

DEUXIÈME PARTIE

STRATÉGIES STRUCTURALES

Les émergents recréent un espace poétique romanesque, cette démarche suppose la mise en place d'une procédure. Ce que nous nommons « stratégies structurales » implique l'analyse de la méthodologie, au sens étymologique, qui sous-tend l'acte de production de la forme romanesque. Elle ne se conçoit pas *ex nihilo*, mais selon une composition à partir de procédés connus. En effet, nos textes recourent à des formes diverses, bien qu'historiquement les critiques indiens, latino-américains, mais aussi européens, associent surtout la forme romanesque à celle de l'épopée, concluant à une sorte de modernisation de la forme épique³³⁸. Nous interrogerons ce postulat en rapport avec notre corpus. Hormis l'épopée, le théâtre et le conte semblent également entrer en composition, ainsi que toutes les formes qui constituent l'espace générique du roman historique, ce qui suppose également l'Histoire que nous traiterons comme un genre. Par ailleurs, nous analyserons l'impact des sous-genres romanesques habituellement inclus dans la genèse du roman historique, comme le récit picaresque, le roman d'amour, le roman de mœurs, pour ne citer que les plus importants. Nous verrons comment ces derniers se mêlent au genre historique, pour finalement interroger l'existence de structures inhérentes au modèle du roman historique.

Cette rencontre des genres confirmerait un autre *a priori* : celui du roman comme forme hybride par excellence, réunissant tout le savoir poétique traditionnel disponible. Il est incontestable que le roman, tel qu'il se manifeste en Europe et tel qu'il se produit à nouveau dans les pays émergents, marque un changement poétique résultant d'une longue transformation générique³³⁹. Nous soumettrons ces postulats à l'analyse qui reposera sur une étude structurale à deux niveaux au moins, soit ceux des structures énonciatives³⁴⁰ et de la construction événementielle. La « structure » comprend donc l'agencement des événements ainsi que l'origine et la disposition des énoncés du texte. En ce sens, elle renvoie à une idée du genre, car elle concentre des éléments entrant en composition dans l'édification de la forme et sa reconnaissance, ainsi que les rapports entre les types discursifs ou énonciatifs —description et narration, monologue et

338 - G. Lukács, *Théorie du roman*, p. 49 : « Le roman est l'épopée d'un temps où la totalité extensive de la vie n'est plus donnée de manière immédiate, d'un temps pour lequel l'immanence du sens à la vie est devenue problème mais qui, néanmoins, n'a pas cessé de viser à la totalité. ».

339 - Voir J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, au sujet des variations d'usages du terme « roman », p. 66 : « Mais ces dérives par lesquelles un terme en vient à se superposer selon les époques à des ensembles de textes parfaitement dissemblables ne sont que la forme la plus voyante d'une caractéristique qui est commune à beaucoup de noms génériques, et que nous retrouverons bientôt, à savoir le fait qu'ils ne se réfèrent que rarement à un ensemble de caractéristiques ou de propriétés textuelles récurrentes : à la dérive externe correspond donc une dérive interne. »

340 - J.-M. Schaeffer précise dans le même ouvrage, p. 82-83 : « par énonciation j'entends l'ensemble des phénomènes qui relèvent du fait qu'un acte discursif, pour pouvoir exister, doit être énoncé par un être humain, que ce soit sous forme orale ou écrite. Des spécificités de ce niveau interviennent dans de nombreux noms de genres, même si c'est souvent uniquement sous forme de présuppositions implicites. »

dialogue. Pour faire du roman historique, il faut d'emblée faire du roman, et les formes traditionnelles du récit disponibles ne sont pas toujours adéquates ; nous verrons donc que la construction de l'intrigue, dans notre corpus, résulte de la rencontre de modalités plus ou moins anciennes, celle du conte ou de l'épopée (Bankim), ou bien celle du théâtre (Zaydan-Mateos), tandis que dans le roman de Clarke, la construction narrative ressemble à celle d'une chronique, avec des îlots mélodramatiques et tragiques. Afin d'étudier ces grandes questions nous avons sélectionné une série de points d'achoppement qui concentreront les problèmes de chevauchement des genres et des modes. Les interrogations habituelles liées à toute mise en récit trouvent place dans ce développement autour de questions simples :

- les débuts et les fins des romans
- les modalités de la description et de la narration
- les énonciations comme manifestations de l'hybridité générique.

Et, pour finir, nous interrogerons la succession des événements, ou plus précisément, la construction du récit autour de la notion d'intrigue ou d'un autre principe organisateur qui relève du mode ou du genre.

CHAPITRE 1 - LES STRUCTURES COMPOSANTES

Les critiques dans la lignée de Lukács³⁴¹ décrivent l'émergence du roman comme celle d'une forme épique moderne, ils posent donc d'emblée et *a fortiori* que le roman historique des émergents joue le rôle d'une épopée moderne. On reconnaît la filiation entre épopée et roman déjà présente chez Hegel, que nous retrouvons chez Freud dans *Moïse ou le monothéisme*, sous-titré d'ailleurs roman historique, et elle peut se résumer en quelques mots par cette citation de la *Théorie du roman* de G. Lukács : « Le roman est la forme de la virilité mûrie, par opposition à l'infantilité normative de l'épopée »³⁴². Pourtant, nous verrons que le roman émergent se construit aussi à partir d'autres formes canoniques spécifiques (l'épopée, le conte, le théâtre, l'Histoire³⁴³, principalement), mais encore à partir de *l'absence* de certaines formes canoniques européennes —comme le roman et le théâtre, respectivement dans nos deux cultures traditionnelles, bengalie et arabe—, car ce bouleversement de la prose est provoqué par la rencontre avec l'Occident. Preuve en est les réactions hostiles que rencontrent Bankim³⁴⁴ et Zaydan³⁴⁵ parce qu'ils adoptent des formes européennes.

341 - Voir G. Lukács, *Théorie du roman*. L'idée d'une filiation et d'une successivité historique déterminée peut nous paraître dangereuse. En revanche, l'approche de Daniel Madelénat, dans *L'Épopée*, détermine l'enjeu de celle-ci comme une forme poétique socialement et historiquement signifiante à part entière sans la soumettre à une pensée évolutionniste des genres, p. 83 : « L'épopée représente une civilisation, avec ses déterminations sociales et politiques : une féodalité aux mœurs déjà raffinées, mais à la structure simple, aux tâches relativement indifférenciées [...], où l'individu bien né peut encore créer et illustrer les valeurs nouvelles ». L'analogie entre roman et épopée semble provenir de l'idée d'une construction nationale ou d'une mémoire des actions d'une communauté ; cette idée associant les deux formes épopée et roman autour de l'idée de nation est reprise dans l'article « The national longing form », de Timothy Brennan in *Nation and Narration*, 1990, elle sous-tend les études coloniales et post-coloniales. Il ne s'agit pas de la rejeter, mais d'en saisir les limites et de montrer que ce postulat rend difficile d'envisager d'autres filiations du roman historique émergent, puisque l'idée d'une évolution des formes passant de l'épopée au roman conditionne aussi la pensée de l'émergence.

342 - *Ibid.*, p. 66.

343 - Je me permets ici de confondre récit fictionnel et récit factuel dans la mesure où la genèse du roman émergent repose sur l'imitation des formes narratives dont l'Histoire fait partie intégralement comme forme signifiante.

344 - Au sujet de *Rajmohan's Wife*, Meenakshi Mukherjee précise dans son avant-propos à *Early Novels in India*, p. vi : « *Rajmohan's Wife* never had that kind of visibility, partly because the book was not easily accessible, but also because most commentators and critics of Bankimchandra have regarded his foray into English writing "as a false start" after which he is supposed to have found his true metier in Bangla » [*La femme de Rajmohan* n'a jamais eu ce type de visibilité, en partie parce que le livre n'était pas facilement accessible, mais aussi parce que la plupart des commentateurs et des critiques de Bankimchandra ont jugé cette incursion dans l'écriture en anglais comme un "faux départ" après quoi il est censé avoir trouvé son véritable métier en bengali.]

345 - Voir l'anecdote déjà rapportée à la note 320, dans la Première partie.

Cette période charnière juxtapose des structures anciennes et nouvelles, des cadres culturels traditionnels et ceux de la modernité. Nous verrons comment le discours critique post-colonial qualifie ce moment de révolution esthétique et épistémologique ; les critiques contemporains de nos auteurs posent de la même manière une révolution esthétique qui entraîne des révolutions épistémologiques et idéologiques. Ainsi, interroger ce moment d'invention nous invite à penser toute modernisation dans le changement de paradigme d'écriture, par la rencontre entre formes et le déplacement des cadres énonciatifs ; par ailleurs, la modernisation induit une réflexion que nous pourrions étendre aux origines diverses du roman et à ses naissances³⁴⁶ multiples à l'époque antique, médiévale européenne, mais aussi dans le Moyen-âge chinois. Mais analysons d'abord plus précisément les termes impliqués par l'avènement d'une forme poétique moderne.

2.1.1. CRÉATION D'UN NOUVEL ESPACE POÉTIQUE : LE ROMAN

Plusieurs termes et expressions alimentent la critique de l'émergence, d'abord sur le plan de l'histoire littéraire : littérature moderne, littérature nationale, épopée moderne, roman émergent, et, sans entrer dans le détail du lexique des études coloniales, nous pouvons de plus établir une autre liste sur le plan morphologique : structure, imitation, invention, modèle. Pour l'instant, nous retiendrons de ces listes non exhaustives les termes suivants : structure, imitation, modèle, épopée et roman, qui centreront l'essentiel de notre réflexion ici.

2.1.1.1. Structures

Le mot « structure » nécessite une clarification. Il est défini dans le *Dictionnaire des sciences du langage* comme un terme d'abord linguistique dont Saussure introduit le sens en premier lieu sous le nom de « système » : « organisation inhérente à toute langue, Saussure l'appelle système (ses successeurs parlent souvent de structure). [...] Un « système » ou « structure » est ainsi une organisation dont les éléments n'ont aucun caractère propre indépendamment de leurs relations mutuelles à l'intérieur du tout. » L'article « structure » de Sofia Mitosek dans le *DITL* montre pour sa part le rapport entre le sens linguistique de « système » et le terme « structure » chez Lévi-Strauss³⁴⁷

346 - Certains, comme Marthe Robert, datent la naissance du roman moderne de *Don Quichotte*, d'autres, comme Ian Watt dans *The Rise of the Novel*, fixent ce moment de modernisation au XVIII^e siècle autour de Defoe, Richardson, Fielding. On peut simplement en déduire que le roman connaît plusieurs moments d'évolution, voire plusieurs naissances. Le volume récent *Commencements du roman*, dirigé par Jean Bessière, montre bien l'importance de cette question et tente d'en dénouer l'ambiguïté induite par la pluralité des visées romanesques, mais aussi impliquée par la généricité complexe du roman, celle d'une forme prétendument *sans loi*.

347 - En effet, C. Lévi-Strauss, dans l'un des premiers chapitres d'*Anthropologie structurale*, établit une parenté certaine entre langage et sociologie. L'analyse linguistique s'éloigne de l'historicité pour l'édification d'un système de lois de transformation comme cela apparaît avec la phonologie ; la

donnant lieu à l'usage critique que nous connaissons, avant Lévi-Strauss, depuis les « formalistes » russes. En fait, S. Mitosek propose un double sens de structure : celui des formalistes, impliquant un système artistique et linguistique combiné, et donc intrinsèque à l'être de l'œuvre d'art, et, d'autre part, un système culturel et anthropologique extrinsèque ; cette double contrainte illustre un mouvement extérieur/intérieur qui définirait la structure complète de l'œuvre littéraire. L'œuvre relève alors de la théorie de la réception et de l'anthropologie comme de la poétique et de la linguistique, c'est sur cette position plurielle que la critique du XX^{ème} siècle se construit et c'est d'elle que s'inspire la Littérature Comparée.

Par ailleurs, nous poursuivrons le balisage de notre champ en incorporant le faisceau des cinq codes de S/Z. Barthes pointant plusieurs systèmes en jeu dans sa lecture de « Sarrasine », nous tenterons de concevoir une lecture montrant les structures génériques également à partir des codes barthésiens³⁴⁸ qui se présentent comme des systèmes non figés de la langue du récit. Dans l'immédiat, deux codes nous intéressent particulièrement : le code proairétique et le code herméneutique. L'organisation des événements en intrigues relève de la « proairétique » tandis que le « code herméneutique » décrit par Barthes régit la manière dont les éléments du récit se combinent pour résoudre l'énigme ou les énigmes que le texte narratif pose. Nous analyserons le code de l'action, l'agencement de celle-ci et la mise en place de l'énigme et sa résolution.

Mais le terme « structure » implique aussi le genre, le « système générique » et ses variantes, c'est la raison pour laquelle les termes désignant les structures d'intrigues recoupent inégalement les noms étiquetant des genres. En effet, nous allons utiliser le terme « épique³⁴⁹ » pour désigner une structure circulaire et épisodique dans l'agencement des événements et la résolution de l'énigme, comme les termes tragique, dramatique, comique, mélodramatique vont à leur tour entrer dans la description des

sociologie s'identifie selon Lévi-Strauss à ce nouveau mode d'organisation de la connaissance. Voir chapitre « Langage et parenté », in *Anthropologie structurale*.

348 - Roland Barthes, *S/Z*, p. 27 : « [...] à chaque énoncé, on dirait en effet que des voix *off* se font entendre : ce sont les codes : en se tressant, eux dont l'origine « se perd » dans la masse perspective du *déjà-écrit*, ils désoriginent l'énonciation : le stéréographique où se croisent les cinq codes, les cinq voix : Voix de l'Empirie (les proairétismes), Voix de la Personne (les sèmes), Voix de la Science (les codes culturels), Voix de la Vérité (les herméneutismes), Voix du Symbole. »

349 - Voir Daniel Madelénat, *L'Épopée*, p. 75 : « Dans certaines cultures, le système des genres ne comporte pas de pôle épique : on désigne alors comme « épopée » une classe ressentie et conceptualisée autrement « de l'intérieur » (cycle mythique, conte héroïque, récit historique). Ces discordances et disjonctions expliquent la polysémie des termes *épopée* ou *épique* selon qu'ils qualifient un mode narratif, des caractéristiques textuelles, des actions, des personnages ou des thèmes. » Ainsi, en appliquant l'adjectif « épique » à certaines formes de l'intrigue dans un texte narratif, nous tiendrons compte de la disposition des événements « par épisodes » comme la décrit Daniel Madelénat dans *L'Épopée*, p. 26 ; de plus, il précise que le thème guerrier est pour certains théoriciens (Marmontel, Hegel, et plus près de nous Lukács) un trait définitionnel, c'est-à-dire que le thème de la guerre, du conflit entre clans, détermine le genre ; auquel cas le rapport établi entre roman historique et épopée tient à cette analogie thématique plus que formelle. Dans notre corpus, seul *Anandamath* mériterait un rapprochement avec l'épique, car il imite le *Mahabharata*.

romans et définir des structures romanesques émergentes. Ces mêmes termes désignent « le mode³⁵⁰ » de l'intrigue, et de l'énonciation qui implique une attention à l'origine de la parole, à sa disposition, et nécessite le recours à une terminologie spécifique (focalisation, point de vue, énonciation monologique, chorale, dialogique).

Ainsi tout au long de notre première approche de l'émergence romanesque, retiendrons-nous deux types de structures, correspondant à l'origine de l'information, sur un plan pragmatique, et à l'organisation de celle-ci aux plans narratif et argumentatif, soit encore l'énonciation et la disposition (ou structure événementielle) qui permettent de mieux appréhender des romans tels que *CC*, où un dialogue de théâtre est suivi d'un développement historique. En voici un exemple entre Doña Canuta et Doña Efigenia, une autre bourgeoise mexicaine, toutes deux conservatrices et francophiles :

- Era bueno que habláramos en español.
- Yo tengo el uso de la lengua francesa, y esto me hace *tromper* muy a menudo.
- Vamos a mi calabozo, allí estaremos mejor.
- Bien, vamos al *apartement* ; señor don Modesto, *o plaisir de vous revoir*.
- A los pies de usted, señora.
- Esta Efigenia, dijo doña Canuta, es original.

La obesa dama, dando saltitos sumamente coquetos salió al patio, sonrió con dulzura al alcaide, y se entró en el *separo* para atormentar al infeliz marido con aquella jerga franco-castellana.

Capítulo Decimotercero

El 2 de Abril de 1867

I

Desde la noche memorable en que Porfirio Díaz, arrojándose por una de las ventanas de su prisión, escapó a la saña implacable de sus enemigos, la estrella de su destino apareció brillante en la aurora siempre clara de su horizonte³⁵¹.

- [—C'était bien de parler en espagnol.
- Je pratique la langue française, et cela me fait *culbuter* très souvent.
- Allons à mon cachot, là-bas nous serons mieux.
- Bien, allons à l'appartement ; Monsieur Modesto, au plaisir de vous revoir.
- À votre service, Madame.
- Cette Efigenia, se dit doña Canuta, est originale.

350 - Je prends quelques libertés avec le terme « mode », défini dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, de O. Ducrot et J.-M. Schaeffer, dans un rapport avec le discours indirect, direct ou indirect libre, p. 716 : « La notion de mode désigne la régulation de l'information narrative. Il s'agit pour l'essentiel de deux types de problèmes : le premier concerne la quantité d'information transmise et est lié à la distinction traditionnelle entre *diégésis* (récit pur) et *mimésis* (représentation scénique, et notamment représentation de paroles) ; le deuxième concerne ce qu'on appelle couramment *le point de vue*, c'est-à-dire la perspective à partir de laquelle les événements narrés sont perçus. » Cette position diffère de celle de G. Prince à l'article correspondant qui semble plus orientée pragmatiquement. Le sens auquel je vais employer ce terme tout au long de mon étude sera en rapport avec la théorie des genres, le mode serait une abstraction de la structure événementielle au point de devenir un canevas transférable d'un genre à l'autre, il rappelle l'usage de H. White dans sa théorie des tropes appliquée à l'historiographie. Nous ajouterons quelques précisions à cette première définition dans le chapitre trois, particulièrement dans la dernière section sur le mode des intrigues.

351 - *CC*, p. 329-330.

La grosse dame, en sautillant de manière extrêmement coquette, sortit dans le patio, souriant avec douceur au gouverneur, et entra dans le *retrait* pour tourmenter son malheureux mari avec son jargon franco-espagnol.

Chapitre treize
Le 2 avril 1867

Depuis la nuit mémorable durant laquelle Porfirio Díaz échappa à la haine implacable de ses ennemis en sautant par une fenêtre de sa prison, l'étoile de son destin apparut brillante dans l'aurore toujours claire de son horizon.]

Dans cet extrait nous passons d'un dialogue comique, avec l'utilisation d'un pseudo-français par des dames parlant comme des « vaches espagnoles » —un échange entre bourgeoises qui se donnent l'apparence d'aristocrates en affectant de mépriser l'espagnol—, aux aventures du personnage historique Porfirio Díaz, qui sera, après Juárez, président du Mexique. L'aventure en question est datée, et rompt totalement avec le ton burlesque de la scène précédente. Le sérieux, certes emphatique, du narrateur montre la différence de position énonciative avec le changement de ce que nous appelons des centres d'intérêt³⁵². Le rapport entre dialogue et fictionalité confirme ici la définition contestée de K. Hamburger³⁵³, dans la mesure où le dialogue est réservé aux passages les moins historiques. D'abord nous avons une énonciation dialogique au ton comique présentant les personnages arrivistes et prétentieux dans tout le détail de leur comportement grotesque ; la grosse dame, Efigenia³⁵⁴ se faisant courtiser par don Modesto utilise les quelques mots de français qu'elle sait ; la mauvaise traduction de « calabozo » en « appartement », et réciproquement, avec une faute dont on ne sait si elle est de l'édition, de l'auteur ou d'un effet d'ignorance voulu, renforce le ridicule de la scène. Doña Canuta, n'est pas moins ignorante ni moins ridicule que Doña Efigenia, mais elle trouve cette dernière « originale », probablement parce qu'elle sait plus de français, Canuta n'a pas compris les expressions en français utilisées par Efigenia, ce qui expliquerait son commentaire.

L'un des mondes est domestique, ludique, l'autre est mémorable, comme le souligne le narrateur. Le changement d'objet s'accompagne d'un changement de rhétorique, les dialogues apparaissent comme étant réservés à la petite histoire, au trivial, non archivable, opposés à la grande voix de la vérité de l'Histoire collective. De la scène intime au récit historique, l'ironie fait place à l'hyperbole, « noche memorable, implacable » et à la métaphore « la estrella de su destino... » ; le contraste des deux mondes confirme la valeur légendaire, grandiose du second.

352 - Nous retrouvons le sens d'« histoire » dans la *Poétique* d'Aristote.

353 - Dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, p. 717, les auteurs reprennent l'idée que le dialogue est selon K. Hamburger un signe de fictionalité, idée développée dans la partie « Genre fictionnel ou genre mimétique » de *Logique des genres littéraires* dans laquelle elle confirme que le discours direct « n'a sa place naturelle que dans la narration fictionnelle », voir p. 162.

354 - Dont le prénom, bien que déformé comme son propre français, est celui de la légende et de la tragédie antique.

Il nous faut analyser l'énonciation comme une structure variable selon le thème et l'origine de l'information au sein d'un même roman. Les structures de l'énonciation se distribuent d'abord selon trois modes différents : monologique, choral ou dialogique³⁵⁵ ; ces trois modes ne sont pas étanches entre eux et ne correspondent pas aux personnes énonciatives ; la position de l'énonciation constitue aussi un système dont résulte une structure par la différenciation des types d'énonciation au cours du récit. L'énonciation désigne l'origine de la parole, et sa disposition au sein de l'ensemble des voix du texte. C'est ainsi que nous essayons de déterminer les formes dominantes, selon la position énonciatrice en rapport avec l'agencement des actions et la mise en place de l'énigme. Finalement l'histoire [la fable] et l'énonciateur de l'histoire [le fabulateur] induisent fortement notre analyse des structures génériques composites des romans émergents, nous permettant de prendre nos distances par rapport aux critiques thématiques ou socio-historiques sans pour autant les ignorer.

Le mot structure s'associe à « ossature, architecture, forme », renvoyant à la critique structuraliste des formalistes russes qui relève d'une sémiolinguistique surtout synchronique, et a été reprise par le structuralisme français, alors que les émergents sont souvent étudiés dans une perspective strictement historique —comme dans l'excellent ouvrage de Brushwood *Mexico en su novela*³⁵⁶, qui pose d'abord l'idée de modèles du roman sur un plan historique. Les approches structuralistes, comme celle de S. Kaviraj dans *The Unhappy Unconscious*, au sujet du nationalisme de Bankim, ou celle de Doris Sommer, *Foundational Fictions*, au sujet du roman latino-américain mêlant amour et patrie, sont très récentes, ce champ ayant été dans les années soixante-dix réservé à un mode d'approche historiciste et sociocritique. Les critiques « classiques » locaux³⁵⁷ abordent la littérature émergente comme un phénomène social plus qu'esthétique. En ce sens, bien que le roman émergent se rapproche pragmatiquement du roman du XVIII^{ème} et du début du XIX^{ème} en Europe, il ne bénéficie manifestement pas d'une modernisation de la critique liant le sens politique, certes important, aux discours esthétiques. Avec les études structuralistes, le champ de l'émergence gagne en profondeur. Il s'agit en effet de saisir la composition des formes aux différents niveaux concernés, telles l'énonciation, les types du discours, la succession événementielle. À

355 - Énonciation théâtrale par excellence, énonciation à plusieurs, de « dia » plusieurs, « logos » : discours ; l'énonciation monologique est celle qui ne provient que d'une seule voix, celle par exemple de la narration omnisciente ; l'énonciation chorale est celle qui caractérise le chant, ou la parole simultanée de plusieurs locuteurs, la parole doxique relève de ce mode d'énonciation.

356 - John S. Brushwood, *México en su novela*, p. 169.

357 - Je renvoie à l'étude récente de José Ortiz Monasterio sur le Mexique, *Historia y ficción*, qui affiche une pratique socio-historique de la critique du théâtre de Vicente Riva Palacio. Dans une certaine mesure, ces critiques poursuivent le mouvement mis en place par les pères de la littérature militante au Mexique autour d'Ignacio Manuel Altamirano, (1834-1893), et bien avant au Venezuela, autour de la figure importante d'Andrés Bello (1781-1865) proche de l'historien Alexandre Von Humboldt. Ces pionniers de la pensée critique nationaliste et américaniste inscrivaient l'esthétique dans une perspective socio-historique.

l'analyse des romans nous constatons qu'ils rassemblent des éléments appartenant à plusieurs structures voyageuses, à des cultures diverses et traduites à partir des poétiques locales spécifiques comme le sont les poétiques sanskrite et arabe. Dans l'espace pluriel qui nous occupe, nous sommes en présence de trois poétiques complexes et différentes, gréco-latine, sanskrite et arabe. Le fondement du « narrer » et ses divisions ne se recoupent pas, le roman est une forme révolutionnaire car, il induit l'ouverture des poétiques les unes sur les autres avec la tentative risquée d'en trouver des traductions, comme le montre si bien l'article de Subha Chakraborty Dasgupta « Structuring Forces in The Emergence of a Genre : The Novel in Bengal »³⁵⁸ [Forces structurantes dans l'émergence d'un genre : Le roman au Bengale] dont le titre en dit long sur l'approche employée. L'approche structuraliste permet dès lors de rechercher une position transhistorique (non pas anhistorique) et transculturelle. Il en va de même en ce qui concerne nos deux autres termes de référence : imitation et modèle.

2.1.1.2. Imitation et modèle

Nous aurions sans doute pu nous contenter du terme « imitation », et traiter le « modèle » comme une partie de l'action d'imiter. Mais, si nous avons distingué les deux termes dans la perspective d'une réflexion spécifique à chacun des deux, c'est en grande partie pour montrer les enjeux stratégiques impliqués par l'apparition d'une nouvelle forme dans une culture déterminée. L'imitation est un facteur de toute production artistique, mais ce qui nous semble particulier ici réside dans l'imitation de modèles transculturels, principalement les romans français, anglais, américains, dans des cultures non occidentales en voie de modernisation.

— IMITATION INTRACULTURELLE ET IMITATION TRANSCULTURELLE

Les structures modernes imitées, essentiellement celle du roman, —et au sein de ce dernier, du mélodrame qui signe pour nous l'entrée en esthétique réaliste— arrivent par le biais des romantiques européens, je citerai Brushwood à ce propos :

Por supuesto, es natural tratar de encontrar influencias realistas en México hacia estas fechas. Balzac había terminado de escribir y Flaubert había publicado *Madame Bovary*. En México se leyó mucho, y se imitó, a los novelistas franceses³⁵⁹.

[Évidemment, il est naturel d'essayer de trouver des influences réalistes au Mexique à cette époque. Balzac avait terminé d'écrire, et Flaubert avait publié *Madame Bovary*. Au Mexique, on lisait beaucoup, et on imitait les romanciers français.]

358 - in *Jadavpur Journal of Comparative Literature*.

359 - John S. Brushwood, *México en su novela*, p. 183.

Il poursuit en précisant que la Réforme³⁶⁰ est un moment de transition au cours duquel « las inclinaciones realistas coexisten al lado de un persistente impulso romántico, hasta que el realismo, finalmente, se impone³⁶¹. » [les tendances réalistes coexistent à côté d'une pulsion romantique persistante, jusqu'à ce que le réalisme s'impose.] Nous reprendrons cette remarque dans la partie esthétique, mais elle nous permet de montrer implicitement le même chevauchement au niveau des structures bien que ces dernières soient moins visibles. À cet égard, méfions-nous d'imposer un exemple de structures : par leur absence d'homogénéité, les formes naissantes dans les émergences littéraires se rapprochent sensiblement des romans du XVII^{ème} et du XVIII^{ème} siècles européens plus que de la maturité du roman au XIX^{ème}³⁶². Nous pensons à des romans comme *Manon Lescaut*, ou *Paul et Virginie*, dans lesquels la complémentarité entre description, narration et dialogue n'est pas encore aussi homogène que dans le roman réaliste du XIX^{ème} siècle. La description, en particulier, demeure encore la parente pauvre, avec le recours au portait-type³⁶³, sans détails, pas même en ce qui concerne le décor ou le paysage.

L'imitation des structures nouvelles servant de modèle se produit dans tous les cas par contact avec la culture dominante européenne, excepté en Australie où c'est le déplacement de la population britannique qui entraîne le transfert des formes poétiques vers un autre paysage³⁶⁴. Au sujet de l'imitation citons quelques lignes d'un article sur ce sujet écrit par Bankim, et repris par Sunil Kumar Banerjee :

360 - Brushwood subdivise l'Histoire moderne du Mexique en plusieurs tranches dont la « Reforma » qui commence en 1857 et comprend toute la période de l'Intervention et de l'Empire, ainsi que le gouvernement de Porfirio Díaz, jusqu'à la Révolution en 1910.

361 - John S. Brushwood, *México en su novela*, p. 184.

362 - Voir Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, p. 289 : « Le roman historique et galant, qui trouve ses modèles chez Saint-Réal, Mme de Lafayette, Mme de Villedieu, est abondamment représenté par les œuvres de Mme d'Aulnoy [...] Malgré beaucoup de conventions, tant classiques que baroques, de pauvretés et de platitudes, cette forme de roman témoigne du goût public pour les beaux sentiments et les douces émotions ; la pénétration psychologique perd le terrain gagné par la sentimentalité ; les aventures extraordinaires sont de nouveau à la mode, enlèvements, disparitions, déguisements, dissimulations d'identité [...] » Ce canevas montre la légèreté du genre que viendra bouleverser le « formalisme » d'un Walter Scott (1771-1832) au début du XIX^{ème} siècle.

363 - Je suggère l'exemple d'une scène de rencontre entre Manon et des Grioux ; *Manon Lescaut*, p. 56–57 : « Il était six heures du soir. On vint m'avertir, un moment après mon retour, qu'une dame demandait à me voir. J'allai au parloir sur-le-champ. Dieux ! quelle apparition surprenante ! j'y trouvai Manon. C'était elle, mais plus aimable et plus brillante que je ne l'avais jamais vue. Elle était dans sa dix-huitième année. Ses charmes surpassaient tout ce qu'on peut décrire. C'était un air si fin, si doux, si engageant ! l'air de l'Amour même. Toute sa figure me parut un enchantement. » L'usage de l'hyperbole « surpassaient tout ce qu'on peut décrire », et la métonymie « l'Air de l'amour même » contournent la description, ainsi que la comparaison « Toute sa figure / un enchantement » dont le sens demeure abstrait. Ce passage fonctionne par suggestion. Nous retrouverons des exemples similaires dans *CC* en particulier.

364 - L'ignorance voulue de la culture aborigène à l'époque de Marcus Clarke (1846-1881) implique que l'adaptation des immigrants est d'abord liée à la nature, au paysage primitif de la Tasmanie et au mode de vie « pionnier » ; cette nouvelle vie réclame de nouvelles représentations mettant à l'écart les populations indigènes.

Take literature first. Some first-rate poetry of the world derives solely from imitation. Pope is an imitator of Dryden and Boileau, and Johnson of Pope. ... Virgil's is an imitation of Homer's renowned epic. The entire literature of Rome derives from Greek literature.... We have two epics in our country, the best of all the epics in the world.... But the one imitates the other³⁶⁵.

[Prenez d'abord la littérature. Des poèmes de premier ordre émanent uniquement d'imitations. Pope est un imitateur de Dryden et de Boileau, et Johnson un imitateur de Pope. [...] Le poème de Virgile est une imitation de la célèbre épopée d'Homère. Toute la littérature de Rome provient de la littérature grecque [...] Nous avons deux épopées dans notre pays, les meilleures épopées au monde... Mais l'une est l'imitation de l'autre.]

Malgré son arrogance, Bankim avoue ainsi la condition d'imitateur comme naturelle à toute création poétique, car seule elle permet la conservation et l'amélioration des valeurs. Prenons, pour illustrer ces propos, un passage du roman de Bankim. Dans *Anandamath*, le but des Fils est de suivre et de reproduire l'action des héros des épopées ; voici un dialogue entre Satyananda, chef de l'armée des Fils et Shanti épouse de Jivananda alors que celle-ci veut s'engager dans le combat révolutionnaire :

- Quel grand homme dépourvu d'épouses est devenu un héros ?
- Rama fût-il devenu un héros sans Sita ? Comptez un peu, je vous prie, combien de fois s'est marié Arjuna ? [...]
- C'est vrai, mais quel héros emmène son épouse au combat ?
- Lorsque Arjuna combattit l'armée des Yadava³⁶⁶, qui conduisait son char à travers les espaces célestes ? S'ils n'eussent pas eu Draupadi avec eux, les Pandavas eussent-ils combattu sur le champ de bataille de Kurukshetra ?
- Oui, mais les hommes ordinaires sont très attachés aux femmes, et c'est un obstacle dans leurs travaux. C'est pourquoi le vœu que prononcent les Fils implique qu'ils ne s'approchent pas d'une femme³⁶⁷.

Le modèle du Mahabharata est une forme à imiter, comme le souligne la critique : « Bankim was so deeply impressed by this great epic that he made repeated references to it in his works³⁶⁸ » [Bankim était si profondément impressionné par cette grande épopée qu'il y faisait des références répétées dans son œuvre]. D'ailleurs l'imitation est représentée et intériorisée par les personnages, Shanti se compare à Draupadi, la femme des cinq frères Pandava, héroïne du Mahabharata. On constate que Satyananda ne confond pas les héros avec « les hommes ordinaires », contrairement à Shanti. Le code que Shanti veut appliquer dans son action est strictement celui du texte mythique ; à l'inverse, le chef des Fils imagine que les hommes sont plus faibles que les dieux, ils doivent se passer de leurs femmes pour ne pas être détournés de leur objectifs guerriers. Shanti tente de valider le modèle mythique dans le réel, et Satyananda annule ce dernier pour en proposer un nouveau où l'homme doit renoncer pour se rapprocher des dieux.

365 - Sunil Kumar Banerjee, *Bankim Chandra : A Study of his Craft*, p. 9.

366 - Selon Louis Frédéric, dans le *Dictionnaire de la civilisation indienne* : les Yadava sont, dans le *Mahabharata*, une « lignée de rois établis dans l'ouest, fondée par Yadu, et à laquelle appartenaient Krishna et Kuntī. »

367 - *An*, p. 93.

368 - Sunil Kumar Banerjee, *Bankim Chandra : A Study of his Craft*, p. 7.

Le dialogue ressemble fort à un quiproquo, Shanti défend le rôle de la femme dans le combat auprès des hommes, Satyananda le refuse. L'un fait une lecture littérale du modèle, et l'autre en propose une interprétation. Le parallèle avec notre étude réside dans le fait qu'aucune imitation ne peut être littérale, mais suppose déjà une interprétation, ce qui donnerait raison au personnage de Satyananda, si nous ne savions pas que Shanti réussit à entrer dans l'armée des Fils en se travestissant en homme, ce qui est une autre imitation.

Poursuivons la réflexion à partir de l'exemple de Bankim Chandra. L'imitation du Mahabharata, et celle du roman européen (particulièrement George Eliot, Dickens et Scott) forment une structure hybride. Sunil Kumar pose que c'est l'unité dramatique³⁶⁹ que le roman bengali imitera.

Nous retenons cette hypothèse qui relève de la structure, et implique que finalement le roman, comme le montre Subha Chakraborty, permet le passage d'une *kavya*³⁷⁰ (la poétique) sans « histoire » à la forme *upanyas* qui implique une mise en récit, ici « story » :

The 'upanyas' then is 'kavya' that is narrated and that has an 'akhyana' (story) as also in the 'mahakavya' or the epic. Western connotations associated with the novel are not really taken into consideration by the author. For instance, he makes no difference between oral and written literature, a distinction that actually defines the novel in the West³⁷¹.

[L'« upanyas » est alors poésie qui est narrée et qui possède une histoire comme dans la « mahakavya » ou épopée. Les connotations occidentales associées au roman ne sont pas précisément prises en considération par l'auteur. Par exemple, il ne fait pas de différence entre littérature orale et littérature écrite, une distinction qui définit en fait le roman en Occident.]

Contrairement aux autres critiques indiens consultés, Subha Chakraborty propose un regard croisé sur les deux cultures, elle conclut en ces termes :

Characters become projections of national ideals from which readers might draw strength and identity. There is a long critical essay by Debendrabijoy Basu [...] 1894 where his main thesis is that the European novelist has to bring one event after another in order to show the working of a character, but the Hindu novelist's objective is to show that external events are powerless to change human beings a great deal, and hence the existence of ideal characters in Bengali literature. The Hindu creates characters, the European analyses them. The Hindu poet in creating characters shows how man fights with adverse circumstances, while the European poet shows changes, growth or degradation in characters through conflicting events. The first is idealistic, the second realistic³⁷².

369 - Je cite Sunil Kumar Banerjee, *A Study*, p. 4 : « [...] Bankim's use of the form of fiction was a technical innovation in the literary history of the age. [...] Neo-classical theories of the drama governed the form of fiction at the initial stage of its progress. » [L'utilisation par Bankim de la forme fiction était une innovation technique dans l'histoire littéraire de l'époque. [...] Les théories néo-classiques du drame gouvernaient la forme de la fiction au premier stade de son développement.]

370 - Dans la terminologie reprise par Subha Chakraborty, *kavya* désigne « la science poétique », et *itihasa*, « l'histoire, les faits ». Le roman permettrait la rencontre entre les formes traditionnelles.

371 - Subha Chakraborty Dasgupta, « Structuring Forces », p. 47.

372 - *Ibid.*, p. 52.

[Les personnages deviennent des projections d'idéaux nationaux dont les lecteurs pourraient tirer force et identité. Il y a un long essai critique de Debendrabijoy Basu [...] en 1894 dont la thèse principale est que le romancier européen doit amener un événement à la suite de l'autre pour montrer le caractère d'un personnage, tandis que le but du romancier hindou est de montrer que les événements extérieurs sont impuissants à vraiment changer les êtres humains, d'où l'existence de personnages idéaux dans la littérature bengalie. Le poète hindou crée des caractères³⁷³, l'Européen les analyse. L'hindou, en créant des caractères, montre comment l'homme se bat contre des circonstances adverses, alors que l'Européen montre les changements, l'évolution, ou la dégradation de personnages par le biais de situations conflictuelles. Le premier est idéaliste, le second réaliste.]

L'imitation ne suppose pas la reproduction à l'identique, même au début de la Renaissance bengalie. Le modèle proposé permet avant tout de passer de la digression et de l'amplification constituantes du modèle épique à l'unité dramatique caractérisant tout de même le roman³⁷⁴. Cet argument de la dramatisation du récit épique pour la culture bengalie ou de la dramatisation du récit picaresque ou historique pour la culture arabe semble l'élément clef du passage à la modernité.

Voyons d'abord quelles sont les structures narratives anciennes qui coexistent et qui seront aussi reproduites et imitées. Elles se partagent en structures narratives dominantes, et en structures de l'énonciation³⁷⁵. En effet, nous avons constaté la résurgence des structures des formes canoniques comme l'épopée, le conte, la fable, pour la disposition des événements, et, pour l'énonciation, de celles utilisées par le récit picaresque³⁷⁶ et le théâtre. Ces formes impliquent des modes de résolution de l'intrigue, des modes d'énonciation spécifiques, et un degré mimétique³⁷⁷ variable. Les modèles

373 - Dans cette traduction, j'emploie le terme au sens des *Caractères* de La Bruyère.

374 - Bien qu'il puisse y avoir plusieurs intrigues, la fin du roman propose une résolution commune, puisque toutes les intrigues secondaires sont réunies autour d'une intrigue centrale, je soumettrai l'exemple des romans de Scott, dont le personnage central constitue le lien entre les différentes énigmes, comme c'est le cas de *Waverley*. Dans les *Fiancés*, l'unité romanesque ne dépend que partiellement de la trame historique, celle de la société milanaise du XVII^e siècle, elle se construit essentiellement à partir de l'intrigue entre les deux amants, Renzo et Lucia.

375 - Nous n'abordons pas pour l'instant les formes lyriques, car elles semblent moins présentes dans la structure du roman historique, mais nous examinerons tout de même, dans le chapitre consacré aux genres intercalés, leur présence et leur rôle.

376 - Le roman picaresque est présent en tant que structure, rappelons qu'il informe aussi la littérature arabe classique par le biais des séances ou *Maqama* qui se trouvent être son équivalent générique apparu tôt à l'époque médiévale. Maurice Molho, dans l'« introduction à la pensée picaresque » du volume *Romans picaresques espagnols*, pose quelques traits de définition utiles à notre étude, p. XI : « Un roman picaresque est une confession imaginaire. Le pícario fait à la première personne le récit de ses "infortunes et adversités" selon les propres termes de Lazare de Tormes, qui fut le fondateur de la lignée picaresque. Nos romans [...] sont des autobiographies. »

377 - Il s'agit là de la fonction mimétique d'une fiction dans l'agencement des actions. Je me réfère à l'article de Dan Shen, « Story-Discourse Distinction », in *Encyclopedia of Narrative Theory*, p. 566-567 : « According to Phelan, a fictional story has three components : the mimetic, the synthetic, and the thematic. [...] Because the story has a mimetic component, it can be taken as a non-textual given, as independent of the presentation in discourse. » [Selon Phelan, une histoire fictionnelle a trois composants : le mimétique, le synthétique, et le thématique. [...] Comme l'histoire a un composant mimétique, elle peut être pensée comme un donné non textuel, indépendant de la présentation en discours.]

de structures citées impliquent une tentative de fonder le roman émergent sur des formes canoniques et paradigmatiques, en plus du recours aux concepts poétiques occidentaux informant l'écriture romanesque. En d'autres termes, l'idée de roman, dans le cas des émergents, s'appuie sur une notion récente des genres en Europe. Quand nos auteurs écrivent un roman, ils semblent subdiviser la fabrication du texte selon deux critères, thématique et énonciatif, ces deux critères font basculer la structure d'un mode ancien à un nouveau, c'est dans la tentative d'un équilibre précaire entre forme établie et forme importée que le roman émergent se conçoit. La fabrique du roman confirme l'existence de plusieurs transitions, celle entre tradition et modernité, celle entre énonciation collective et énonciation individuelle, entre littérature comme acte public et communautaire et apparition d'un sens du privé dans l'écriture et la lecture. Pourtant ce même moment de transition entraîne le recours à des procédés génériques hétérogènes, car les éléments de la composition du roman ne sont pas formalisés au point de permettre l'existence d'une technique réunissant le « contenu » et « le contenant »³⁷⁸, pour reprendre les termes de Timothy Brennan. Par exemple, lorsque Bankim décide de décrire une bataille, il a recours au modèle des batailles épiques ; lorsqu'il décrit une clairière, il s'en remet au modèle épique ou à celui du conte, mais lorsqu'il décide de construire un dialogue, il utilise des procédés théâtraux, tout comme il imite les techniques proprement romanesques pour la construction de la conscience d'un personnage³⁷⁹.

Ce morcellement indique l'absence d'une typologie romanesque stratifiée qui permettrait une homogénéité visible. Nous ne voulons pas dire que la forme romanesque doit répondre à des règles poétiques préfixées et figées, mais que, dans la marge de liberté générique nécessaire à toute création verbale, il existe des limites dont la transgression indique le passage vers d'autres formes : ici nous décelons un état d'hétérogénéité transitoire qui accompagne l'émergence de la forme romanesque. L'imitation du « roman européen » devient une refondation de ce dernier à partir de nouveaux paradigmes, il en sortira plus tard des romans qui deviendront des classiques internationaux tels que *La Maison et le monde*, pourtant parfaitement polyphonique et spécifiquement indien³⁸⁰, ou encore *Cent ans de solitude*, écrits dans une zone de récente émergence du roman comme le précise Namwar Singh³⁸¹ dans un article que nous évoquerons plus avant.

378 - Timothy Brennan, « The National longing for form », in *Nation and Narration*, p. 50.

379 - Au sujet d'un passage où il est question de l'amour de Shaibalini pour Pratap, dans *Chandrashekhara*, Subha Chakraborty montre que l'auteur, consciemment ou inconsciemment, utilise des conventions poétiques traditionnelles. En effet, Bankim, pour décrire l'amour qui unit les deux personnages depuis l'enfance, utilise la métaphore de l'amour entre une étoile (Shaibalini) et la lune (Pratap), signifiant l'impossibilité de leur rencontre.

380 - Le roman de Tagore reprend en écho des procédés de représentation des consciences d'un personnage à l'autre, le roman se construit finalement comme un dialogue entre la conscience de Bimala, celle de Sandip et enfin celle de Nikhil.

381 - Namwar Singh, « Reformulating the question », in *Early Novels in India*, p. 1.

— QUELS SONT LES MODÈLES IMITÉS ?

Nos auteurs choisissent pour modèles des romans qui deviendront des paradigmes prenant beaucoup d'ampleur dans les cultures en modernisation³⁸², et non pas vraiment un système générique avec l'envergure de ses variations. Les historiens de la littérature de chaque région, ainsi que les écrits critiques, nous ont permis d'identifier certains des romans européens ayant joué un rôle important. Brushwood nous apprend, par exemple, que le roman d'Eugène Sue³⁸³, *Les Mystères du peuple* a eu un grand succès au Mexique, mais aussi, de façon plus attendue, que Balzac et Flaubert étaient des auteurs très appréciés ; nous savons que des textes comme *Paul et Virginie*³⁸⁴, et, bien sûr, *Robinson Crusoe*, sont alors toujours lus en Australie. On dit par ailleurs de Bankim qu'il admirait George Eliot et Scott³⁸⁵, de Zaydan qui voulait être l'Alexandre Dumas du monde arabe³⁸⁶.

Il est primordial de constater que les modèles imités proviennent d'abord d'une présence occidentale qui importera les textes européens, ce qui n'est pas le cas en Europe où la circulation des idées et des textes n'est pas principalement le résultat d'un contact par déplacement d'un groupe d'individus (armée, commerçants, savants, etc.). L'imitation est donc globale et elle se choisit des objets hétérogènes ; le procédé caractéristique des émergents est de reprendre des formes délocalisées en les mêlant aux formes locales. Cependant, le roman résultant de ces rencontres hétérogènes ne veut pas laisser voir son patchwork. Finalement, il y a une réduction des multiples romans à une forme romanesque suffisamment abstraite, synthétisée à partir de lectures différentes de celles des romanciers européens. Les structures sont diverses, les modèles sont divers, mais l'imitation est holistique.

L'idée commune de la construction du genre romanesque à partir d'une transformation de l'épopée ne peut s'appliquer littéralement aux émergents ; en effet,

382 - Je mentionnerai l'impact très important de *Paul et Virginie*, dans la littérature arabe moderne, ainsi que dans les littératures bengalienne et australienne. Le roman de Bernardin de Saint-Pierre est devenu un paragon de roman sentimental pour ces littératures émergentes. En effet, il est l'un des premiers romans traduits du français vers l'arabe —une traduction est réalisée par M. Uthman Jalal (1829-1898)—, il existe également une adaptation théâtrale posthume de Marcus Clarke, et enfin il est mentionné dans les histoires littéraires bengalaises.

383 - J. Brushwood, *México*, p. 168 : « El título de la novela de Rivera y Río, *Los misterios de San Cosme*, sugería la influencia, aun cuando no lo hiciera la novela. La influencia es de *Los misterios de París* de Eugenio Sue. » [Le titre du roman de Rivera y Río, *Les Mystères de San Cosme*, suggérait l'influence, même si le roman ne l'affichait pas. L'influence est celle des *Mystères de Paris*, d'Eugène Sue.]

384 - Voir Ian Henderson, « Young Colonists on the Australian Stage : Adaptation of *Paul et Virginie* by James Cobb and Marcus Clarke », in *Australian Drama Studies*.

385 - Sunil Kumar Banerjee, *Bankim Chandra : A Study*, p. 34, fait référence à la proximité entre *Durgeshnandini* et *Ivanhoe*, tous deux romans d'aventures médiévales. Sunil Kumar précise également l'importance de G. Eliot pour Bankim, p. 6.

386 - Voir Nada Tomiche, *Histoire de la littérature romanesque de l'Égypte moderne*, p. 14 : « Jurjî Zaydân (1861-1914) [...] publie aussi en feuilletons ses romans historiques inspirés d'Alexandre Dumas et de Walter Scott. »

nous pouvons nous rendre compte que la forme romanesque devient indépendante de l'histoire de sa genèse occidentale depuis l'épopée, dès lors que sa seconde naissance dans d'autres territoires littéraires, sans épopées, lui donne un deuxième souffle : dans notre corpus, seul le roman bengali provient d'une tradition narrative épique dominante, tandis que, pour Zaydan, l'absence de structure théâtrale, l'existence du récit picaresque sous le nom de *maqama*, la fable³⁸⁷, et le discours de l'Histoire sont les facteurs qui jouent principalement et ensemble un rôle dans le développement de la forme³⁸⁸. Dans le cas de Mateos, c'est d'abord la rencontre entre le théâtre et la tradition de relations historiques qui sous-tend le roman — bien sûr *La Araucana*³⁸⁹, est très importante, mais elle ne doit pas faire oublier les autres formes narratives comme autant d'origines possibles du roman, ainsi que le contact littéraire avec l'Europe, permanent et accru depuis la fin du XVIII^{ème} siècle. Pour Clarke, c'est une refondation à partir d'un état de la culture européenne reposant déjà sur la production romanesque.

Les modèles imités proviennent autant du roman sentimental que du roman feuilleton, ou autant du roman d'aventures que du roman historique. Nos auteurs choisissent parfois d'écrire du roman historique pour leurs débuts en littérature. Ils entrent dans le genre romanesque par le biais du roman historique, mais ils n'en restent pas là, puisqu'ils se sont aussi essayés à d'autres genres, roman sentimental ou roman de mœurs³⁹⁰. L'émergence du genre romanesque va de pair avec celle des sous-genres dominants de l'époque, il serait difficile d'isoler une essence « roman » sans sa manifestation en sous-genres variables.

Si, dans la lignée hégélienne poursuivie par Lukács, l'épopée est à l'origine de la forme romanesque en général, le roman historique, lui, est souvent considéré comme un avatar de l'épopée. En effet, nous avons affaire, d'une part à une analogie historique et structurale avancée par plus d'un poéticien (Marmontel, cité par Madelénat³⁹¹), et

387 - *Kalila wa Dimna* d'Ibn Muqaffa, est un des modèles du récit de fables, datant du VIII^{ème} siècle dans la tradition arabe, il s'agit d'un recueil indien traduit du persan en arabe.

388 - Il existe au moins un texte de tradition romanesque épique, le *Roman de Baïbars*, qui est une vaste chronique romancée relatant des événements historiques du XIII^{ème} siècle ; il ne semble pas influent dans la production littéraire moderne; cette fresque relève d'une tradition populaire transmise dans la région du Moyen Orient, une traduction française récente en a été réalisée à partir d'un manuscrit alépin datant du milieu du XIX^{ème} siècle.

389 - *La Araucana* [1568-1587] de Alonso Ercilla y Zúñiga [1530-1603] ; l'un des conquérants de l'Araucanie au Chili, il écrit ce poème héroïque considéré comme l'épopée principale de l'Amérique hispanique, elle sera publiée à partir de 1568.

390 - Même Juan Mateos a écrit des romans de mœurs, voir *supra* partie I. Bankim Chandra s'est partagé entre romans historiques et romans de mœurs, dont son premier roman, *Rajamohan's Wife*, écrit en anglais. Marcus Clarke a écrit deux autres fictions longues, l'un est une nouvelle fantastique, *The Mystery of Major Molineux*, dans la mouvance d'Edgar Poe, l'autre, *Long Odds* appartient au genre du roman noir dans une ambiance londonienne. Zaydan a écrit *Djihad al muhibin*, roman d'amour et d'aventures, mais il est peu attiré par le roman de mœurs.

391 - Voir Jean-François Marmontel, *Essai sur les romans*, p. 346 : « Passons au roman politique. Celui-ci, comme l'épopée, s'attache à de grands intérêts, peint les mœurs des nations, fait agir de grands hommes, et au lieu des vertus privées, enseigne les vertus publiques ; mais, selon l'espèce de fiction qu'on y emploie, il est historique ou fabuleux. »

d'autre part à une analogie thématique qui motive la filiation. Pour y voir plus clair, il nous faut séparer ces deux arguments, afin de permettre à des formes moins visibles de montrer leur présence dans la construction romanesque émergente. De la sorte, nous tenterons d'établir une filiation poétique spécifique à notre corpus, sans pour autant écarter le lien avec l'épopée.

— LE COUPLE ÉPOPÉE/ROMAN

Le couple épopée/roman déplace vers l'esthétique et la poétique le duel historique littérature traditionnelle / littérature moderne, mais aussi celui de l'émergence d'une nation ou d'une communauté derrière l'acte romanesque. Nous avons posé la question du roman émergent et de ses modèles. En ce qui concerne les modèles européens, ils sont divers : historique et sentimental, comme *Les Misérables*, sentimental et moral comme *Paul et Virginie*, didactique comme *L'Émile*, d'aventure comme *Le Comte de Monte-Cristo* ou *Les Trois Mousquetaires*, de mœurs et de critique sociale comme *La Case de l'oncle Tom*, épique comme *Le Paradis perdu*, ou *La Jérusalem délivrée*³⁹². En fait, nos auteurs mettent en place une bibliothèque comparatiste avec ce qui leur est accessible de la littérature moderne occidentale.

À l'inverse, le roman européen moderne repose d'abord sur des modèles comme le roman de chevalerie, sur une culture médiévale³⁹³ revendiquée contre l'engouement des Lumières pour la culture classique. Les romans de Walter Scott³⁹⁴ exaltent une certaine nostalgie de l'époque médiévale³⁹⁵. D'ailleurs, en Europe, principalement en France ou en Angleterre, le roman ne véhicule pas littéralement de manifeste de construction nationale comme c'est le cas dans les zones d'émergence littéraire, l'enjeu idéologique et politique diffère. Nous dirons que le roman n'apparaît pas comme une forme universelle telle l'épopée vue par Dumézil³⁹⁶ et qui semble recouvrir des fonctions similaires dans les nombreuses cultures où elle a existé³⁹⁷. Le présupposé de lier l'entrée en nation à l'entrée en roman caractérise les pays des deux Amériques, l'Inde, l'Australie et l'Égypte au XIX^{ème} siècle, et les jeunes nations européennes, dont l'Italie

392 - Tous ces textes sont cités au moins une fois dans nos romans.

393 - Voir Isabelle Durand-Le Gern, « Le Moyen âge dans le roman historique romantique », in *Le Roman historique : Récit et Histoire*.

394 - Il s'agit bien entendu d'*Ivanhoé*, mais aussi du *Talisman*. C'est le prestige de l'église gothique au lieu de celui des ruines romaines.

395 - Isabelle Durand-Le Guern, « Le Moyen âge », p. 82 : « Si le XIX^{ème} siècle est considéré, à juste titre, comme le siècle de l'histoire, c'est sans nul doute au mouvement romantique qu'il le doit. Renouelant l'histoire et ses méthodes, le romantisme se tourne également vers une époque délaissée voire méprisée par les lumières, le Moyen Âge, qui envahit rapidement la littérature, justifiant le cri de Gautier : « Encore du Moyen Âge ! Toujours du Moyen Âge ! Qui me délivrera du Moyen Âge [...] ? »

396 - Voir Georges Dumézil, *Du mythe au roman*, « Avant-propos », p. 9 : « L'épopée ou ses dérivés sont partout ».

397 - Il s'agit entre autres de motifs récurrents comme le couple héros/auxiliaire, dans *L'Illiade*, *L'Épopée de Gilgamesh*, le *Mahabharata* et le *Ramayana*, pour ce qui est des formes antiques, mais aussi de la structure en épisodes telle que la décrit D. Madelénat.

et l'Allemagne³⁹⁸. S. Namwar explique ainsi le moment de l'émergence d'une nation lié à celui d'une littérature :

[...] this simultaneous emergence of the country and the novel can be clearly seen in the countries of Latin America, Africa, and in Asia. And if I may add, in Russia also. It was only after the Decembrist Movement that Pushkin wrote *Tales of Belkin* and then the novel *Captain's Daughter*³⁹⁹.

[[...] l'émergence simultanée du pays et du roman peut être clairement observée dans les pays d'Amérique Latine, d'Afrique, d'Asie et j'ajouterai en Russie, également. C'est seulement après la révolution de décembre que Pouchkine a écrit *Les Contes de Belkin* et ensuite le roman *La Fille du Capitaine*.]

Le commentaire de Namwar permet de se demander si cette naissance particulière du roman ne constitue pas d'emblée une différence canonique avec les littératures européennes dont le concept de nation s'est manifesté plus tôt, tandis que le roman y était d'abord un manifeste esthétique. Le rapport à la conscience nationale ou communautaire permet une analogie entre épopée et roman ; Namwar confirme l'idée que le mouvement politique et le mouvement esthétique de libéralisation des formes se suivent, la forme roman prend alors le sens idéologique dominant d'une épopée moderne⁴⁰⁰. Pourtant, bien que l'épopée soit une forme collective telle que Freud l'expose dans *L'Homme Moïse*⁴⁰¹, l'usage du concept de nation me paraît anachronique dans ce contexte, il est récent par comparaison avec la forme épique, il s'agit plus de communauté que de nation au sens moderne de Renan, surtout que la nation appelle la construction d'un appareil d'État. L'épopée de tradition orale consigne les actions historiques et mythiques des peuples en vue d'une reproduction pérenne des gestes ancestraux :

L'épopée joue un rôle essentiel dans la transmission du patrimoine symbolique collectif et dans la conservation des récits traditionnels auxquels elle emprunte temps, espace, personnage et, parfois, des épisodes qu'elle enchâsse [...]

Les histoires sacrées relatives aux temps primordiaux dispensent une connaissance globale, réactualisée par le rite, et posent, sous forme de fables, des propositions pour interpréter et transformer le monde [...]

Ainsi l'épopée baigne dans le mythe qui circule en elle ; il déploie le sacré de la répétition archétypale ; elle s'en irise d'une signification immédiate⁴⁰².

398 - Alain Montandon, « Le Roman historique en Allemagne au XIX^{ème} siècle », p. 77 : « Le roman historique participe pleinement de la redécouverte du passé national et de l'évolution politique aboutissant à l'unité allemande en 1871. »

399 - Namwar Singh, « Reformulating the Questions », in Mukherjee (dir.), *Early Novels in India*, p. 5.

400 - Voir G. Lukács, *Le Roman historique*.

401 - Voir S. Freud, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, p. 156 : « Nous avons appris à connaître l'existence d'épopées nationales chez d'autres peuples encore : les Germains, les Hindous, les Finnois. Il appartient aux historiens de la littérature d'examiner si leur genèse permet d'admettre les mêmes conditions que dans le cas des Grecs. Je crois qu'un tel examen donnera un résultat positif. La condition d'une telle genèse me paraît être la suivante : une époque antérieure, ayant dû apparaître immédiatement après sa fin comme riche de contenu, importante et grandiose et peut-être dans tous les cas comme héroïque, mais qui remonte si loin, appartient à des temps si reculés que les générations postérieures ne la connaissent plus que par une tradition obscure et incomplète. »

402 - D. Madelénat, *L'Épopée*, p. 88-91.

Le roman historique, lui, fabrique et consigne une mémoire récente des actions des peuples réunis sous le signe de la future « nation ». Le rapport entre naissance d'une littérature et celle d'une nation se répète dans plusieurs cultures dont nos quatre romans illustrent une partie de la diversité. Le roman devient un contenant prenant les fonctions épistémologiques et anthropologiques d'une forme ancienne en même temps qu'il est le lieu du déplacement utopique d'une histoire des indépendances désirées. Il s'agit d'écrire une Histoire à venir, en poursuivant une Histoire mythique. En cela le roman historique émergent applique la pensée du temps des Lumières, il s'érige en programme d'un peuple moderne. Ce contraste certain entre projet à la fois littéraire et politique et forme romanesque permet à Namwar de parler d'une dichotomie dans la réalisation du roman :

Our perception of the novel as a genre is essentially colonial. British scholars looked at the Indian novel as a genre imitated from the West. Because they saw it as a transplant, we too have often looked at our early novels somewhat apologetically. Ramchandra Shukla made a compromise by suggesting that the structure was imported, but the content was our own [...]

There is a need to re-examine the idea that the novel was essentially a derivative form. [...]

In the colonial model of the novel as it emerged in India, [...] the expectation was that the content would describe contemporary middle class life in a realist mode. But form and content are not necessarily unrelated concepts⁴⁰³.

[Notre perception du roman en tant que genre est essentiellement coloniale. Les critiques britanniques considéraient le roman indien comme une forme imitée de l'Occident. Parce qu'ils l'ont vu comme une greffe, nous avons, nous aussi, souvent traité nos premiers romans avec condescendance. Ramchandra Shukla élaborait un compromis en suggérant que la structure était importée, mais que le contenu était nôtre [...]

Il y a besoin de repenser l'idée que le roman était une forme essentiellement dérivée. [...]

Dans le modèle colonial de roman, tel qu'il a émergé en Inde, [...] on s'attendait à ce que le contenu décrive la vie contemporaine de la classe moyenne sur un mode réaliste. Mais forme et contenu ne sont pas nécessairement des concepts sans lien.]

Ce balayage critique pose de nombreuses questions. En effet, il aborde le problème de l'émergence historiquement, puis s'achemine vers une pensée structurale unissant le contenu et le contenant suivant le modèle de Hayden White dans *Metahistory*⁴⁰⁴. Il montre aussi comment la naissance du roman n'est pas une plate imitation mais une hybridation de formes traditionnelles. En cela nous soulignons la spécificité de la création romanesque émergente : bien que proche historiquement, le roman historique ne revêt pas la même fonction entre Vigny qui écrit *Cinq-Mars* en 1827, et Bankim ou même C. V. Raman Pillai qui publie l'un en 1882, *Anandamath* et l'autre en 1891 *Marthanda Varma*⁴⁰⁵. La dichotomie exposée par Namwar entre esthétique —mode de

403 - Namwar Singh, « Reformulating the Questions », p. 2.

404 - Voir Hayden White, *Metahistory*, p. 31. La théorie des tropes appliquée à l'historiographie permet une lecture formaliste de l'Histoire. Elle distingue plusieurs niveaux d'organisation du texte et ainsi plusieurs modes selon les niveaux, soit, p. 29 : mode de l'intrigue, mode d'argumentation, mode de l'implication idéologique.

405 - *Marthanda Varma* est aussi un roman historique qui se déroule au XVIII^{ème} siècle à Travancore.

représentation romantique ou réaliste— et formes canoniques —structure— est un des points qui nous intéresseront dans le cours de ce développement. Cette dichotomie supposée entre « contenu et contenant » n'apparaît pas dans la constitution de l'épopée, et là réside une différence certaine entre le roman historique émergent et l'épopée. Celle-ci en effet naît du « sol », elle appartient à la terre et à ses peuples ; alors la dichotomie tant clamée entre contenant et contenu du roman émergent indien proviendrait de l'usage d'une forme étrangère. Par ailleurs, la composante historique de nos romans justifie ce rapprochement sur un plan thématique et pragmatique, mais il reste discutable sur le plan formel. En effet, de nos quatre exemples, seul le roman de Bankim est concerné. *Anandamath* suit le développement de l'intrigue épique, et sa construction événementielle ressemble à celle de l'épopée, mais nous y retrouvons également un rapport au théâtre, dans la construction des dialogues et des intrigues amoureuses, qui provient d'une tradition orale et écrite.

Le rapport de filiation entre l'épopée et le genre du roman historique se justifierait dans la mesure où la première possède une fonction épistémologique, mais également une fonction structurante⁴⁰⁶ que le roman historique semble reprendre à son compte avec sa propre forme : la fonction épistémologique et anthropologique de l'épopée comme forme de mémoire est reprise par le roman historique. L'épopée est décrite dans la *Poétique* d'Aristote comme une des formes mimétiques et narratives ; bien que son énonciation ne soit pas directe comme au théâtre, elle représente des actions humaines dans un certain ordre. Quoique les faits représentés ne soient pas toujours vraisemblables pour un lecteur moderne, cela ne s'éloigne guère de notre idée du roman historique.

D'autre part, nous savons que d'autres formes que le roman historique occupent, dans le même temps, la scène littéraire émergente : le roman *costumbrista* en Argentine et en Amérique Latine en général, ce qui annonce le roman social, mais aussi le roman de mœurs comme ce fut le cas du premier roman de Bankim, *Rajmohan's Wife* (1864), et de l'ensemble de sa production partagée, on l'a dit, entre romans de mœurs et romans historiques. Romesh Chandra Dutt produit lui aussi dans les deux genres. Bien que le roman historique semble le plus apte à répondre aux exigences idéologiques et esthétiques de l'émergence, il ne prend tout son sens que sur le fond de la variété des productions romanesques.

Lukács sacralise le procédé émergent en l'associant à l'épopée pour la fondation d'une nation, comme nous l'avons déjà précisé. Limiter l'émergence au retour de l'épopée suppose d'emblée une attitude régressive vis-à-vis de l'histoire des littératures extra-européennes, et un objectif unique de toute modernisation. Mieux vaut donc considérer que l'épopée n'est pas forcément le seul cadre primaire accueillant le roman, et nous allons maintenant aborder la dominante théâtrale et le rôle de formes plus

406 - C'est-à-dire un modèle d'agencement des événements, et des types de discours (description, narration, dialogue, chant).

« simples », selon la terminologie d'A. Jolles, telles que le conte, ou le récit picaresque, pour en étudier l'impact sur la construction technique du texte.

2.1.2. STRUCTURES FONDAMENTALES : ÉPOPÉE, CONTE, THÉÂTRE, HISTOIRE

Nous pouvons aborder la question des stratégies structurales de cette manière, dans un ordre historique, en montrant comment des structures apparaissent dans différentes cultures et comment elles deviennent nécessaires pour rendre compte d'un changement de paradigmes. Tous les ouvrages d'histoire littéraire du Mexique, du monde arabe, du Bengale, de l'Australie affirment que le roman est une forme naissante dans ces zones culturelles au XIX^{ème} siècle. Interroger les structures existantes dans de telles aires culturelles, par rapport à l'absence d'autres structures, devrait nous permettre de mieux comprendre la composition de nos romans, qui ne reposent pas tous sur un même patrimoine esthétique et littéraire. Établissons rapidement une liste non exhaustive de formes —j'exclus de cette liste la poésie lyrique, et je ne retiens que des formes potentiellement polyphoniques :

Bengale : l'épopée, le théâtre (tradition classique), le conte (forme populaire), je laisse en marge des formes de récits comme les *Upanishads*⁴⁰⁷.

Égypte (monde arabe) : la poésie épique, la *maqama*, les contes, les fables, l'Histoire, le Récit de voyage.

Mexique : le théâtre, les textes sacrés chrétiens et amérindiens (*Chilam Balam*), les relations historiques épistolaires ou mémoires, le conte, l'épopée antique et moderne.

Australie : le roman, la Bible, l'épopée antique et moderne, la ballade narrative, le théâtre.

Le terme « structure », nous l'avons précisé, désigne plusieurs aspects textuels : principalement les schémas de succession événementielle dans un récit, mais aussi les types de discours (narration, description, argumentation) et leur imbrication, ainsi que les dispositifs énonciatifs. Nous partirons, comme convenu, d'une idée de structure liée au genre, pour nous en détacher par la suite. Des genres mentionnés, nous retiendrons, compte tenu de l'ampleur de la tâche, les formes qui nous paraissent les plus déterminantes et dont les structures sont identifiables dans le roman historique : ainsi, dans l'ordre, l'épopée, le conte, le théâtre, et, en marge, les récits historiques sous forme épistolaire, mémorielle ou chronique. Les autres formes restent sans doute secondaires du point de vue structural.

407 - Il nous faut rappeler néanmoins que le discours historique en Inde n'est pas une pratique du même ordre que celles que connaissent les cultures arabe et gréco-latine. La pratique indienne est basée sur des biographies légendaires.

2.1.2.1. L'épopée

Nous aborderons la question de l'épopée selon les caractères formels d'une part, et d'autre part selon sa fonction épistémologique ou anthropologique. L'universalité démontrée des formes épiques nous permet d'aborder l'épopée en utilisant des histoires de la littérature sanskrite aussi bien que des ouvrages européens, essentiellement ceux de D. Madelénat, *L'Épopée* (1986) et de Georges Dumézil, *Mythe et épopée* (publié entre 1968 et 1973).

A - LA FORME ÉPIQUE

La structure narrative épique est cyclique avec une progression lente, et à épisodes : après la guerre de Troie, Ulysse doit rentrer à Ithaque, et son voyage de retour fait à nouveau l'objet d'une épopée, *L'Odyssée*. Dans le *Mahabharata*, il en va de même, les guerres se succèdent, les frères Pandava sont au centre des aventures car, ils doivent récupérer leur royaume. Thématiquement, nous le savons, l'épopée représente des épisodes de conflits, elle reste ouverte et s'allonge par rajouts d'événements intercalés, elle est une mémoire des gestes passés, l'épos est une « narration en vers d'actions grandes et héroïques ⁴⁰⁸», selon D. Madelénat, qui définit comme suit la position du narrateur épique :

Le narrateur, à la fois omniscient et objectif, tient à distance sa matière comme « passé absolu », irrécusable et ancestrale légende, à jamais coupée du monde présent, mais transparente ; il a le « privilège royal » de « tout transformer en événement vivant »⁴⁰⁹.

À part *Anandamath*, notre roman historique bengali principal, nos autres romans ne relèvent pas d'une culture épique esthétiquement dominante ; toutefois, en ce qui concerne le romancier mexicain, Juan Antonio Mateos, *l'Araucana*, épopée moderne publiée par Alonso Ercilla y Zúñiga en Espagne en 1569, n'est sans doute pas sans constituer une référence littéraire importante ; de plus nous pouvons arguer que Marcus Clarke, pétri de lecture classique, appartient à la culture occidentale dans laquelle le modèle épique ancien n'est pas oublié ; mais notre argument, d'une réécriture des formes épiques ne peut vraiment s'appliquer qu'à la figure de Bankim Chandra en raison de la proximité immédiate de cette culture classique antique. En effet, même si Clarke connaît ses classiques, son narrateur cite *Paradise Lost*⁴¹⁰, mais pas *L'Énéide*.

408 - D. Madelénat, *L'Épopée*, p. 19. Il reprend au *Littre* cette définition qu'il dit être extensive, et en ajoute une deuxième, toujours reprise du *Littre*, compréhensive et littéraire, p. 19 : « Dans un sens plus restreint, le poème épique proprement dit, soumis à ses règles, avec son merveilleux, ses épisodes, etc. C'est l'imitation, en récit, d'une action intéressante et mémorable ; ainsi l'épopée diffère de l'histoire, qui raconte sans imiter ; du poème dramatique, qui peint en action ; du poème didactique, qui est un tissu de préceptes ; et des fastes en vers, qui ne sont qu'une suite d'événements sans unité ».

409 - D. Madelénat, *L'Épopée*, p. 24.

410 - Bien que ce soit une épopée de l'esprit, *Paradise Lost* est l'œuvre dont Milton voulait faire l'épopée nationale anglaise à la manière des épopées antiques et de celles de la Renaissance européenne. Elle reste

Les deux épopées⁴¹¹ fondamentales dans la culture sanskrite sont le *Mahabharata* et le *Ramayana*. Bankim Chandra Chatterjee reprend principalement la *Gîta* qui appartient au *Mahabharata* et de nombreuses scènes de cette épopée. L'épopée relève de l'art de la « kavya » (poétique) et tient aussi de l'« itihasa » (qui serait l'Histoire). Elle transmet le savoir historique ancestral dans une forme poétique :

It is usual to classify the literature that arose after the Vedic period closed as Epic History or Itihasa, Epic Legends or Puranas and Epic Poems or Kavya. But they are all primarily the product of poetic creativity. The epics are supposed to be historical, but whatever factual elements they may have are elaborated into genuine aesthetic creations and as pure poetry they are the source and inspiring model of the subsequent Kavyas (epic poems). Likewise, the Puranas reach their heights only when the literary sensibility inspires them⁴¹².

[Il est habituel de classer la littérature qui apparaît après la fin de la période Védique comme Histoire épique ou Itihasa, Légendes épiques ou Purâna et Poèmes épiques ou Kavya. Mais toutes ces œuvres sont essentiellement le produit d'une création poétique. Les épopées sont censées être historiques, mais quels que soient leurs éléments factuels, elles sont élaborées selon une esthétique créatrice authentique et en tant que pure poésie, elles sont la source et le modèle qui inspire les Kavyas (poèmes épiques) ultérieurs. De la même manière, les Purâna atteignent leurs sommets seulement quand la sensibilité littéraire les inspire.]

Le *Ramayana*, attribué à Valmiki, met en scène la vie de Rama et ses combats ; son élaboration aurait commencé dès le troisième siècle avant J.C. :

The first genius who thus appeared to create the epic form was Valmiki, who gave to the world one of its greatest classics, the Ramayana.

The date of the Ramayana cannot be regarded as a closed question even now. The ancient Buddhist texts of the Tipitaka⁴¹³ show no knowledge of the Ramayana, but do contain certain traces of ballads in which the Rama legend was sung. It is probable that the original Ramayana was composed by Valmiki in the third century B.C. on the basis of ancient ballads. It is conjectured, however, that the work reached its present extent and contents only towards the close of the second century A.D.⁴¹⁴.

certainement le texte épique central de la culture littéraire anglophone, et c'est peut-être cette filiation linguistique plus que nationale que Marcus Clarke revendiquait en mentionnant l'œuvre de Milton par la bouche d'une enfant australienne.

411 - Il existe dans la culture hindouiste des textes comme les *Upanishads* appartenant aux Veda, textes de « Savoir », ou ce qui « a été Vu », considérés comme la « Révélation ». Voici la définition qu'en donne Louis Frédéric dans le *Dictionnaire de la civilisation indienne* : « "Traité relatifs aux équivalences" , textes sanskrits spéculatifs de faible longueur complétant à l'origine les *Veda* en donnant des explications sur l'univers selon ceux-ci, et dont l'ensemble constitue avec les *Veda*, les plus anciennes écritures philosophiques de l'Inde. Ce sont surtout des textes explicatifs, reprenant les thèmes des divers *Veda* et les éclairant de commentaires. » Dans la culture sanskrite, il existe d'autres textes centraux dont les *Purana* qui sont des poèmes légendaires ; je ne prétends pas entrer dans une explication poétique, mais simplement préciser qu'il existe d'autres références textuelles que les épopées tant commentées en Europe. Tout comme nous ne devons pas perdre de vue la culture folklorique théâtrale ainsi que celle des contes. [Source : *Dictionnaire de la civilisation indienne*.]

412 - Krishna Chaitanya, *A New History of Sanskrit Literature*, p. 170.

413- Dans la culture bouddhiste, le *Tipitaka* est l'ensemble des connaissances qui se transmettaient. [Source : *Encyclopædia universalis*, éd. 2001]

414 - Krishna Chaitanya, *op. cit.*, p. 171.

[Le premier génie qui se présenta pour créer la forme épique fut Valmiki ; il donna au monde l'un de ses plus grands classiques, le Ramayana.

La datation du Ramayana ne peut toujours pas être considérée comme une question réglée. Les anciens textes bouddhistes de Tipitaka ne montrent aucun signe de l'existence du Ramayana, mais contiennent certaines traces de ballades chantant la légende de Rama. Il est probable que le premier Ramayana fut composé par Valmiki au troisième siècle avant J.C. sur la base d'anciennes ballades. Il est supposé que le texte a atteint sa longueur et son contenu actuels seulement autour de la fin du deuxième siècle apr. J.C.]

La structure épique sanskrite relève d'une organisation cyclique⁴¹⁵ décrite comme suit :

The orchestration of the whole epic around the recurring theme of parting and separation shows right from the outset that Valmiki has a profoundly serious approach towards life and is determined to confront squarely the problem of the tragic in human destiny⁴¹⁶.

[L'orchestration de la totalité de l'épopée autour du thème récurrent du départ et de la séparation montre immédiatement que Valmiki a une approche profondément sérieuse de la vie et semble déterminé à se confronter au problème du tragique de la destinée humaine.]

L'idée de l'épopée comme mémoire d'un peuple nous intéresse dans la mesure où elle conditionne la structure qualifiée de cyclique. De plus, l'ouverture *in medias res* et la fin ouverte permettent de rallonger l'épopée avec de nouvelles péripéties, ce qui montre une analogie entre le texte épique et nos romans modernes à tiroirs, à la manière des romans feuilletons d'Eugène Sue⁴¹⁷. Cet ensemble devient difficilement lisible dans son intégralité par le lecteur moyen, en effet l'historien de la littérature sanskrite cité précédemment ajoute au sujet de la plus longue épopée connue:

The Mahabharata is the longest epic in world literature. With its hundred thousand stanzas, it is about eight times the size of the Iliad and the Odyssey put together. [...] Its growth to the present size seems to have been completed by about the fourth century A.D., but the process is conjectured to have stretched back about seven or eight centuries. Single myths, legends and poems dating back to the Vedic period, narrative ballads and lays about heroes and chivalry, the folk-literature stream and moral narratives [...] But the internal evidence is unmistakable that the main narrative was by one author, although he may have welded together material from different sources. According to tradition this author was Vyasa⁴¹⁸.

[Le Mahabharata est l'épopée la plus longue de la littérature mondiale. Avec ses cent mille strophes, c'est environ huit fois la longueur de l'Iliade et de l'Odyssée ensemble. Sa

415 - J'utilise le terme « cyclique » en vue d'illustrer la récurrence des situations de conflit, les départs et retours des personnages sur le devant de la scène narrative, les séquences narratives qui se reproduisent. « Cyclique » qualifie également le schéma de la résolution des perturbations du monde représenté, à la manière des structures du conte pour V. Propp, mais avec une clôture partielle à la fin de chaque crise et permettant ainsi une suite possible.

416 - Krishna Chaitanya, *op. cit.*, p. 176.

417 - Dans les *Mystères du peuple*, dès le début du roman, le père Lebrenn révèle à sa famille en 1848 l'existence d'une tradition familiale qui se perpétue de génération en génération et qui consiste à transmettre des objets eux-mêmes porteurs d'une histoire consignée dans des manuscrits. Nous sommes entraînés à partir de ces objets de transition historique vers des époques antérieures, le narrateur nous permet ainsi de remonter le temps et de découvrir l'histoire entourant la « Faucille d'or » en 57 av.J.-C.

418 - Krishna Chaitanya, *op. cit.*, p. 201.

longueur actuelle semble avoir été atteinte vers le quatrième siècle après J.C, mais le processus remonte à sept ou huit siècles avant J.C.. Des mythes individuels, des légendes, des poèmes appartiennent à l'époque Védique, des ballades narratives, des lais consacrés à des héros et à la chevalerie, la littérature populaire et des récits édifiants [...] Mais les preuves internes sont indéniables, le récit principal est du même auteur bien qu'il ait mêlé ensemble des éléments de plusieurs sources. Selon la tradition, Vyasa en est l'auteur.]

Ainsi l'épopée se distingue par sa longueur mais aussi par sa représentation de la culture de la guerre des temps anciens dans un continuum qui est le fait de l'auteur unique ou, du moins, nommé comme tel⁴¹⁹. Au sujet de la syntaxe épique, D. Madelénat précise :

Dans l'agencement syntaxique domine la parataxe ; l'absence de concaténation stricte permet, au gré de l'exécutant, des modifications textuelles par ajouts ou retraits ; le récit juxtapose, sur le même plan, ses informations sur la nature et les hommes, exclut le discours exégétique, la subordination d'un accessoire secondaire à un essentiel principal. Les événements, dans un passé convoqué à comparaître et à revivre, continuum cohérent d'espace et de temps, manifestent « l'existence tranquille des choses et l'effet qu'elles produisent naturellement »⁴²⁰.

Au sujet de la cohérence, nous pouvons souligner que les digressions à partir de l'axe principal, nombreuses justement, produisent une amplitude de la narration et un éclatement des centres d'intérêts dans l'épopée indienne, mais aussi dans *l'Odyssée* — comme le montrent les multiples épreuves et les aventures que subissent Ulysse et son équipage avant le retour final à Ithaque. L'historien Krishna Chaitanya ne précise pas vraiment de poétiques spécifiques aux épopées. D. Madelénat nous donne une traduction esthétique et poétique de la forme épique, Dumézil nous a permis d'en saisir l'importance anthropologique.

B - LA FONCTION ANTHROPOLOGIQUE DE L'ÉPIQUE

Comme dans l'épopée homérique, le personnel est très important, entre personnages mythiques et personnages historiques, il fixe la qualité de texte légendaire de l'épopée indienne. De même, il nous faut distinguer les épopées légendaires (ou Purâna⁴²¹), qui sont considérées comme les premières formes de récits à caractère historique et biographique, des épopées citées précédemment. Avant tout, l'épopée est un récit héroïque et surnaturel, je cite D. Madelénat sur ce point :

Les compétences des actants peuvent être naturelles, même exploitées aux limites du possible et aux marges de l'étrange ; magiques ou « méta-naturelles » : la captation de

419 - Sur ce point, l'ouvrage de G. Dumézil maintient une incertitude concernant l'auteur : le *Mahabharata* serait l'œuvre de plusieurs auteurs.

420 - D. Madelénat, *L'Épopée*, p. 31.

421 - Je cite K. Chaitanya, p. 220-221 : « Etymologically, Purana means that which lives from ancient times. » [Etymologiquement, Purana signifie ce qui survit de l'ancien temps.] En fait, il s'agit d'une sorte de théogonie : « The narrative should include the account of creation, dissolution and re-creation, divine genealogies, ages of mankind, and genealogies of kings. » [La narration inclut le récit de la création, de la dissolution et de la re-création, les généalogies divines, les générations de l'espèce humaine, les généalogies de rois.]

puissances immanentes à la nature ou à l'homme, mais d'ordinaire non efficaces, ouvre un accès transgressif à un « arrière-monde »⁴²².

La théorie des trois fonctions de G. Dumézil trouve une équivalence symbolique entre trois des dieux⁴²³ du panthéon romain et les dieux principaux de la mythologie indienne telle qu'elle se développe dans le *Mahabharata*, mais aussi dans l'analyse de légendes des héros nartes du peuple des Ossètes du Caucase du Nord. Les trois fonctions divines renvoient à trois fonctions sociales décrites dans cet ordre « prêtres-savants, guerriers, producteurs » cette tripartition correspond à celle sur laquelle se fondent les castes indiennes encore actuelles. De plus G. Dumézil affirme que l'épopée réunit toutes les formes littéraires :

[...] l'épopée est grosse de genres littéraires, l'histoire, le roman, qui s'en différencient plus ou moins tôt, et aussi [...] elle est en communication constante, dans les deux sens, avec les contes⁴²⁴.

L'épopée est à déchiffrer, elle relate un monde disparu qui est ainsi saisissable par analogie avec d'autres ordres, dont l'ordre social et économique de la société antique. Dans la perspective d'une définition ontologique de l'épopée, citons à présent D. Madelénat :

Le malheur initial du héros, scandale ontologique et moral, introduit un déséquilibre productif dans le système qui doit démontrer, par sa réaction à ce défi, les possibilités d'innovation dont il est capable pour traiter ou éliminer le dérèglement. L'aventure héroïque enrichit l'information mythique, lui ajoute des prolongements paradoxaux (mais compatibles), et une pédagogie de l'histoire par le rappel à la grandeur et à la vaillance des origines (une critique voilée de l'action historique peut transparaître si les disfonctionnements —démésures, tensions, meurtres— trop nombreux, suggèrent l'inadaptation des principes de base). En une mutation qualitative, voilant les aspects psychologiques les plus brutaux du mythe (comme l'inceste), et libérant ses virtualités d'ouverture, l'épopée, par son schème « progressiste », par le glissement de la ritualisation hiératique vers l'aventure déjà individuelle, invite à un mouvement énergétique ; loin de rappeler à l'ordre —comme le mythe par l'immutabilité du rite—, elle appelle à un ordre nouveau⁴²⁵.

Elle décrirait un ordre ancien permanent, en traduisant en son sein des fonctions sociales, et par ailleurs elle montrerait la disposition d'un nouvel ordre. L'épopée devient un proto-roman, une individualisation du héros, un ordre du monde différent de

422 - D. Madelénat, *L'Épopée*, p. 47.

423 - Voir G. Dumézil, *Mythe et épopée*, p. 296 : « Les recherches poursuivies depuis 1938 ont permis de mesurer l'ampleur et la vitalité de l'« héritage indo-européen » conservé par Rome. En particulier, la plus vieille théologie était centrée autour de la triade des dieux des flamines majeurs, Jupiter, Mars et Quirinus ». Georges Dumézil réussit à montrer les structures sociales communes entre plusieurs épopées, à travers sa théorie des trois fonctions. Dans sa préface, G. Dumézil expose l'objet de sa recherche principale, « l'idéologie des trois fonctions » qu'il analysera entre autres dans le *Mahabharata*. L'essentiel de ce travail d'une vie est dans la reconnaissance d'invariants entre structures narratives et structures anthropologiques.

424 - G. Dumézil, *Mythe et épopée*, « Préface », p. 49.

425 - D. Madelénat, *L'Épopée*, p. 111.

celui des théogonies⁴²⁶. D. Madelénat utilise le terme de « responsabilité » pour qualifier la nature du héros épique, ce serait donc aussi la naissance de l'Histoire par la responsabilité des héros ou plutôt par leur destinée. Or, le statut de l'Histoire, très mêlée aux ordres poétique et légendaire dans la culture hindouiste, diffère de sa perception gréco-latine et arabe. Ce n'est que tardivement que l'Histoire « scientifique » ou même la chronique rigoureuse apparaissent en Inde. Nous pouvons penser que, le régime de représentation mythique se prolongeant longtemps, les divisions entre sacré et profane ne se réalisent que tard dans le monde indien. Par ailleurs, l'épopée se constitue comme mémoire des conflits entre peuples ; un des chapitres de l'ouvrage de Georges Dumézil s'intitule « Naissance d'un peuple ». L'épopée devient la mémoire d'un peuple, alors que sa différenciation postérieure donne à lire dans le roman la naissance d'une nation⁴²⁷. Nous avançons que la mémoire d'un peuple repose sur les faits légendaires, réunissant faits historiques et non historiques, tandis que l'existence de la nation repose sur l'Histoire récente et attestée, ce qui n'élimine pas le légendaire et le mythique, mais les associe à une Histoire certifiée prise dans une forme permettant de les distinguer. De plus l'idée de héros est étendue à celle d'un groupe, au sein duquel l'individualité advient à nouveau avec l'histoire d'amour. C'est finalement cet aspect romanesque qui distingue thématiquement les deux formes.

Pour conclure sur ce point, nous admettons que les similitudes formelles des épopées sont universelles, ainsi que certaines de leurs représentations symboliques, comme les trois fonctions isolées par G. Dumézil. Mais il reste à distinguer les traditions épiques gréco-latine et indienne en raison de modèles d'historiographie très hétérogènes, ainsi que de la présence transcendante de la forme épique dominant toutes autres formes narratives jusqu'à l'émergence du roman moderne au XIX^{ème} siècle. En d'autres termes, la forme moderne la plus proche de l'épopée, le roman historique, liant historiographie et fiction, n'a pas la même généalogie dans les zones d'émergence littéraire au XIX^{ème} siècle que le roman historique européen correspondant.

2.1.2.2. *Le conte*

Le conte existe dans le même temps que l'épopée. Alors que l'épopée narre des faits héroïques, le conte se contente d'un monde de référence restreint et d'un personnel

426 - La question de la dénomination « épopée » pour le *Mahabharata* a été l'objet d'une longue conversation personnelle avec le Professeur Amya Dev au Congrès de l'AILC, à Venise en septembre 2005 ; Le Prof. Dev récusait l'usage de la catégorie « épopée » pour ce qui est du *Mahabharata*. Il suggérait de ne pas désigner par « épopée » les textes sanskrits, en raison de leur absence de structure téléologique, ainsi que de l'absence d'une voix narrative unifiance, car leurs structures sont essentiellement digressives et à emboîtement multiple. Il propose de réserver ce terme à des œuvres comme *L'Odyssée*, dans lesquelles le récit repose sur l'errance d'un personnage, et l'unification ainsi que l'individualisation de la voix narrative, à l'inverse de la polyphonie du *Mahabharata*.

427 - Je considère ici, comme je l'ai déjà indiqué dans la Première partie, que la nation repose sur l'existence d'un territoire justifié historiquement, à l'inverse du peuple qui se configure principalement en une communauté de légende, et de mythe.

peu nombreux. La tradition du conte est présente dans nos quatre cultures en voie de modernisation. Elle l'est toutefois davantage dans les cultures arabe et bengalie. Nous savons l'importance des contes des *Mille et une nuits* dans la tradition narrative de la forme brève, il existe également de nombreux recueils de contes indiens inspirés en partie de la tradition persane des cours mogholes. L'Inde connaît de grandes traditions littéraires, la culture du Bengale représente une partie significative de cette richesse de la tradition littéraire indienne. Dans l'ouvrage *The Folk Literature of Bengal*, de Dineshchandra Sen, l'étude des origines du conte bengali indique que certains motifs sont universels tandis que d'autres sont spécifiques au conte indien :

Story-telling was an art practised in India from immemorial times. We see in the Ramayana that in the royal court of Kelaya, prince Bharata was one day entertained by tales told by professional story-tellers [...] In the folk tales of Bengal we have it repeated again and again that the princesses and other ladies of high rank kept these professional women as companions [...] ⁴²⁸

[L'art de conter était pratiqué en Inde depuis des temps immémoriaux. Nous voyons dans le *Ramayana* qu'à la cour royale de Kelaya, le prince Bharata prenait plaisir à écouter des conteurs professionnels. [...] Dans les contes populaires du Bengale, on rencontre mainte fois des princesses et d'autres dames de haut rang qui entretiennent des conteuses professionnelles dans leur compagnie [...]

Plus loin, D. Sen ajoute, concernant la genèse de ces contes : « We have some definite internal proofs that most of these stories were conceived before the Hindu Renaissance and also before the advent of Islam in this country⁴²⁹. » [Nous avons des preuves précises internes que la plupart de ces histoires furent conçues avant la Renaissance indienne mais aussi avant l'arrivée de l'islam dans ce pays.]

Par ailleurs, il expose quelques différences entre les patrimoines arabo-persans et indien :

The genuine Arabic and Persian tales have less regard for the moral side than those that are Indian. In most of the Indian stories the animals are acting characters, whereas in Arabic and Persian tales the giants and fairies play the most important parts. The tales of the Moslem world relate more to wonders performed by superhuman agencies and give a far more sensuous description of love affairs, whereas the Indian stories have a greater solicitude for giving rewards to virtue and humanity and protection to the weaker and the more amiable against the wily and the violent⁴³⁰.

[Les contes arabes et persans authentiques insistent moins que les contes indiens sur l'aspect moral. Dans la plupart des histoires indiennes, les animaux agissent en tant que personnages, alors que dans les contes arabes et persans, ce sont les géants et le merveilleux qui jouent les rôles les plus importants. Les contes du monde musulman s'intéressent davantage aux événements merveilleux accomplis grâce à des actions surhumaines et donnent bien plus de descriptions sensuelles des histoires d'amour, alors que les histoires indiennes ont une plus grande sollicitude pour récompenser la vertu, l'humanité, et la protection des faibles et des personnes les plus aimables contre les malins et les violents.]

428 - Dineshchandra Sen, *The Folk Literature of Bengal*, p. 52.

429 - *Ibid.*, p. 54.

430 - *Ibid.*, p. 51.

Certes les positions de Dineshchandra Sen au sujet de la moralité des contes arabopersans doivent être prises avec précaution, car elles relèvent d'un *a priori* moral plus que scientifique —dans la tradition arabe, les historiens émettent en effet les mêmes réserves au sujet de la tradition du folklore indien—, mais, sans entrer dans ce débat, nous pouvons voir la revendication d'une singularité des contes indiens. La lecture d'un certain nombre d'entre eux comme le recueil *Folk Tales of Bengal*, de Lal Behari Day, montre effectivement une grande présence des animaux dans le récit, par exemple le conte « Life's Secret », dans lequel la vie d'un jeune prince est attachée à un collier caché dans le cœur d'un poisson nageant dans le lac du palais. Le devin expliquera au roi que le collier est la vie de son fils Dalim Kumar, ce qui fait penser au gros poisson du Livre de Jonas. Par ailleurs, les études sur la littérature des contes en Inde doivent beaucoup à la présence européenne, ainsi que la constitution, dès le XIX^{ème} siècle, de recueils régionaux de contes transmis oralement.

Dans son *Introduction à la littérature arabe*, Gaston Wiet, écrit au sujet des *Mille et une nuits* :

Les *Mille et une Nuits* peuvent avoir été mises par écrit aux XIV^e et XV^e siècles, et probablement en Syrie et en Égypte, par des adaptateurs qui ont rédigé des aide-mémoire pour les conteurs, où sont groupées des œuvres populaires de provenances diverses, depuis la Perse antique jusqu'à l'Égypte, en passant par la Mésopotamie médiévale⁴³¹.

Le recueil composite est caractéristique de l'ensemble de la littérature arabe moderne, comme il apparaît dans le sujet du roman de Zaydan, *Al Abbassa*, où Haroun al Rachid ne s'en laissera pas conter cette fois-là. Dans cette perspective, les deux cultures orientales qui nous intéressent sont très marquées par la tradition du conte oriental. La difficulté de démêler les deux traditions apparaît à la lecture de ces quelques lignes de Gaston Wiet au sujet de la thématique des contes :

Les femmes sont très nombreuses, stéréotypées selon leur rang dans le milieu familial ou social. Les descriptions de la beauté féminine restent gracieuses lorsqu'il le faut, et elles empruntent souvent leurs moyens d'expressions à la langue poétique.

Dans cette série pourtant, les conteurs ne reculent pas devant certaines crudités, mais dans l'ensemble de cette littérature orale, les thèmes érotiques sont bien loin de constituer l'essentiel. On sent très bien que le public préférerait les histoires fantastiques, qui sont probablement d'origine perse ou indienne⁴³².

La reprise de la structure du conte, sous la forme moderne de nouvelle ou « short story », chez Tagore, mais aussi d'une certaine manière dans les nouvelles de M. Taymur, dans le monde arabe, rend plus visible le rapport du conte à la modernité. En ce qui concerne le Mexique, il semblerait que la tradition des contes soit importante en langues indigènes ; les formes recueillies dans les récits des « traditions » de Ricardo Palma, les *Tradiciones peruanas*, sont désignées par les termes « nouvelles », ou « contes ». Il sera imité par des auteurs mexicains, comme Vicente Riva Palacio (1832-1896) et ses *Tadiciones mexicanas*. Carlos Villanes Cairo ajoute à ce sujet : « Pero

431 - Gaston Wiet, *Introduction à la littérature arabe*, p. 121.

432 - *Ibid.*

Palma es el maestro de las tradiciones y el padre del cuento hispanoamericano, uno de los géneros más ricos en nuestra literatura contemporánea [...] ». [Mais c'est Palma qui est le maître des *tradiciones* et le père du conte hispano-américain, un des genres les plus riches de notre littérature contemporaine]. Pour finir le parcours générique, il existe une grande tradition du conte aborigène maintenant répertoriée, mais au XIX^{ème} siècle, l'Australie connaît un engouement pour le conte dans sa forme déjà plus réaliste, celle des « bush stories », qui suivra de près le roman de *convict*, et se confirmera autour des figures emblématiques de Henry Lawson et de Banjo Patterson, pour ne citer qu'eux.

En abordant la question de la structure, nous garderons présente à l'esprit la *Morphologie du conte* de V. Propp et ses trente et une fonctions. La structure du conte merveilleux est comique, non ouverte, avec une progression linéaire, dans laquelle les personnages subissent des épreuves qui transforment leur monde. Il s'agit de remettre ce monde en ordre. Le conte présente aussi les différents types discursifs (narration, description, argumentation), et les modes énonciatifs que nous trouvons également dans l'épopée. Le conte, contrairement à l'épopée, ne met pas en place les critères de réalisme par le recours à l'historique. Le monde est pris à l'origine du héros, il n'a pas de passé mais un avenir qui sera circonscrit.

Selon Propp, la remise en ordre se fait par l'aide des adjuvants qui permettent au héros de remplir sa mission, de trouver l'objet magique ou de retrouver un ordre du monde. Les énonciations dialogique et monologique sont représentées de manière simple. Madelénat pense que le conte serait une forme déviante de l'épopée. En effet, le conte permet au roman l'usage d'une structure brève et fermée, contrairement à l'épopée, et ce bien que la résolution du conflit tienne toujours du miracle et s'écarte de toute vraisemblance romanesque. À partir du modèle grandiose de l'épique et de la simplicité du conte, le roman devra trouver un entre-deux formel. Nous verrons que le conte informe la technique descriptive ainsi que la mise en place du chronotope, en concurrence avec d'autres techniques narratives. Par ailleurs, ni le conte ni l'épopée n'aident à l'entrée en esthétique réaliste. En ce sens, c'est le théâtre qui enseigne certaines qualités du réalisme romanesque, mais aussi le récit picaresque quand il est pratiqué, et bien entendu l'Histoire. En effet, le théâtre entre dans la composition de nos romans comme modèle d'énonciation dialogique, mais aussi comme mode de construction de l'intrigue de type tragique et mélodramatique. Ainsi nous constatons que, selon les types de discours ou les types d'intrigues, les structures envisagées sont variables. L'épopée n'est pas la seule forme dominante à motiver l'écriture de nos romans.

2.1.2.3. Le théâtre

Rappelons que cette forme de représentation n'existe pas dans la culture arabe, alors qu'elle est dominante dans les cultures bengalie, mexicaine et même australienne.

L'inexistence du théâtre ne signifie pas néanmoins l'absence totale de formes analogues, comme les dialogues, ou le théâtre d'ombres de la tradition persane, passée en Turquie. Elle suppose qu'on s'abstient de la mimésis à la manière antique, avec des acteurs qui interprètent des rôles. L'absence de forme dramatique tout autant que sa présence transforme la structure romanesque. Inversement, la culture indienne a une tradition théâtrale très importante, autour de Kalidasa, surnommé le Shakespeare indien, qui a vécu vraisemblablement au IV^{ème} siècle⁴³³. L'une de ses pièces importantes est *Sakuntala*⁴³⁴ qui a connu depuis de nombreuses réécritures. Ce qui est caractéristique de la tradition théâtrale sanskrite est l'usage des différents niveaux de langues selon les milieux socioculturels :

The drama is a compound of many ingredients, a resultant of many forces. The language used must be of a peculiar kind; it is intended as a representation of actual life and conditions of life, and the language is bound to take note of that. The principles of Sanskrit dramaturgy were very thorough and explicit on this point, and prescribed definite dialects for different classes or types of person. The presence of a variety of *prakrts* often proves a stumbling block in the way of appreciation of many students and lovers of the Sanskrit Drama. [...]

Anyway, the language to be used is one of the factors that count. Prose and verse are both utilised for dramatic purposes, to impart a variety and to bring out the meaning intended to better advantage⁴³⁵.

[Le théâtre est composé de plusieurs ingrédients, et résulte de plusieurs forces. Le langage doit y être d'un type particulier ; le théâtre étant conçu comme une représentation de la vie réelle et de ses conditions, le langage est censé en rendre compte. Les principes de la dramaturgie sanskrite étaient très exigeants et explicites sur ce point, ils prescrivaient des dialectes précis pour chaque classe sociale ou type de personne. La présence d'une variété de *prakrts* se montre la pierre d'achoppement dans l'appréciation par de nombreux étudiants et amoureux du drame sanskrit. [...]

De toute façon, le langage utilisé est l'un des éléments qui comptent. La prose et le vers sont employés pour des motifs dramatiques, pour exposer une diversité et construire le sens voulu dans tout son relief.]

Le théâtre bengali dérivant du théâtre sanskrit est avant tout religieux, il reprend les mythes et les personnages des épopées ; il y a ainsi de nombreuses pièces dédiées à Sri Krishna, le genre est nommé « yatra ». Ainsi ce théâtre relève plus d'une tradition épique que dramatique. Le théâtre de Calcutta est fondé en 1776, et la première pièce publiée en bengali remonte à 1852, il s'agit de *Bhadrarjun*, de Tara Charan Sikdar :

The year 1852 is an important landmark in our study of the western influence in Bengali drama. In that year a notable attempt was made to introduce the new model by a play written in the Bengali language. This was an original attempt based on the *Mahabharata* ⁴³⁶.

[L'année 1852 est une date importante dans notre étude de l'influence occidentale sur le théâtre bengali. Cette année-là une tentative notable a été faite pour introduire le nouveau

433 - Les dates supposées associent Kalidasa au roi Chandragupta II (373-413 apr. J.C.)

434 - Romila Tharpar, *Sakuntala, Texts, Readings, Histories*, est une vaste étude transhistorique et historique du mythe de Sakuntala depuis Kalidasa jusqu'aux romantiques européens et indiens.

435 - Priyaranjan Sen, *Western Influence on Bengali Literature*, p. 141.

436 - Priyaranjan Sen, *ibid.*, p. 152.

modèle grâce à une pièce écrite en bengali. C'était une tentative nouvelle inspirée du *Mahabharata*.]

Bankim Chandra Chatterjee n'écrira pas vraiment de théâtre contrairement à ses contemporains⁴³⁷. Mais son écriture romanesque utilise les ressorts des dialogues de théâtre avec l'absence de verbe d'introduction par exemple, et des rebondissements inattendus. La modernisation du théâtre en Inde consiste en trois paramètres au moins : l'écriture en vernaculaire bengali moderne, ensuite le choix de sujets profanes, et la représentation dans un théâtre à l'occidentale.

Le théâtre mexicain nous vient lui aussi d'une vieille tradition sacrée, quoique la première pièce profane, *La conquista de Rodas*, ait été jouée dès 1539. Les premières représentations en langues indiennes et en espagnol furent surtout des « autos sacramentales », pièces allégoriques religieuses qui, au Mexique, se terminaient par une danse, « danza de *tocotines* »⁴³⁸, accompagnée d'instruments indigènes. La deuxième moitié du XVIII^{ème} siècle, jusqu'à l'Indépendance du Mexique en 1821, a vu se développer un genre spécifique et séculier avec le déclin du théâtre religieux. Un nouveau théâtre est construit à Mexico en 1753. La *zarzuela* (pièce musicale courte, sorte d'opérette à thèmes populaires qui connut un grand développement en Espagne jusqu'à nos jours) fait également son apparition. Le théâtre devient de plus en plus politique. L'un des noms importants de la période de la guerre et de l'Indépendance est José Joaquín Fernández de Lizardi, dont le journal *El pensador mexicano* a permis la publication de romans et de drames. Notre auteur, Juan Antonio Mateos, se fit d'abord connaître comme dramaturge dès 1861, ainsi que son ami auteur de romans historiques, Vicente Riva Palacio ; ensemble ils mettent en place une adaptation des *Misérables*, je cite à ce sujet Clementina Díaz y de Ovando : « El 23 de octubre Mateos estrenó, en el Teatro Principal, su adaptación de la novela *Los miserables* de Victor Hugo, en seis actos y en verso ⁴³⁹ » [Le 23 octobre, Mateos est à l'affiche du Teatro Principal avec son adaptation du roman *Les Misérables* de Victor Hugo, en six actes et en vers]. Le théâtre historique s'imposera au même titre que le roman historique pendant cette période de bouleversements politiques.

La tradition théâtrale d'Australie, quant à elle, voit le jour à Melbourne et à Sydney. Par exemple, Marcus Clarke s'inspirera —pour une pièce posthume⁴⁴⁰— d'une version

437 - Je renvoie à la bibliographie de Bankim Chandra Chatterjee citée dans l'ouvrage de Jayanta Kumar Das Gupta, *A Critical Study of the Life and Novels of Bankimchandra*.

438 - Ce terme revêt trois dénotations au sein de la culture mexicaine. Il renvoie à un genre musical de l'époque coloniale, établi par les franciscains afin de promouvoir le christianisme, c'est un genre métis avec des chants en langue indigène. Il désigne également une danse (*danza de tocotines*). Ces danses peuvent accompagner une représentation dramatique, auquel cas les textes sont en langue nahuatl. [Source *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dir. Emilio Casares Rodicio, article « tocotines »]

439 - Clementina Díaz y De Ovando, « Prólogo », in *El cerro de las campanas*, p. XV.

440 - Voir Ian Henderson, « Young Colonists on the Australian Stage », in *Australasian Drama Studies* ; Clarke n'aura jamais fini ce projet, et il est difficile d'en déterminer le ton ; dans *HNL*, le roman est mentionné plusieurs fois, puisque Sylvia le lit en français et en anglais.

de James Cobb, de *Paul et Virginie*, qui fut jouée en novembre 1842 au théâtre Royal Victoria à Sydney sous forme d'une comédie musicale (*musical entertainment*). La tradition théâtrale anglophone est transmise à la colonie, mais nous ne pourrions y voir un impact majeur sur l'écriture romanesque qui repose nettement sur la tradition narrative en ce qui concerne le roman de *convict*.

À présent, qu'en est-il de l'absence de théâtre dans la tradition classique arabe ? À ce sujet, je citerai les premières lignes dédiées à la « naissance du théâtre arabe » dans la récente histoire littéraire de Heidi Toelle et Katia Zakharia :

Il n'y a pas, on l'a vu, de théâtre arabe à l'époque classique. Des éléments de théâtralité existaient certes, du fait de l'oralité de la littérature : la récitation d'un poème, d'une *maqâma*, le récit des hauts faits des héros populaires ou encore le poème chanté donnaient lieu à une mimique, à une gestualité, voire à la danse qui, toutes, s'apparentent au jeu d'acteur et impliquaient la participation de l'auditoire. Mais point de théâtre au sens occidental du terme⁴⁴¹.

La suite assez contestable de cet historique montre une certaine déficience de l'analyse des raisons de ce manque flagrant :

On s'est souvent interrogé sur les raisons de cette absence, en oubliant parfois que les théâtres grec et européen sont respectivement issus du culte de Dionysos et de la liturgie catholique dont ils se sont peu à peu émancipés. Or, il n'existe pas de liturgie proprement dite en islam, les rituels ne font intervenir aucun acteur, à l'exception du croyant et, contrairement au Christ, Allâh ne s'est pas incarné.

Cette simple inversion de l'eurocentrisme bloque vite une tentative louable de comparatisme puisqu'elle n'offre que le théâtre européen comme référence culturelle contrastive. Plus loin apparaît le terme « ta'ziya » comme désignant l'existence d'un théâtre sacré chi'ite qui représente le martyr de Husayn Ibn Alî ; puis arrive le théâtre de « karagöz » : « importé au Moyen-Orient au XII^{ème} siècle par les Turcs venus d'Asie, et appelé en arabe *khayâl al zill* (silhouette de l'ombre), il mettait en scène des figures inanimées, fortement stéréotypées, et non des acteurs en chair et en os⁴⁴². » Ainsi faudra-t-il la Nahda et le contact avec l'Europe pour voir l'émergence d'un théâtre profane, basé sur des textes littéraires, et des mises en scène :

En 1847, Mârûn al-Naqqâch (1817-1855), de retour d'Italie où il s'était passionné pour l'opéra, installe dans sa maison à Beyrouth un théâtre dans lequel il donne devant un public restreint une pièce en vers, accompagnée de chant, inspirée de *L'Avare* de Molière [...]

Il faut ensuite attendre les années 1870 pour que le théâtre arabe connaisse son premier essor. Dès 1870, Ya'qub Sannû' (1839-1912), qui avait été éduqué en Italie, fonde en

441 - Heidi Toelle et Katia Zakharia, *À la découverte de la littérature arabe*, p. 207 ; je souhaite préciser qu'il ne s'agit pas de l'absence « de théâtre au sens occidental » uniquement mais de l'absence de théâtre tout simplement, au sens universel, qui rassemblerait le théâtre Kabuki, les Nô, formes médiévales, le théâtre religieux des Yatras hindous, ou le théâtre tibétain ; c'est donc bien plus l'absence de théâtre dans une tradition littéraire qui peut surprendre que le contraire. Ainsi l'on ne saurait prétendre que la mimique et le gestuel, inhérents à n'importe quelle lecture, puissent occuper dans le système des arts et des lettres la place du concept complexe de représentation théâtrale dont le savoir antique occupe les lettrés d'Aristote à Kalidasa et Bharata.

442 - *Ibid.*, p. 207-208.

Égypte sa propre troupe et présente sa première pièce devant la cour, suivie d'une trentaine d'autres. Il s'agit de farces et de comédies, toutes en dialectal, et comportant moins de chants que les pièces de Naqqâch⁴⁴³.

Le nom qui demeure le plus marquant pour l'émergence du théâtre arabe, est celui de Tawfiq al-Hakîm (1898-1987). Il écrira d'abord des pièces historico-sociales, comme (*al-Dayf al-thaqîl— L'Hôte pesant*, 1919) sur l'occupation britannique, ainsi que des pièces philosophiques, voire à thème mythologique, comme son *Pygmalion*, en 1942. L'absence de toute forme de théâtre est donc déterminante au moment de l'émergence du roman. Cette dernière provient tout de même d'une tradition narrative existante, importante mais manquant d'unité et dont la loi interne reste longtemps celle de la digression⁴⁴⁴. C'est finalement d'abord une idée du drame et de l'unité dramatique qui pénètre la culture arabe aussi à travers le théâtre. Les trois unités de Boileau, déjà présentes implicitement chez Aristote, transforment la poétique arabe avec l'aube tardive du théâtre et du roman. Les deux noms associés à l'émergence du roman restent ceux de Salîm al-Bustânî à partir de 1870 dans sa revue *al-Jinân*, et de Jurji Zaydan dès 1891 dans sa revue *al-Hilâl*. Tous deux écrivent dans la veine du roman historique. Précisons que, malgré les dispositions certaines de la culture arabe à développer le roman, il n'en reste pas moins le fruit d'une rencontre avec une poétique occidentale du roman moderne, ce dernier étant par excellence et sans doute une forme produite par la littérature occidentale, et j'ajouterai même que toute production romanesque au XIX^{ème} siècle est une forme d'occidentalisation poétique, je cite :

Le roman (riwaya) et la nouvelle (qissa qasîra⁴⁴⁵) arabes, en leur qualité de genres littéraires, sont, eux aussi, empruntés à l'Occident. Cependant, leur dette à l'égard de la littérature européenne nous paraît beaucoup moins grande qu'on a bien voulu le dire. L'existence d'une littérature narrative très diversifiée dont peut s'enorgueillir le patrimoine arabe, qu'il soit classique ou « populaire », les orientations prises par les deux genres à leurs débuts, étroitement liées à la conception de l'ancien 'adab, en font foi, même si les techniques d'écriture se transforment peu à peu au contact des œuvres occidentales et si le personnage individualisé finit par l'emporter sur le personnage type⁴⁴⁶.

Le roman abouti, celui dont s'inspirent les Arabes ou les Bengalis, est d'abord une forme occidentale, la remise en question de ce fait est difficile, à moins d'ignorer le sens du terme « roman », dont la théorisation poétique dès le XVII^{ème} siècle français par Mgr. Huet⁴⁴⁷ accompagne la transformation de la configuration générique européenne avec l'émergence de la notion moderne de littérature. C'est d'une telle forme affirmée que s'instruisent les auteurs émergents dès le début du XIX^{ème} siècle sans qu'on doive pour autant, bien sûr, prétendre à l'absence totale de formes locales préexistantes rendant possible l'accès au roman.

443 - *Ibid.*, p. 208.

444 - Abdelfattah Kilito, dans *Les Séances : Récits et codes culturels chez Hamadhanî et Harîrî*, montre parfaitement le rôle précurseur de la *maqama* dans l'édification d'une tradition romanesque arabe.

445 - « qissa » veut dire histoire, et « qasîra » veut dire « courte ».

446 - Heidi Toelle, *À la découverte*, p. 215.

447 - Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, p. 18.

Nous avons, dans ces quelques pages, tenté d'esquisser un panorama des structures coprésentes dans le paysage de nos auteurs, et de montrer certaines des formes qui entrent dans la composition romanesque. Un spécialiste d'histoire des formes pourrait relever des oublis et contester certaines simplifications, mais notre ambition n'est que de baliser le champ de l'émergence romanesque, non de le balayer exhaustivement. Nous avons voulu surtout montrer la variété des structures présentes telles que les critiques et les historiens spécialistes des littératures étudiées les présentent.

2.1.2.4. *L'historiographie*

La tradition historiographique d'une culture a souvent été la marque de son évolution vers la modernité ou au contraire de son statisme. Nous allons ainsi interroger les formes historiques, en évitant les jugements de valeur, mais dans la perspective de saisir l'Histoire comme faisceau de genres qui entrèrent implicitement ou explicitement dans la composition du roman historique.

L'importance de la tradition historique dans le monde arabe nous permet de souligner le souci permanent d'une filiation des sources par l'usage de l'*isnad*⁴⁴⁸ à laquelle, J. Zaydan, dans ses ouvrages d'historien s'est vivement opposé. Il est clair que la tradition historique arabe est présente depuis l'apparition de l'islam sous forme de *bios*⁴⁴⁹ et de chroniques et dont le représentant le plus connu restera Al Tabari (838-923). À ce sujet Gaston Wiet montre justement comment cette domination du discours historique et religieux ayant envahi tous les modes d'expression, fut responsable du déclin de la civilisation arabe dès la chute des Abbassides :

Dans le domaine particulier de l'histoire, c'est donc l'ère des inventaires universels, et la compilation se fait envahissante : ce sont des travaux de longue haleine, des encyclopédies, et non des œuvres originales : plus de grandes constructions, que ce soit en philosophie ou en matière scientifique, et personne ne se trouve là pour passer le flambeau. Les historiens, tous polygraphes prolixes, ne sont que des érudits, des « rats de bibliothèques » comme on pourrait les qualifier⁴⁵⁰.

448 - La tradition de l'*isnad* (attribution) est celle de la filiation de l'information historique, c'est une chaîne de garants assurant la véracité d'un fait. A. Cheddadi, dans *Les Arabes et l'appropriation de l'histoire*, en précise la définition ainsi, p. 311 : « Quand certains faits (comme ceux qui dépassent la capacité d'observation d'un individu ou d'un groupe) ne peuvent être authentifiés par le témoignage direct, il faut qu'ils soient rapportés par une tradition fiable. D'où deux formes d'*isnad* : *isnad* de témoignage et *isnad* de référence. »

449 - A. Cheddadi, *op. cit.*, utilise « bios » pour désigner les récits de vie, p. 187 : « Il ne sera pas nécessaire de recourir à une analyse statistique comme celle qu'on a appliquée aux Évangiles pour montrer que, comme dans le genre des *bioi* de façon générale, on remarque dans la *Sîra*, au moins à un certain niveau, une focalisation évidente sur un personnage aux dépens de tous les autres. En effet, tout tourne autour de Muhammad. La plupart des événements et des personnages ne sont évoqués qu'en rapport direct ou indirect avec lui. »

450 - Gaston Wiet, *Introduction à la littérature arabe*, p. 250.

L'Histoire persiste quand la littérature s'éteint ; de ce fait, il existe d'abord des biographies inspirées de la vie du prophète, et ensuite des chroniques toujours dans la tradition de la transmission de sources réputées sûres. L'Histoire universelle d'Ibn Khaldoun (1332-1406) introduit cependant une scientificité avant l'heure, avec une interrogation sur les systèmes historiques, sur la gloire et le déclin des civilisations ; ses *Prolégomènes* [*Muqaddima*] demeurent un geste de philosophie de l'Histoire remarquable pour l'époque. C'est d'ailleurs cette direction, celle d'une histoire de la culture, de la société et de l'économie, que suivra J. Zaydan lui-même en tant qu'historien pour comprendre les ressorts et les aléas du pouvoir. Cette grande tradition historique se répand en Inde aussi après l'invasion moghole. La civilisation hindoue n'avait pas vraiment une Histoire à la manière des chroniques, nous l'avons remarqué, il s'agissait de vies de rois plus ou moins mêlées de légendes que reprennent les biographies tout en prétendant à la vérité des faits : « The characteristic feature of the biography, as a form of prose *kavya*, is that it is an account of what actually happened [...] as contrasted with fiction or works of imagination [...]»⁴⁵¹. » [Le trait caractéristique de la biographie, en tant que forme de prose poétique, est qu'elle est un compte rendu de ce qui s'est effectivement passé [...] au contraire de la fiction ou des ouvrages d'imagination]

L'existence de biographies marque donc, selon Arvind Sharma, la présence d'une pensée de l'Histoire⁴⁵², bien que différente de celle du bassin méditerranéen. L'Histoire indienne est ainsi faite de figures, de personnages légendaires, et, selon nous, d'une grande attention à la différence entre fiction et faits ; mais les faits avérés semblaient être traités sans réelle distinction si ce n'est l'affirmation de leur occurrence. Cependant le XIX^{ème} siècle reste le moment d'un grand déploiement de l'Histoire. À titre exemplaire, l'*Economic History of India* de Romesh Chandra Dutt (1848-1909) sera publiée entre 1902 et 1904. La philosophie positiviste et historiciste séduit beaucoup d'intellectuels indiens de l'époque, dont Bankim Chandra Chatterjee.

À l'inverse de la culture hindouiste, au Mexique, les premiers textes coloniaux relèvent du discours historique. La conscience même de l'identité mexicaine se construit sur les récits de la conquête comme nous l'avons évoqué précédemment.

La conscience historique du Mexique, elle, a la particularité de son caractère anticipateur ou préemptif : elle semble s'être finalement toujours écrite à l'avance, comme ce fut le cas des conquistadors qui, dès 1519 à leur entrée dans le pays, présentaient la conquête comme déjà inscrite dans l'Histoire. L'histoire des grands conquistadors est connue, les mémoires des moins grands comme Bernal Díaz del Castillo, informent aussi d'un point de vue plus humble. La chronique de la conquête mêlée au journal construit les soubassements d'une culture où, très vite, faits de guerre

451 - A. K. Warder, *Indian Kāvya Literature*, p. 182.

452 - Les biographies sont des récits mêlant légendes et Histoire, ce qui autorise la présence du merveilleux, à l'opposé de la chronique qui perpétue un principe d'historicité à travers la chaîne de transmission de l'information historique.

et vie privée ne se distingueront pas. Je pense en l'occurrence à l'histoire assez fabuleuse de la Malinche, qui accompagnant Cortés en tant que traductrice, a réussi à tromper son peuple pour le bien de l'envahisseur blanc : l'anecdote privée annonce aussi l'apparition d'une future culture métisse. Le Mexique ne manque pas non plus de figures emblématiques modernes jusqu'à Juárez et Zapata en passant par le curé Hidalgo et Fray Servando, chacune d'elles est un texte narratif à réécrire.

L'Australie comme le Mexique voit le jour sur des récits de découvreurs, de conquérants, d'expéditions, on pense d'abord au journal du Capitaine Cook, mais il faut aussi mentionner, au XIX^{ème} siècle, Charles Sturt, et Burke. Par la suite, les gouverneurs écriront aussi leurs journaux, et établiront de la sorte autant de textes à prétentions fondatrices en attendant l'arrivée des fictions de la société de *convicts* et de *settlers*.

Ainsi la non-Histoire ou l'Histoire construisent chacune un espace particulier dans lequel s'inscriront les rapports entre lecteur, monde et représentations possibles. L'absence d'Histoire peut former ou déformer l'espace poétique et celui des représentations autant que la présence de celle-ci. Dans cette optique, il ne s'agit plus d'une lacune mais d'une configuration particulière de l'espace poétique. Voyons à présent, quelles configurations poétiques sont rendues possibles par la structure romanesque et plus particulièrement par celle du roman historique.

CHAPITRE 2 - CADRES STRUCTURAUX DU ROMAN HISTORIQUE

Le roman historique accueille thématiquement et structurellement plusieurs sous-genres romanesques indépendants de lui : le récit picaresque, le roman d'amour, le roman de mœurs. Nous aborderons quelques-unes des formes qui impliquent un impact structural sur le roman historique. Nous ne développerons pas de façon autonome la question du roman gothique⁴⁵³ ; bien que ce dernier inspire fortement certains romans de Bankim Chandra Chatterjee, ou quelques épisodes des romans de Mateos et de Clarke, nous l'évoquerons ponctuellement pour chacun des exemples cités.

Comment le roman historique permet-il l'intériorisation de structures diverses et de plusieurs états de monde humains dans une dynamique temporelle ? et que reste-il d'inhérent au roman historique qui autorise à le traiter, depuis l'origine, comme un genre à part entière⁴⁵⁴ ?

2.2.1. LE RÉCIT PICAESQUE

Utiliser le terme de « récit » nous met à l'abri de quelques objections, réduit le risque d'anachronisme et nous autorise à interroger les textes présentant des caractéristiques picaresques⁴⁵⁵ sans pour autant être pleinement caractérisables comme

453 - Nous pensons que le roman gothique —celui dont l'un des modèles serait *The Mysteries of Udolpho* d'Ann Radcliffe— informe le roman historique sur un plan thématique plus que structural, dans la mesure, certes contestable, où le thème n'agit pas la structure.

454 - Voici une définition synthétique donnée par G. Gengembre, dans *Le Roman historique*, où nous voyons qu'il reconnaît au roman historique son statut de genre à part entière, p. 73 : « On peut cependant énoncer approximativement qu'il s'agit d'une fiction qui emprunte à l'histoire une partie au moins de son contenu et plus spécifiquement comme un genre qui prétend restituer une image relativement fidèle d'un passé daté, à l'aide d'une fiction mettant en scène des comportements et des mentalités de l'époque considérée, voire des personnages ayant réellement existé. » Il remet en question la mortalité postromantique du genre, celui-ci étant visiblement à nouveau dans une période de grande production en Europe.

455 - Le picaresque est caractéristique du récit fait autour du « pícaro » dont l'étymologie est la suivante, d'après le *DITL*, article « picaresque » : « Adjectif substantivé picaresque en français et en anglais, de l'adjectif espagnol picaresco (a), formé sur le substantif pícaro. D'origine incertaine, pícaro est probablement (de même que son doublet picaño) un dérivé argotique de picar: "piquer" (dont la connotation sexuelle est toujours sensible dans divers dialectes, par ex. en français de Louisiane), ultérieurement contaminé par le français picard (d'où picardía: « 1. Filouterie) 2. Monde des gueux; 3. Mode de vie des gueux »). La première occurrence attestée de pícaro (dans l'expression pícaro de cozina : "marmiton") remonte à 1525. Vers le milieu du XVIe siècle, pícaro désigne aussi bien: « 1. Un individu exerçant un petit métier (portefaix ou commissionnaire notamment); 2. Un vagabond vivant de

romans. Il faut aussi préciser que le picaresque ne concerne par uniquement les cultures occidentales ni la seule culture espagnole où la forme a été le plus développée ; en effet, le genre de la *maqama* trouve comme traduction l'expression « récit picaresque ». L'excellent ouvrage d'A. Kilito⁴⁵⁶, nous informe sur la poïesis de ce genre consacré par Al Hamadani dans l'esprit de l'*adab*⁴⁵⁷ ; un article de Jamal Eddine Ben Cheikh en donne la définition synthétique suivante :

Il s'agit d'un texte n'excédant pas une dizaine de pages, souvent même plus bref, écrit en prose rythmée et rimée. Un narrateur, sous le nom duquel se déguise en général l'auteur, fait le récit de sa rencontre avec un personnage haut en couleur qui est le héros de l'historiette contée. Ses apparitions revêtent des formes multiples. C'est, tour à tour, un bohème quelque peu parasite reçu par des bourgeois cultivés, un faux mendiant, un truand, un ascète, un gai compagnon qui narre des aventures survenues dans les milieux et les lieux les plus divers. Sa moralité est parfois douteuse, ce qui ne l'empêche pas d'adresser à ses contemporains des harangues moralisatrices ou de vertes satires. Quel qu'il soit, il fait toujours montre d'une culture très étendue. Maître de la langue, fin connaisseur de la poésie, il se tire de toutes les situations et s'attire l'admiration par des répliques d'une haute tenue ou la récitation d'un poème célèbre. Dans la bouche d'un vagabond, d'un berger en loques ou d'un Bédouin apparemment inculte, pareils discours provoquent un effet de surprise très recherché qui constitue souvent l'intérêt principal du récit.

Celui-ci s'ordonne parfois autour d'une anecdote bien construite destinée, ici, à tracer le portrait d'un avare, celui d'un mécène, ou d'un dévot, et là, à décrire une scène de cabaret, de bain maure, ou de mosquée. Ainsi défilent devant nous toutes sortes de personnages : négociants parvenus, tartufes, faux dévots, beaux esprits et poètes. D'autres fois, l'argument se fait très mince et la séance, réduite à une ou deux pages, est destinée à mettre en relief une sentence morale, un beau trait de caractère ou une considération sur l'existence⁴⁵⁸.

Le personnage central de la *maqama* —genre baptisé au X^{ème} siècle par Hamadani— qui a tout l'air du *pícaro*, du « coquin », montre un talent pour l'éloquence, mène une vie de bohème et correspond étonnamment à la figure européenne littéraire espagnole, laquelle lui doit peut-être certains traits. L'aspect « filou » n'est pas sans rappeler la figure du *Renart* racontant lui aussi beaucoup d'histoires. Il est aussi voyageur et passeur de récits, c'est donc une figure de narrateur-conteur itinérant, figure idéale d'annonce du romanesque.

Le récit picaresque apparaît selon les historiens de la littérature comme la forme narrative arabe rendant possible l'idée de roman. La digression et la structure

mendicité; 3. Un "sujet vil et de mauvaise vie" (vers 1545)». *Pícaro* (a), adj., peut revêtir un sens nettement euphémisé (deux dames du meilleur monde sont dites, dans la seconde partie du *Quichotte* (1615), "de gusto pícaro y burlonas", "d'humeur badine et railleuses"). »

456 - Abdelfattah Kilito, *Les Séances, Récits et codes culturels chez Hamadhâni et Harîrî*.

457 - Voir Partie I, p. 34.

458 - L'article de Jamel Eddine Ben Cheikh dans l'E.U se poursuit ainsi: « La prose arabe est née au cours du IIe siècle de l'hégire, à l'initiative de fonctionnaires de l'administration d'origine persane [...]. Au cours du IIIe siècle [hég.], al-Gahiz donne ses lettres de noblesse à ce qu'il est convenu d'appeler la prose d'*adab*. C'est en elle qu'il faut probablement rechercher les germes d'un genre nouveau, la *maqama*, mot que l'on traduit par «séance», sans que ce dernier terme restitue toute la signification du premier. Exercice littéraire très représentatif du milieu où il se pratique, occasion de faire preuve d'une maîtrise totale de la langue, la *maqama* connut une grande fortune dans les lettres arabes [...] . On y a vu l'amorce d'une forme de création romanesque ou l'ébauche d'un théâtre ».

épisodique communes à ce genre nous éloignent cependant de la rigueur dramatique et homogène d'un roman de Zaydan comme *Al Abbassa*. Bien que Zaydan ne reprenne pas de structures de la *maqama* à son compte, il nous semble important d'aborder cette forme, en raison de l'hybridation certaine du roman arabe à partir de formes narratives existantes.

Henri Coulet nous donne une esquisse de la définition européenne du picaresque :

Deux points surtout sont à retenir : l'importance qu'il accordait aux conditions matérielles de l'existence, logement, nourriture, vêtement, préoccupation constante du *picaro*, et la narration autobiographique. Fictif ou réel, le *picaro* raconte lui-même sa vie [...]⁴⁵⁹

Ainsi la définition d'A. Kilito insiste sur le caractère individuel du personnage central. Il représente une intériorisation de la figure du conteur ou du poète. Le point de vue est homodidégetique, en effet c'est un récit autobiographique. Si ce genre est important dans les cultures hispanophone et arabe, Zaydan décide plutôt de faire dans le roman en se référant directement aux sources et aux structures historiques. Pourtant, il subsiste des éléments picaresques dans la figure d'Abou al Attahia, le poète qui trompe, nous retrouvons aussi le rôle du *picaro* en tant qu'il transmet ce qu'il a vu ; dans le roman de Zaydan, il sera à l'origine de la mort de Dja'far. En revanche, si le roman de Mateos s'inscrit en partie dans la lignée des aventures du *picaro*⁴⁶⁰, c'est avec le personnage de Pablo Martínez, et le sous-titre *Memorias de un guerrillero*. Mais, tout en affichant clairement sa filiation au picaresque par les termes de « *memorias* » et de « *guerrillero* » qui annoncent un récit d'aventures dans une période troublée, il s'en détourne pour laisser place à la voix d'un narrateur omniscient. De plus, les lecteurs de l'époque savaient que le lieu de l'exécution de Maximilien s'appelait bien *El cerro de las campanas*, ce qui suppose d'emblée « le récit vrai » des mémoires d'un témoin de la guerre plutôt qu'une fable fantaisiste. C'est l'ajout du sous-titre qui détourne sensiblement la portée du titre et indiquerait une certaine filiation picaresque. Les interventions fréquentes du narrateur, ses commentaires sur le déroulement de la guerre, prenant partie⁴⁶¹, montrent une technique appartenant au roman néo-picaresque du XVIII^{ème} —par exemple *Jacques le Fataliste* imitant lui-même *Tristram Shandy*— où le narrateur s'affichait franchement —d'ailleurs son lent effacement⁴⁶² dans le cours du XIX^{ème} siècle européen est censé marquer la progression du réalisme.

459 - Henri Coulet, *Le Roman*, p. 186-187.

460 -Le sens de « *picaro* » donné par le *Dictionnaire Larousse* bilingue est : « vaurien, malin, fripon ».

461 - Par exemple, ce commentaire au sujet de l'Autriche, dans *CC*, p. 260 : « ¡ Pobre nación ! Entró en el botín de la Polonia ; ayudó a forjar las cadenas de un pueblo, a ahogar una nacionalidad ; y su cómplice la Prusia se volví contra ella, le arrancaba los Ducados, y regalaba el Cuadrilátero a la joven Italia. » [Pauvre nation ! Elle participe au dépècement de la Pologne ; elle aida à forger les chaînes d'un peuple et à étouffer une nationalité ; tandis que sa complice la Prusse se retournait contre elle, lui arrachait les Duchés, et faisait cadeau du Quadrilatère à la jeune Italie.]

462 - Michel Raimond, *Le Roman depuis la Révolution*, p. 39 : « La crédibilité du roman [*Le Rouge*] est assez forte pour que l'auteur n'ait pas à recourir à toutes les ruses qui furent en usage pendant le

Le rapport entre roman historique et roman picaresque réside plutôt dans ce que Lukács appelle le « héros moyen⁴⁶³ », successeur du « picaro », tel le Capitaine Martínez, qui se distingue des héros de drames amoureux ou historiques qui l'entourent, Maximilien ou Juárez⁴⁶⁴. Martínez est un brave, il mène une vie de soldat, fréquente les auberges et les aubergistes, défend la veuve et l'orphelin, et reste fidèle aux amis. Nous pourrions de même voir en Rufus Dawes, le *convict*, la figure d'un aventurier moral. Il ne raconte certes jamais ses aventures, elles sont narrées par un narrateur omniscient, mais à la différence de *El cerro*, le roman n'affiche pas d'ambition autobiographique.

Le picaresque va de pair avec un double mode d'énonciation, à la fois monologique et dialogique, un point de vue homodiégétique et une focalisation interne selon les définitions de H. Coulet et de J. Ben Cheikh. Cette forme doit permettre le passage d'un destin collectif à un destin individuel, et en ce sens accompagne la transition vers le roman moderne, puisque le picaro, contrairement au chevalier, ne sert ni dieu ni dame, mais sa propre personne. Le roman historique, sur le plan des structures, réunirait les deux formes distinctes de la tradition narrative anglaise : « romance », histoire d'amour, individuelle, et « novel » roman réaliste et social ; le roman historique, forme en transition, retient aussi des aspects du picaresque pour l'édification de son héros moyen individuel. Passons maintenant, à l'aspect « romance » du roman historique, le roman d'amour : il permettrait la représentation de l'individu dans le collectif et ses techniques narratives transmettent ce mode de connaissance à une mise en scène dramatique de l'Histoire.

2.2.2. LE ROMAN D'AMOUR

Le roman historique a besoin d'amour, et le cultive. *Guerre et paix*, ou *Les Fiancés*, doivent leur succès aussi à cet entremêlement de l'amour au cœur de la grande Histoire. Tous nos romans exhibent une ou plusieurs histoires d'amour. Elles se développent plutôt hors du champ de la souffrance et de la guerre, à l'exception du roman de Bankim qui réussit à sublimer une histoire d'amour, celle entre Jivananda et Shanti, pour le besoin de la guerre des Fils.

XVIII^{ème} siècle, le romancier, en plus d'un cas, ne se voulant que le dépositaire d'un manuscrit qu'il livrait tel quel au public. »

463 - G. Lukács, *Le Roman historique*, p. 53 : « Le grand but artistique de Scott, en figurant des crises historiques de la vie populaire, est de montrer la *grandeur humaine* qui se trouve libérée par un tel ébranlement de toute la vie populaire en ses représentants importants. » Plus loin il écrira au sujet de Fenimore Cooper, p. 69 : « Cependant, la plus grande réalisation artistique de Cooper est son développement particulier du « héros moyen » de Scott. La figure principale de ces romans est le chasseur anglais illettré, simple et décent. »

464 - Plus tard, dans ses *Episodios nacionales*, Benito Pérez Galdós [1843-1920] va aussi utiliser la figure du héros bas ou moyen. Voir Juan Ignacio Ferreras, *Benito Pérez Galdós y la invención de la novela histórica nacional*.

Il y a en effet, dans *Anandamath*, deux histoires d'amour, celle citée précédemment et celle de Mahendra et Kalyani. Shanti et Jivananda sont des amis d'enfance qui se sont mariés, Shanti était la fille d'un professeur de sanskrit, elle a appris les rudiments de la grammaire et de la littérature. Lorsque Jivananda s'engage dans l'armée des Fils, étant orpheline, elle est abandonnée dans la famille de son mari, chez la sœur de Jivananda, Nimai. Mais elle refuse de vivre séparée de son mari et décide de rejoindre l'armée des Fils sous un déguisement d'homme, Satyananda, le chef de l'armée des Fils, finit par accepter de lui donner une chance de se battre auprès de son mari. La seconde histoire d'amour est celle de Mahendra et Kalyani qui, poussés par la faim, quittent leur village de Padachinha. Ils se perdent dans la forêt, Kalyani décide de se donner la mort pour permettre à son époux de rejoindre la cause des Fils, mais elle est sauvée de justesse, ainsi que son enfant ; cependant la famille sera séparée tout au long du roman.

Al Abbassa unit en une seule trame une histoire de pouvoir et une histoire d'amour, une crise du pouvoir abbasside sous Haroun al Rachid et les amours de Dja'far et de Abbassa. La mort de ces personnages mettra fin à toute tentative de contestation du pouvoir central.

Dans nos deux autres romans, les histoires d'amour se composent sur le mode du mélodrame : dans *CC*, il y a quatre histoires d'amour : entre Luz et Eduardo (la fille des Fajardo et le Colonel de l'armée républicaine), entre Maximilien et Carlota, entre Maximilien et Guadalupe, entre Clara et Demuriez ; excepté Eduardo et Luz qui finissent par se marier, les autres intrigues amoureuses sombrent dans le malheur ; nous le verrons plus en détail, Carlota devient folle, Guadalupe découvre le supercherie et le déguisement de Maximilien en humble capitaine de l'armée autrichienne, Clara comprend le mensonge du commandant Demuriez le jour de leur mariage, c'est-à-dire l'existence d'une première union entre Demuriez et une jeune femme française. Ainsi les héros qui sont du côté juste de l'Histoire, sont aussi récompensés par un amour véritable.

Pour finir, *His Natural Life* met en scène deux femmes ; chacune d'elles devenant l'objet de rivalité entre les personnages masculins du roman : Sarah Purfoy et Sylvia Vickers. La première sera la maîtresse simultanément de John Rex et de Maurice Frere, la seconde deviendra la femme de Maurice Frere, et le quittera pour le Rév. North, — mais nous verrons qu'elle partira finalement avec le *convict* Rufus Dawes, dans les bras duquel elle mourra noyée. Finalement les deux amants sont punis d'avoir quitté l'île prison, ils ne peuvent échapper au lieu, puisque la mort les attend lorsqu'ils décident d'être libres.

Les intrigues amoureuses et les intrigues historiques accentuent la tension dramatique des romans, et rendent compte d'une représentation totale du monde, privé et public, individuel et collectif, combinant le destin du sujet et celui de la communauté. Le roman historique subit les divisions sociales et épistémologiques de son temps ; ainsi, à l'ère du savoir virtuel et des économies de flux mondialisées, elles ne sont plus, ce qu'elles étaient au XIX^{ème} siècle. Le roman d'amour combiné au roman de mœurs, par exemple, devient un microcosme et semble concentrer et assouvir l'appétit de

totalité du roman émergent, ainsi que donner une représentation réaliste d'une communauté en train de devenir nation. L'amour, les mœurs, l'Histoire sont comme des catégories de savoir et d'expérience qui informent ensemble une totalité du monde de l'époque.

Pour en revenir à la question de la structure, le roman d'amour repose sur le rebondissement et illustre parfaitement de ce fait la composante dramatique de la construction romanesque. Il permet au même titre que la trame historique, la rencontre qui est à l'origine de l'intrigue, puis des événements conflictuels résultant de la rencontre. La double articulation d'intrigue individuelle, comme le permet l'histoire d'amour, et d'intrigue collective comme le permet l'intrigue historique, aide à la représentation d'un monde complexe. L'histoire d'amour concentre la pragmatisme du discours narratif et descriptif, l'ensemble des informations concernant le sujet amoureux est rentabilisé dans l'économie du récit, en fait bien plus que dans la trame historique ; la trame amoureuse ne laisse rien au hasard et rien n'est à oublier, tout finit par servir la résolution du conflit, la pertinence sémiotique domine. De ce point de vue, le roman d'amour est voisin du roman policier, dans sa quête de l'objet de désir. Le traitement de la trame historique diffère par une moindre pragmatisme, tandis que l'importance idéologique des données dont l'utilité est parfois éloignée du sujet traité vise un savoir général. En ce sens, le discours social dans le roman de mœurs pose la même indistinction de niveau entre les informations, ces dernières construisent un monde fait de détails. En se joignant à l'amour, le traitement des us et coutumes des cultures décrites se manifeste comme l'objectivation d'une Histoire positiviste.

2.2.3. LE ROMAN DE MŒURS

La tradition du roman latino-américain, indien ou australien, est très vite marquée par le souci d'une sorte de « réalisme social ». Il s'agit notamment du « costumbrismo » qui est le genre le plus important au XIX^{ème} en Amérique latine, ou des « cuentos tradicionales » introduits par Ricardo Palma (1833-1914) avec ses *Tradiciones peruanas* (1872-1910). En Argentine par exemple, les premiers romans sont qualifiés de « costumbristas », qui veut dire littéralement « de coutumes » et dont l'équivalent le plus proche en littérature française serait « roman de mœurs », un roman que nous retrouvons d'ailleurs aussi au Bengale avec la première œuvre de Bankim Chandra *Rajmohan's Wife* (1864), et en Australie sous la forme de romans de *convict* comme *Quintus Servinton* (1830-31). Au Mexique, le premier en date apparaît plus tôt, il s'agit d'*El periquillo sarniento*, (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827). Le roman historique offrant aussi l'occasion de « peindre une société », il s'ensuit une certaine confusion entre l'aspect « roman social » et l'aspect historique du roman de *convict*, puisque l'Histoire australienne est d'abord celle de la société pénitentiaire. C'est ainsi que H. Coulet esquisse une définition du genre :

[...] le roman de mœurs est lent à se dégager du roman d'aventures, non seulement par le poids des habitudes littéraires, mais parce que l'on ne sait pas encore voir le romanesque

dans les mœurs elles-mêmes, et surtout parce que la mentalité bourgeoise comporte deux aspirations simultanées, également fortes et prudemment distinguées : une aspiration au romanesque, sentimental ou pathétique, qui s'émeut des beaux sacrifices et des beaux malheurs ; une aspiration aux jouissances positives [...]465.

Ce trait entraîne une pléthore de descriptions, et de mises en situations sociales dans les multiples rencontres entre le sujet et le monde. Bien que, selon H. Coulet, le roman historique dérive du roman de mœurs, il permet cependant de réintroduire l'aventure, il constitue une formation de compromis entre les deux sous-genres. Dans cette catégorie nous retrouvons des romans comme *La Case de l'oncle Tom*, ou encore *Autant en emporte le vent*, mêlant une dimension sociale à une dimension historique. Ainsi le roman historique récupère, intègre ou prolonge le roman de mœurs. On le voit aux discussions de salon dans *Guerre et paix*, mais aussi dans l'échange autour d'une miniature à la cour du Rajasthan de *Raj Singh*, ou encore dans la peinture des plaisirs de la cour du prince Mohammed à Bagdad dans *AA*. L'aspect social des romans historiques définit le réel comme social, et informe le lecteur sur le monde de référence décrit. On enregistre ainsi une tension aiguë entre un monde pérenne et un monde en bouleversement, celui induit par la crise historique ou le conflit amoureux qui, tantôt la fixe, tantôt en montre le contrepoint. Le roman social n'empêche pas le conflit, mais le mobile en est souvent très simple, surtout si nous pensons au réalisme social plus tardif, dans le *Batelier de la Padma* (1936), de Manik Banerjee, ou dans *Untouchable* (1933) de Mulk Raj Anand ; le motif de la crise et du conflit y relève d'un détail insignifiant au regard de la « grande » Histoire (c'est le cas de l'histoire de la journée de Bhaka dans *Untouchable*). Déjà à l'époque de nos romans, la représentation sociale exhibe les plaisirs du monde des riches ainsi que le malheur des sociétés pénitenciaires, le tableau historique fait feu de tout bois. Le roman social connaît une grande présence en Espagne, il se développe en même temps que le roman picaresque, et semble entrer dans la composition de ce dernier comme le précise en introduction E. Correa Calderón dans l'anthologie *Costumbristas Españoles* :

En realidad, encajaría en la denominación genérica de la palabra *costumbrismo* todo reflejo de las costumbres españolas, ya fuese un capítulo de novela, un pasaje dramático o un sainete, cualquier poema descriptivo, y aun, rebasando los linderos de lo puramente literario, un dibujo o una pintura, y en este sentido amplio cabría considerar como costumbristas la novela picaresca o cortesana, [...] pero en su sentido estricto se refiere a un tipo de literatura menor, de breve extensión, que prescinde del desarrollo de la acción, o ésta muy rudimentaria, limitándose a pintar un pequeño cuadro colorista, en el que se refleja con donaire y soltura el modo de vida de una época, una costumbre popular o un tipo genérico representativo466.

[En réalité, la définition générique du terme *costumbrismo* pourrait inclure toutes représentations des coutumes espagnoles, que ce soit un chapitre de roman, un passage dramatique ou une scénette, un quelconque poème descriptif, et même sortant des limites du littéraire pur, un dessin ou une peinture, et en ce sens large il faudrait considérer comme *costumbrista* le roman picaresque et le roman de cour, [...] mais, dans son sens précis, ce terme se réfère à un type de littérature mineure, à des formes brèves qui se passent d'une

465 - Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, p.374.

466 - *Costumbrismo Español*, Introducción, p. XI.

action développée, où celle-ci reste rudimentaire, se limitant à peindre un tableau haut en couleurs dans lequel se reflète avec élégance et facilité le mode de vie d'une époque, une coutume populaire ou un type générique représentatif.]

Face à une définition générique et structurale, le *costumbrismo* se manifeste thématiquement dans les autres genres romanesques, dont le picaresque ou le roman de cour. Souvent l'intrigue est faible, autour d'un objet insignifiant se tisse le long d'une journée un réseau d'échanges, de rencontres, de drames, d'aveux. Il aboutit pleinement au début du XIX^{ème} siècle et passe ensuite dans le naturalisme. Le roman social se concentre sur le détail oublié par la fresque historique ou le drame amoureux, il donne lieu à un regard extérieur objectif, tout en cherchant aussi la complicité, il produit une vue d'ensemble qui s'accorde avec les présupposés de totalité du roman historique ; en cela nous retrouvons encore des aspects du roman picaresque dont le héros est soumis à « l'importance qu'il accordait aux conditions matérielles de l'existence⁴⁶⁷ ». L'attention du roman de mœurs pour le détail le rapproche parfois de la structure de la nouvelle, brève et efficace, dont la fin est souvent triste et sans éclat, comme dans *Une Vie* de Maupassant; cette structure brève apparaît encore dans le roman feuilleton parce qu'il est composé de petites unités, et également construit sur l'anecdote, comme dans les longues fresques d'Eugène Sue qui tentent de concilier dans un même mouvement la grandeur de l'Histoire et des faits historiques et l'insignifiance des vies singulières.

Pourtant affirmer que le roman de mœurs n'induit pas de structure particulière nous paraît un peu rapide. En effet, il favorise la perception du monde de référence, comme dans le réalisme en général, en accentuant le rapport entre le personnage, les objets du monde, et le lieu. C'est ce que l'on constate — bien que nous considérons ce roman comme historique dans son ensemble — dans certains passages d'*Anandamath* qui exposent des mœurs bengalies : par exemple, le moment où Jivananda amène la petite fille de Mahendra auprès de Nimai. Le roman de mœurs procède par une mise en texte des objets du monde de référence, c'est une exposition du monde quotidien :

La jeune femme s'affaira pour faire bouillir le lait. Pendant ce temps, Jivananda faisait tourner le rouet. La fillette ne pleurait plus depuis qu'elle était dans les bras de la femme. Je ne puis dire ce qui lui était passé par la tête, peut-être avait-elle pris pour sa mère cette jeune femme belle comme une fleur épanouie. Mais la fillette ressentit sans doute la chaleur du foyer, car elle se mit à pleurer. Dès qu'il l'entendit, Jivananda s'écria :

— Ô Nimai, ô malheureuse, ô vilain singe, ton lait n'a pas encore fini de bouillir ?

— Si, ça y est, répondit Nimai.

Elle versa le lait chaud dans un bol en pierre et le tendit à Jivananda⁴⁶⁸.

La présence du rouet, du lait qui bout, de l'enfant qui pleure, du bol en « pierre », de la chaleur du foyer, relèvent de la description des mœurs, c'est la vision d'une maison dans un village du Bengale du XVIII^{ème} siècle. L'énonciation est d'abord le fait du narrateur, lequel se manifeste bientôt à la première personne, comme un conteur, puis d'un échange dialogique au discours direct entre Jivananda et sa sœur, montrant

467 - H. Coulet, *op. cit.*, *ibid.*

468 - *An*, p. 64.

l'accès de colère de Jivananda qui ne supporte pas les cris de l'enfant ; à partir des exclamations d'impatience de Jivananda —le « ô » répété trois fois avec gradation de mots péjoratifs—, le lecteur peut imaginer les pleurs de l'enfant, les cris de Jivananda et l'attitude empressée de Nimai pour calmer les deux sources de bruit. Le narrateur décrit la jeune femme comme « une fleur épanouie » et suppose que le retour dans les bras d'une femme calme l'enfant —c'est le retour à un état normal du monde. On peut se demander pourquoi Jivananda tourne le rouet, peut-être pour ne pas interrompre le travail de sa sœur ou pour s'installer quelques minutes dans les habitudes du foyer. Avant de partir, Jivananda dira à sa sœur « Bon, prends-la et débrouille-toi avec elle. Je viendrai la voir de temps en temps. C'est une fille *kayastha*⁴⁶⁹ ». La mention de la caste appartient parfaitement aux codes de la société de l'époque puisqu'il était important de savoir si l'enfant était hors caste, par exemple, ou au contraire brahmine⁴⁷⁰, ce qui supposerait un grand respect. La caste est un identificateur social. Le rapport entre Histoire et société devient évident avec ce type de mentions, et conforte la pluralité des savoirs à lier au contexte historique.

Dans les premières lignes de *Rajmohan's Wife*, défini comme un roman de mœurs, nous avons une scène qui exemplifie le genre :

It was after such a siesta that a woman of about thirty was engaged in her toilet in a humble thatched cottage. She took very little time to finish the process usually so elaborate with womankind; a dish of water, a tin-framed looking-glass three inches wide, and a comb matching it sufficed for the task. Then, a little vermilion adorned her forehead. Last of all some betel leaves dyed her lips. Thus armed, a formidable champion of the world-conquering sex set out with a pitcher in her arm and pushing open the wattled gate of neighbouring house entered within it⁴⁷¹.

[C'était après une telle sieste qu'une femme d'environ trente ans était occupée à sa toilette dans une humble chaumière. Elle prit peu de temps pour accomplir ce rituel habituellement si élaboré chez les femmes ; une bassine d'eau, un miroir dans un cadre en étain large de trois pouces et un peigne assorti suffisaient à la tâche. Ensuite, un peu de vermillon décora son front. Et pour finir, quelques feuilles de bétel teintèrent ses lèvres. Ainsi armée, en formidable champion du sexe qui conquiert le monde, elle sortit, un pichet au bras, poussa le portail en claie de la maison voisine et y entra.]

La mention du détail, la liste d'objets relève d'une perception réaliste et attentive du monde décrit, un monde humble, et bien vivant dont le sens repose sur le rapport entre le sujet et les objets qui l'entourent et qui le disent. Contrairement au roman social plus tardif, le monde du roman de mœurs reste optimiste et ne présente pas la misère dans une perspective fataliste ; au contraire, la simplicité est montrée dans tous ses charmes. Nous retrouvons également le rapport entre l'individu et le groupe dans le geste même

469 - *Ibid.*, p. 65.

470 - C'est la plus haute des quatre castes (« Brāhmana », les prêtres, « Kshatriya », les guerriers, « Vaishya », les travailleurs de la terre et artisans, et « Shudra », les serviteurs), celle dans laquelle on choisit les prêtres. Ils sont considérés comme deux fois nés [Source : *Dictionnaire de la civilisation indienne*].

471 - Bankim Chandra Chatterjee, *Rajmohan's Wife*, p. 1.

de la toilette, un moment du quotidien, du trivial qui concentre le sens du monde hors de la contingence historique.

Voici, pour comparer, un extrait du *Batelier de la Padma*, bien plus tardif, qui relève du roman social :

Toute l'année il devait dépendre de la pêche dans la Padma. Cela ne prêtait guère à l'optimisme, car Kuber n'avait pas le filet qu'il fallait. Il devait donc se louer à Dhananjay ou à Jadu de Narail pour un quart ou un huitième de la pêche.

Après la saison de l'hilsha, la Padma devenait avare. Elle cachait les poissons dans sa vaste étendue. On arrivait difficilement à les trouver. Hormis ceux qui pouvaient payer la taxe au gouvernement et le filet de mille roupies, il était impossible pour les petits pêcheurs comme Kuber de vivre de la pêche en Padma⁴⁷².

La mention d'une somme d'argent, « mille roupies », nous renvoie à une perception plus matérialiste du monde. Le village, où Nimai et toute la famille survivent par la cueillette et quelques réserves malgré la disette, s'oppose à l'univers cruel de la Padma au sein duquel Kuber ne peut pas pêcher, car la Padma « devenait avare ». La nature même n'aide pas le pauvre pêcheur, elle n'est pas idyllique et rassurante, au contraire, comme l'indiquent les termes insistant sur la négation, elle se refuse et fait une mauvaise mère, comme on le voit à l'énoncé « dépendre de la pêche », à l'adverbe « difficilement », au groupe adjectif « impossible de vivre ». Le monde est plutôt inquiétant par rapport à la douceur du « foyer » dans le roman de Bankim. Bien que cette œuvre de Banerjee relève du roman de mœurs dans sa thématique, elle date d'une période où le roman social domine, traversé par un pessimisme généralisé. Le roman de Bankim met pourtant en scène lui aussi une crise due à une disette résultant d'une situation économique grave, mais la transcendance spirituelle protège les personnages d'une réalité cruelle. D'une part, dans *Rajmohan's Wife*, nous sommes informés par une perception folklorique, de l'autre par une nécessité montante de revendication politique et économique.

Passons à présent à J. Zaydan qui, d'après Thomas D. Philipp :

... feels that [the Arab historians'] relating of military and political facts without supplying the general cultural context, and their bias in favour of ruling dynasty [...] limit their value as historians⁴⁷³.

[trouvait que le récit des faits politiques et militaires [par les historiens arabes] sans les situer dans le contexte culturel général, et leur penchant pour les dynasties régnantes[...] limitaient leur valeur comme historiens]

Zaydan se réclame du positivisme, il souhaite, comme Bankim, une plus grande scientificité dans l'approche historique, ainsi qu'une plus grande attention au contexte culturel et économique des périodes décrites. C'est en ce sens que les catégories de l'Histoire contaminent celles du roman ou vice versa, au point que les sous-genres romanesques sont inclus au sein du roman historique comme par souci de réalisme

472 - Manik Banerjee, *Le Batelier de la Padma*, p. 720.

473 - Thomas D. Philipp, « Approaches to History in the Work of Jurji Zaydan », p. 65.

historique. Le roman d'amour ne donne pas lieu à une catégorie de savoir historique, mais il n'en est pas moins une composante du roman historique. Inversement on avancera que de telles catégories génériques informent l'écriture scientifique de l'Histoire jusque bien après l'époque du roman de mœurs.

2.2.4. LA SYNTHÈSE DES GENRES AU SEIN DU ROMAN HISTORIQUE

La rencontre au sein du roman historique de plusieurs sous-genres en composition permet de saisir la vocation protéiforme de ce dernier. La composition d'une structure combinant les rebondissements des intrigues amoureuses et ceux des aventures d'un pícario, comme les bouleversements de l'Histoire, pourrait donner un résultat confus, sans direction précise, sans unité. L'œuvre qui en résulte représente le monde et sa totalité par des correspondances de structures. Le monde et sa réalité se manifestent dans le roman historique comme autant de conflits différents, autant de rencontres diverses, laissant place à une résolution finale, avec retour à une sorte d'accalmie.

Ainsi la composition des diverses structures est-elle possible parce que le roman historique s'associe à l'historiographie, illustrant une représentation panoramique du réel avec des enjeux de tous ordres (sociologiques, économiques, politiques, etc.) mis en intrigue. Il y a, certes, la structure de l'intrigue historique qui resserre le roman autour de quelques faits, comme le permettent les figures centrales de l'Archiduc d'Autriche et de la Princesse Carlota dans *CC*, mais il y a surtout l'envergure de l'Histoire comme discours englobant, sans structure pérenne bien que la forte concaténation de la trame historique ne permette pas le relâchement narratif. Elle opère comme un producteur de causalité intrinsèque au roman et manipule tous les destins dans un même mouvement dont les soubresauts secouent le monde des personnages. En ce sens, nous revenons à la causalité du *Mahabharata*, dont les divinités influent sur le destin des demi-dieux et des héros, en affectant une supra-causalité à l'ensemble de leurs faits et gestes⁴⁷⁴. Le moteur est alors la force divine ; dans nos romans historiques, elle devient la force des actions simultanées des hommes, sans prévisibilité et sans appel : la force de l'Histoire est finalement plus aveugle que celle des dieux puisqu'elle ne manifeste sa présence que par l'accomplissement irrémédiable d'une action.

La structure du roman d'amour doit par nécessité donner une fin au récit, la fin des romans d'amour, qu'ils soient tragiques ou « roses », n'est pas ouverte, et, comme nous en voyons l'effet dans *CC*, *An*, et *AA*, cela permet une clôture partielle du récit ; sans que pour autant l'Histoire s'arrête, ces romans savent ainsi se terminer par un moment décisif. Inversement, le roman picaresque n'impose pas de structure de ce type au roman historique, il s'associe thématiquement à celui-ci. Mais le roman de mœurs, lui,

474 - Par exemple, le rôle de la formule magique prononcée pour convoquer les dieux, lors de la conception des fils Pandava.

se lie structurellement au roman historique, en facilitant un point de vue panoramique et mobile entre intériorité des personnages et paysage extérieur. Il en va ainsi, entre autres, des descriptions des amusements des princes à Bagdad : « Alors qu'Al Amin se promenait dans le jardin, les serviteurs s'empressaient d'annoncer la nouvelle de sa venue⁴⁷⁵ ». La focalisation externe permet ici de suivre le prince dans sa déambulation, d'imaginer parfaitement le comportement des serviteurs prêts à lui obéir, et produit ainsi un effet de réel historique.

Or, justement, dans *CC*, le picaresque n'induit pas le réalisme dans les descriptions, mais plutôt dans les dialogues, le plus souvent comiques :

El capitán Martínez había perdido dos partidos de quinientas rayas. Los contrarios se manifestaban ufanos de su victoria sin saber la clase de pájaro que era el guerrillero, ni los recursos con que contaba en los lances apurados.

— Triplico la apuesta, gritó el capitán, y juguemos el último partido a la carambola.

[...]

— ¡ Coñac !, gritó el capitán, ¡ que mis contrarios pagan⁴⁷⁶ !

[Le Capitaine Martínez avait perdu deux parties de cinq cents *rayas*. Les adversaires manifestaient leur fierté pour cette victoire sans savoir à quel oiseau ils avaient affaire en la personne du guérillero, ni l'étendue de ses ressources dans les moments difficiles.

— Je triple la mise, s'exclama le capitaine, et jouons la dernière partie à quitte ou double.

[...]

— Du cognac ! cria le Capitaine, ce sont mes adversaires qui payent !]

Ce simple extrait illustre la gouaille du militaire, aventurier, joueur, hâbleur, réunissant et illustrant les attributs du *pícaro* dans une armée de Républicains. C'est un aventurier au service de sa nation et de ses hommes. L'énonciation sans embrayeur montre la liberté de la prise de parole des personnages, non liée à l'autorité narrative, elle s'en distingue par son autonomie ; « gritó el capitán » montre l'irruption du discours direct dans le récit, tout en se détachant de celle-ci. La marque narrative de la prise de parole de Martínez se produit dans le dialogue lui-même.

Les intrusions « pittoresques » du personnage picaresque n'agissent pas en profondeur sur le texte, mais elles l'informent, aident à une représentation réaliste de certains milieux sociaux sans altérer la structure globale, car elles ne dirigent pas vers une interprétation transcendante comme c'est le cas des intrigues amoureuses ou historiques ; le rôle du social se veut simple et n'assume pas ici de fonction allégorique. La différence que nous pouvons voir entre les deux structures, celle du roman historique et celle du roman picaresque, réside dans une transcendance du premier vers le collectif et sa multiplication des intrigues qui permet, paradoxalement, une digression orientée, à partir des différents nœuds de dramatisation. Au lieu de la linéarité cumulative et parataxique qui caractérise le roman picaresque et, d'une autre manière, le roman de chevalerie, le roman historique propose des orientations de type dramatique dont le dénouement, comme dans une ordalie, s'accomplit simultanément, chaque destin étant

475 - AA, p. 569.

476 - CC, p. 38-39.

arrêté à la fin du roman et devant porter un sens ultime. En cela, nous distinguerons entre roman historique à intrigue multiple et celui à intrigue unique, de type tragique pur, comme le sont les romans historiques français *Cinq-Mars* ou *Les Chouans*⁴⁷⁷. Construits sur le modèle de Walter Scott⁴⁷⁸, ils développent, en même temps qu'un drame historique, une histoire d'amour proche du pouvoir. Dans *Rob Roy* ou *Waverley* déjà, la fin se resserre sur les personnages centraux. Il faut y ajouter le désir d'un sens suprême, tragique, totalisant, du monde et des destins des hommes. Le monde tragique et le monde dramatique coprésents valorisent tous deux l'Histoire.

2.2.5. EXISTE-T-IL UNE STRUCTURE INHÉRENTE AU ROMAN HISTORIQUE ?

Cette question renvoie encore une fois, bien sûr, à une tentative de définition du genre, celle qui rattrape toujours une étude sur le roman historique. Le roman historique attise la théorisation, la taxinomie, et déjoue souvent les tentatives de définition générique. Malgré l'importance des genres périphériques au roman historique, comme le roman de mœurs, le roman d'amour, mais aussi le roman picaresque, aucun de ces genres ne lui est consubstantiel. L'intrigue amoureuse n'accompagne pas toujours la trame historique, comme nous pouvons en juger par *Quatre-vingt treize* (1874). Le conflit entre royalistes et républicains se déroule en Vendée, en une reprise des *Chouans ou la Bretagne 1799* (1829), mais il ne présente pas d'histoire d'amour à proprement parler, comme celle qui unit Marie de Verneuil et le Marquis de Montauran ; les enfants enfermés dans la tour en feu et qui doivent être délivrés sont les seuls indices d'un monde autre où les forces en jeu ne seraient pas seulement celles de l'idéologie et de l'Histoire. Mais le drame humain n'est pas un drame amoureux. Ainsi le roman historique peut-il exclure de sa trame l'histoire d'amour sans altérer la structure de l'intrigue, qui demeure celle du drame, avec un conflit central à résoudre. Cette construction indique, en somme, que la composante historique permet un traitement dramatique ; en ce sens, il s'agirait d'une archistrukture qui affecte pareillement

477 - L'exécution publique de Cinq-Mars, comme la mort des amants, Marie de Verneuil et Le Gars, ou encore le suicide de Cimourdain dans *Quatre-vingt-treize* (1874), inscrivent les principaux romans historiques français dans une veine tragique.

478 - Comme le précise L. Maigrion dans *Le Roman historique*, les jeunes romantiques ne rêvaient que d'écrire leur roman historique à la Walter Scott, et ainsi faire revivre le passé, l'un celui de la cour de Louis XIII et de Richelieu, l'autre les révoltes paysannes anti-républicaines en Vendée. Reprenons quelques lignes de Roger Pierrot extraites de sa notice aux *Chouans*, éd. Gallimard (1972), p. 482 : « Dans *Les Chouans*, Balzac n'a pas encore découvert l'unité et le sens de son œuvre. Il imite, mais sans servilité, Walter Scott au faite de la gloire en Angleterre et en France. » ou encore ces propos enthousiastes de l'auteur, adressés à Mme Hanska en décembre 1843 : « C'est décidément un magnifique poème [...] il y a là tout Cooper et tout Walter Scott, plus une passion et un esprit qui n'est chez aucun d'eux. La passion y est sublime et je comprends maintenant ce qui vous a fait vouer une espèce de culte à ce livre. Le pays et la guerre y sont dépeints avec une perfection et un bonheur qui m'ont surpris. En somme, je suis content. » Balzac en ces mots montre parfaitement l'enjeu esthétique de cette forme romanesque.

l'Histoire et le roman. L'historiographie romantique récupère le modèle du drame pour la mise en ordre événementielle, elle suggère la nécessité de tensions vers la résolution du conflit ou des conflits. Le roman historique reconnaissant la possibilité de cette composition dramatique, depuis l'historiographie, s'en empare. La multiplicité des intrigues, leur agencement dramatique provient du théâtre, ainsi le roman puise thématiquement sa matière dans l'Histoire, et sa structure du théâtre et particulièrement du drame.

Enfin, la question difficile de la structure instable du roman historique, ne donne pas suffisamment prise à la définition du genre ; le caractère inhérent à la forme historique reste sa perspective temporelle variant toujours entre passé proche ou lointain. À cet égard, la distance de soixante ans entre le moment de l'écriture et les faits (*Waverley ou il y a soixante ans*) exposée dans la préface, impose aux tenants du genre une limite, mais qui ne saurait être rigoureuse dans les diverses manifestations que nous connaissons. En effet, toutes les définitions du roman historique se construisent sur l'idée de sa référence temporelle nécessairement révolue, mais le roman historique ne fait là qu'accentuer une tendance naturelle à toute narration supposant l'appartenance du monde représenté au passé, l'acte de lecture ou d'écoute étant toujours différé par rapport au temps de la diégèse même si ce dernier vient juste de se produire. C'est le passé qui informe la narration. Mais reste à savoir si ce passé est de l'Histoire, de l'archéologie ou de l'actualité. De toute façon, le roman historique doit avoir affaire de près ou de loin à l'Histoire événementielle, politique ou sociale. Interrogeons la forme selon le critère le plus pertinent qui demeure celui d'une « réécriture » d'un discours attesté.

La réécriture de l'Histoire suppose un savoir des formes historiographiques. Ainsi nos différents romans historiques entretiennent-ils des rapports singuliers avec l'Histoire ; entre la culture arabe qui lui donne ses lettres de noblesse grâce à l'historien fameux Ibn Khaldoun dont la *muqadima* écrite au XIV^{ème} siècle marque l'entrée d'une pensée moderne, et l'Inde qui se refuse, jusqu'au XVIII^{ème} siècle à intégrer ce genre sous une autre forme que les biographies mythifiées⁴⁷⁹, l'Australie qui ne connaît pas d'histoire événementielle de conflits avant la première guerre mondiale et les tentatives d'indépendance qui s'ensuivent⁴⁸⁰, ou le Mexique dont la littérature écrite jusqu'à l'Indépendance est essentiellement celle des relations, lettres et mémoires de la Conquête, les modalités de la réécriture ne peuvent être que très diversifiées. Le roman historique décide de réécrire une Histoire plus ou moins récente, en reprenant des récits manuscrits ou en compilant des documents d'archive pour construire une intrigue autour de faits attestés. En cela, il devient un genre mimétique d'un autre discours, le principe de mimésis se modifie puisqu'il s'agit d'une intériorisation au sein même du discours des procédés mimétiques qui concernent le monde de référence ; le roman historique

479 - A.K Warder, *Indian Kavya Literature*, p. 182.

480 - Manning Clark, *A Short History of Australia*, p. 191.

montre plus que tout autre forme d'écrit, le recul vis-à-vis du réel et la totalisation du monde par le langage et l'écriture ; au lieu de mimer l'homme et l'action de ce dernier dans le réel comme pensait le faire l'épopée, le roman historique devient le miroir d'un autre texte, et avoue la réécriture consciente comme un des modes essentiels de pensée de la modernité.

La monde de référence naît d'une réécriture, le monde est redit selon une modalité fictive à partir de sa « copie » par écrit censée avoir enregistré une Histoire des hommes. Le réalisme est pourtant en jeu et le discours de l'Histoire comme voie vers celui-ci. Le réalisme devient alors un garant, le procédé fidèle grâce auquel l'action décrite ne se transfigurerait pas, demeurerait telle qu'elle a paru dans le premier récit objectif, selon les règles strictes de l'Histoire. Réécrire l'Histoire implique donc un détachement du monde de référence contemporain de l'écriture, pour la projection, la reconstruction d'un monde du temps de la diégèse qui n'existe plus que sous forme de mémoires écrites. Ainsi, en même temps que le roman historique exalte un réalisme sociopolitique, une vocation de mémoire nationale moderne et pédagogique, il ne peut réaliser son objet que par la transmutation d'un texte en un autre. Lorsque les faits sont très proches, comme la quasi-contemporanéité des événements de la guerre d'Intervention et du roman de Mateos, l'effort de mémoire et de recherche n'a pas l'ampleur d'un travail archéologique, mais il demeure l'écriture de faits passés, avec une exigence de précision et d'authenticité.

CHAPITRE 3 - PHÉNOMÈNES NARRATOLOGIQUES **CARACTÉRISTIQUES**

Le genre se forme par métissage à partir de certains procédés visiblement empruntés à d'autres genres, ceux exposés précédemment. Le roman en train de se construire va s'aider des formes préexistantes comme de tremplins en vue d'une recomposition romanesque. Nous verrons que les ouvertures et les clôtures rappellent parfois le conte, d'autres fois l'épopée ; les descriptions relèvent de l'écriture du conte dans *AA* ou *An*, tandis que dans *CC* et *HNL*, elles s'inspirent du discours de l'Histoire ; en revanche les dialogues doivent leur organisation au modèle dramatique, que ce soit dans *CC*, dans *An*, ou même dans *AA*, et parfois l'impression d'une rupture générique se fait sentir, confirmant l'état hétérogène de nos romans. À la fin de ce chapitre, nous analyserons, à travers l'organisation de l'intrigue, une inscription de nos romans dans ce que nous appellerons des modes différents —tragique, épique, mélodramatique, comique. Systématiquement, l'analyse des procédés narratologiques distingue deux groupes de textes : d'une part *An* et *AA*, de l'autre *CC* et *HNL* ; nous confirmerons par la suite que cette division formelle et structurale se retrouve sur un plan idéologique et esthétique.

2.3.1. OUVERTURE, CLÔTURE ET ORDRE CHRONOLOGIQUE D'INFORMATION

Quelles modalités de prise de parole permettent l'entrée en fiction romanesque ? La question se pose d'autant plus que les deux formes importantes qui servent de modèles, l'épopée et le conte, procèdent à l'opposé. De même que les clôtures, les ouvertures inscrivent ou non le texte dans un genre. Visiblement la composition romanesque a le mérite de pousser nos auteurs à l'invention de solutions de compromis entre formes historiquement décalées.

2.3.1.1. Ouvertures

Un prologue introduit trois de nos romans : *Anandamath*, *His Natural Life*, *Al Abbassa*. Ce prologue est de longueur variable, il est de dix pages dans *HNL*, et un peu plus court pour les deux autres. Dans les trois cas, nous avons néanmoins l'impression de traverser un premier texte avant d'atteindre notre histoire. De plus, nous avons constaté que les commencements *in medias res* rapprochent de la forme de l'épopée. Nous verrons d'autre part comment les débuts *ab ovo* signalent une inscription dans une

tradition qui marque un désir de pérennité. *AA* et *An* prennent le monde représenté depuis une origine, —l'une dans la nature, tout événement naissant dans la forêt, à partir du désir d'une voix sans corps, dans un temps mythique ; l'autre correspondant à l'Histoire première de la ville de Bagdad. Les entrées de *HNL* et de *CC* vont, elles, placer le lecteur *in medias res*. Le roman de Clarke présente tout de même une complication avec un double commencement, car il y a d'abord le drame familial à l'origine de la nouvelle situation, tandis que *CC* installe d'emblée le lecteur dans un discours historico-journalistique après une défaite des Républicains.

Interrogeons ainsi la fonction du prologue et des ouvertures qui installent notre récit dans un chronotope et indiquent une orientation générique plus ou moins visible. Les romans ayant des prologues supposent un dédoublement de l'entrée en matière, chaque début remplit une fonction particulière dont il s'agit de saisir le sens.

A - OUVERTURES *AB OVO*

Al Abbassa effectue d'abord une mise en contexte historique, comme cela se pratique parfois dans le roman historique⁴⁸¹. Le narrateur profite des pages du prologue pour définir un chronotope qui ne subira aucune modification dans le reste du roman. Le prologue introduit le discours et le ton historiques du roman. En effet, il déclare l'appartenance générique du récit ; le titre de ce chapitre se traduirait littéralement « Sommaire historique »⁴⁸², en voici les premières lignes :

Au temps des califes bienveillants, la capitale de l'islam était Yatrab, (Médine). Lorsque le califat passa entre les mains des Beni Omeyya, ils choisirent Damas comme capitale [...]

Bagdad, sous le règne d'Al Rachid était divisée en deux [...] Et le peuple de Bagdad était, à l'époque de Rachid, désireux de vivre⁴⁸³.

Si le point de vue se resserre nécessairement au cours du développement, les données spatio-temporelles supposent la mise en place du chronotope. La conjonction de ces deux paramètres, le temps et l'espace, indique l'entrée en représentation fictionnelle. Bien que la tradition narrative arabe repose en partie sur le conte, il existe bien entendu de la poésie épique⁴⁸⁴ autour des batailles de la conquête musulmane, et les historiens de la littérature rattachent l'histoire du développement romanesque également à la tradition de la *maqama* (séance). Pour ce qui est de notre roman, il est clair que les formes historiographiques de l'islam et le conte se combinent pour le meilleur. En effet, ici le Haroun al Rachid historique ne saurait faire disparaître le Haroun des *Mille et une nuits* dont la légende sous-tend l'écriture romanesque. L'entrée en matière « ornée »

481 - Comme par exemple dans *Les Fiancés* où la mise en contexte est réalisée sous forme d'un développement de trois pages au début du roman à partir de la description du paysage.

482 - *AA*, p. 495, « fadlaka tariikhiyat ».

483 - *AA*, p. 495, p. 497.

484 - Le genre de la « mulhimat » peut se traduire par épopée, c'est une poésie qui célèbre les hauts faits guerriers. L'un des auteurs classiques importants en la matière est Al Moutanabi (915-965).

d'explications historiques ou géographiques se détourne du conte alors que le lieu de notre histoire en symbolise la ville de prédilection. À la différence du conte, le roman de Zaydan s'inscrit dans le discours de l'Histoire tel que le transmettent Al Massoudi ou Al Tabari⁴⁸⁵, puisqu'ils apparaissent comme ses sources principales.

Le conte présente le monde dans une progression qui va du général au particulier, il établit un chronotope de manière concentrique. C'est d'ailleurs ainsi que les adaptations cinématographiques représentent la Bagdad du premier *Ali Baba et les quarante voleurs* (Arthur Lubin, 1944), de plus en plus près jusqu'à la salle principale du palais. La deuxième entrée en matière, celle qui ouvre sur le monde des personnages du roman, introduit d'abord le poète, Abou al Attahia. La présentation du poète indique l'historicité du récit puisqu'il apparaît comme poète des Abbassides ; en même temps ce poète menteur montrera la corruption du pouvoir. Le monde sera représenté aussi à travers le point de vue du poète, qui en révèle les dessous, tout en donnant une image fabulée de Abbassa, en interprète subjectif plus qu'en mime historique.

Le roman s'ouvre avec le récit d'une anecdote concernant Abou al Attahia et Haroun. Le poète aurait refusé de dire des vers en présence du calife ; Haroun le mettra pour cela en prison ; le poète écrit et transmet des vers exprimant sa souffrance à Haroun qui décide de le libérer et de le récompenser. Le poète traverse le fleuve, « Dajla » ou « Tigre », en bateau, il se rend durant la nuit auprès d'un vendeur d'esclaves, voyageant en compagnie d'un couple et de deux jeunes enfants ; une fois chez le marchand d'esclaves, il reconnaîtra Al Abbassa, en épiant par le trou de la serrure d'une chambre éclairée à la bougie. L'apparition merveilleuse, inattendue, de la princesse nous renvoie encore au conte, à l'éclat des pierreries et de l'or dans les *Mille et une nuits*. La présence de personnages certifiés historiques dans un monde merveilleux est fréquente, car Dja'far, le vizir et Haroun sont déjà des personnages de conte avant d'être ceux du roman historique. C'est le cas dans l'épopée d'*Ulenspiegel*, où Philippe II d'Espagne et d'autres personnages historiques appartiennent à un monde étrange, voire surréel, décrit depuis la vision trouble de Thyl comme le montre le personnage de la mère folle. Le narrateur de AA dote le récit de la précision et de la rigueur du discours historique, bien que ce soit suivant une tradition imitant le style qui avait cours à l'époque des faits, dans une succession généalogique et chronologique. Il y ajoute le souci de la description sociologique et culturelle⁴⁸⁶. Ainsi le prologue fixe un décor dans le prolongement du « il était une fois dans un pays lointain » combiné avec les exigences positivistes d'exposition du chronotope. La ville disparaîtra par la suite, laissant place aux intrigues de cour, entre les protagonistes se déplaçant d'un château à l'autre.

485- La bibliographie à la fin du volume (éd. dar al djil, 1991) précise que Massoudi et Tabari appartiennent à la liste des auteurs historiques consultés par J. Zaydan. Al Massoudi (?-957) et Al Tabari (839-923), auteur de *La Chronique* (une traduction littérale du titre arabe serait *Faits des prophètes et des rois*) sont les premiers grands historiens de l'Empire Musulman, ils vécurent à l'époque abbasside.

486 - Voir Thomas D. Philipp, « Approaches to History in the Work of Jurji Zaydan », in *Asian and African Studies*.

Pour conclure provisoirement sur ce prologue, nous constatons que, dans le cas du roman de Zaydan, l'historique et le géographique trouvent place au début du roman, ils servent d'abord de préambule au récit et altèrent ce qui pourrait relever génériquement du conte par la rigueur et la précision historique qui les caractérisent. Ils forment un décor à l'échelle de l'ensemble du roman.

Le prologue d'*Anandamath* commence par une description de l'intérieur de la forêt et de ses arbres et nous place aussi dans une représentation traditionnelle du monde, une représentation du monde sans apparition du profane, une grandiloquence sacrée par la voie du mythique ; en voici les premières lignes :

La forêt était donc étendue, très dense et totalement obscure. En outre, c'était la nuit, entre minuit et trois heures du matin, et une nuit sombre. [...] On ne voyait rien. À l'intérieur, on eût dit les ténèbres du giron de la terre⁴⁸⁷.

La forêt apparaît comme un lieu étrange, habité par des animaux, des millions d'animaux en silence. Un paradoxe, d'ailleurs cliché, ouvre le texte, « on ne voyait rien » et pourtant le narrateur peut décrire même « les ténèbres ». À la fin du prologue, une voix résonne dans l'obscurité :

Au milieu de ce silence inviolé, une voix se fit entendre, dans cette forêt sans fond, dans cette nuit ténébreuse que seule une aiguille eût pu percer ; elle disait : « le désir de mon cœur ne se réalisera-t-il jamais ? ».

Puis la forêt fut replongée dans le silence. Qui eût cru qu'une voix humaine eut jamais résonné dans ces profondeurs⁴⁸⁸ ?

La forêt est en même temps lieu de silence et de révélation, cette voix sans nom qui interroge, figure le texte futur, et le geste originel de ce récit. C'est une voix prophétique qui énonce le désir comme origine de la parole, et du texte. La voix vient au même titre que le texte déployer le monde de la forêt de son intérieur de ténèbres vers un extérieur qui, ici, ne saurait être autre que l'emprise coloniale refusée. « Les ténèbres », celles du giron de la terre, sont réitérées dans le prologue ; la répétition fonctionne comme un performatif, elle mime l'obscurité par celle du texte dense et touffu. Le texte redit la profondeur de la forêt, sa densité, en l'assénant, comme aussi son obscurité, née de la profondeur matricielle « du giron de la terre », de ses entrailles ; la terre est perçue tel un corps, l'anthropomorphisme touche la nature à la manière des dieux hindous, nés de la nature et maîtres de la nature, telle la chevelure de Shiva qui est Ganga⁴⁸⁹. Le prologue mise sur le symbolique par la répétition des sèmes sublimes de la forêt : obscurité, profondeur, silence (mystère et attente vitale). La répétition des mêmes termes (ici la traduction fidèle de F. Bhattacharya tient compte du jeu des signifiants) confirme l'image construite par le texte, et produit, dans l'absence de données concrètes, un effet de présence étrange, un effet de voix originelle —celle

487 - *Le Monastère de la félicité*, p. 23.

488 - *Ibid.*, p. 23.

489 - Selon l'une des légendes, les flots de Ganga coulent de la tête de Shiva. [Source : Danéliou, *Mythes et Dieux de l'Inde*, p. 332-333.]

d'une naissance du monde. Le temps mythique, ni passé ni présent, est posé dès les premières lignes du roman. C'est ainsi une interrogation qui ouvre le roman, comme l'énigme muette qui est à l'origine de l'aventure du chevalier dans sa quête du Saint Graal, ou celle du héros de l'épopée de *Gilgamesh* cherchant le secret de l'immortalité. Le texte devient une réponse possible à cette voix qui a pris la parole. Les premières lignes appellent l'activation du code herméneutique avant celle du code proairétique.

Si le prologue est dans le temps du mythe, « encore » hors de l'Histoire⁴⁹⁰, le temps diurne de l'Histoire, celui de la narration, sera celui de la première phrase du récit :

En ce jour d'été de l'année 1769, le soleil dardait violemment ses rayons sur le village appelé Padachinha. C'était un gros village, mais on n'y voyait personne. Le marché alignait des rangées de boutiques ; sur le terrain de foire, les échoppes au toit de chaume se suivaient ; dans chaque quartier se pressaient des centaines de huttes en terre ; de loin en loin s'élevaient des maisons de brique. Ce jour-là, tout était silencieux⁴⁹¹.

Dans le monde de l'Histoire et de la réalité nommée, ce qui ressemble à la forêt primordiale, c'est le silence qui règne dans le village. La narration historique donne une autre version de la catastrophe pressentie dans la forêt, celle des faits, des dates, et informe sur le monde extérieur. L'insertion de l'Histoire se produit dans une structure mythique comme contre-valeur, celle d'un autre monde possible. Les deux ouvertures indiquent une origine double du discours et de la parole du narrateur, mais il reste que la parole du mythe précède le discours de l'Histoire.

Nos deux romans montrent la dualité de l'origine de la parole, d'une part, celle de la tradition, et, de l'autre, celle, nouvelle, de la fiction. La parole de l'historien arabe et celle du barde indien sont des paroles sacrées, dont la transmission impose une filiation, une origine supérieure permettant la répétition des contenus et des contenants, mais au sein de ces derniers la subversion se glisse, comme la figure de l'historien dans le roman de Bankim, ou la structure dramatique dans le roman de Zaydan.

CC et *HNL* ne revendiquent pas spécialement, quant à eux, une origine éminente de leur fiction, ils se placent l'un dans le cadre de l'Histoire contemporaine objective et désacralisée, l'autre dans le pouvoir de la singularité et de la nouveauté d'un continent prison et d'une destinée liée à ce lieu. Ni l'un ni l'autre ne se soumettent au joug d'une autorité suprême, qu'elle soit tradition ou divinité mythique. L'ouverture *in medias res* donne en effet au lecteur l'impression d'arriver dans un univers qui suit son cours, le lecteur devient voyeur, témoin plus qu'auditeur, car les mondes de *HNL* et de *CC*, sont rendus disponibles par la description réaliste. Bien que ces deux romans jouent d'emblée la carte romanesque du mélodrame et du roman historique, il n'en existe pas moins certaines ambiguïtés.

490 - Il ne s'agit pas de prétendre que l'Histoire n'existait pas en Inde avant les Anglais ; on renvoie ici au débat excellemment mené par Arvind Sharma au sujet du sens de l'Histoire dans l'hindouisme ; nous posons seulement que le temps du mythe qui imprègne l'épopée, n'est pas, dans son principe, compatible avec le réalisme historique du XIX^{ème} siècle européen ; c'est dans le paradoxe de la co-présence de plusieurs temps historiques que réside le sens moderne de notre roman.

491 - *An*, p. 27.

B - OUVERTURES *IN MEDIAS RES*

HNL commence certes *ab ovo* par l'usage du prologue qui expose le drame à l'origine des aventures du roman à la date du 3 mai 1827, mais ce prologue sera suivi d'une ellipse : nous retrouvons ensuite notre personnage sur le bateau *Le Malabar* en partance pour le bague. Le personnage principal découvre dès le prologue qu'il est le fils de Lord Bellasis et non de son père putatif. Cette connaissance douloureuse s'accompagne de l'exil pour un crime qu'il n'a pas commis, car il est soupçonné d'avoir tué son père sans pour autant pouvoir avouer leur lien de parenté. Il est en fait accusé de meurtre sans que la justice sache qu'il était le propre fils de la victime. Le roman s'ouvre sur une scène de famille, une dispute entre le père putatif, Sir Richard Devine, Richard Devine junior (Rufus Dawes) et la mère, Lady Ellinor, qui attend toute tremblante l'issue de ce conflit :

On the evening of the 3rd of May, 1827, occurred in the garden of a large red-brick bow-windowed mansion called North-End House, —which, enclosed in spacious grounds, stands on the eastern height of Hampstead Heath, between Finchley Road and the Chestnut Avenue, —one of those domestic tragedies upon which dramatist found plays, and novelists construct stories⁴⁹².

[Dans la soirée du 3 mai 1827, le jardin d'une grande maison de brique, aux fenêtres en saillie, appelée Northend House, qui, entourée d'un vaste terrain, domine l'extrémité orientale de la lande d'Hampstead entre la rue des Passereaux et l'avenue des Châtaigniers, était la scène d'un drame familial. —de ceux qui inspirent les dramaturges et les romanciers.]⁴⁹³

Le drame de Rufus Dawes ouvre le roman. La crise se produit dans la maison de Sir Richard Devine, en présence de Lady Ellinor Devine. Le personnage principal apprend l'identité de son vrai père. Cette connaissance le fragilise, il s'enfuit. Sur le chemin, il trouvera le corps de son vrai père. Accusé de l'avoir tué, il renoncera à prouver son innocence, pour éviter que Sir Richard Devine ne mette à exécution sa menace d'humilier la mère, Lady Ellinor. Le secret qu'il gardera l'obligera à changer de nom, pour une vie de bagnard. Cet épisode marque l'origine de sa nouvelle vie. Ici l'origine s'interprète individuellement à l'inverse de celle d'une communauté dans la tradition, il s'agit *a priori* d'un de ces romans à protagoniste individuel, dont *Don Quichotte* reste un exemple fort. Le drame de Richard Devine est aussi explicitement situé que le sera celui de Rufus Dawes sur l'île de Tasmanie. La localisation de la maison fait penser aux romans policiers qui situent la scène du crime sur un plan de la banlieue de Londres ; on ne découvre l'identité du meurtrier qu'à la fin du roman, car on ne connaît pas les circonstances du meurtre, le lecteur sait que Rufus est innocent mais n'identifie pas le meurtrier. La scène est figée telle une photographie, on la dirait décrite à partir d'un arrêt sur image du film de 1927 :

492 - *HNL*, p. 16.

493 - *Justice des hommes*, p. 13.

Three persons were standing on the lawn. One was an old man whose white hair and wrinkled face seemed to give token that he was at least sixty years of age. He stood erect with his back on the wall which separates the garden from the Heath, in the attitude of one surprised into sudden passion, and held uplifted the heavy ebony cane, upon which it was evident that he was ordinarily accustomed to lean. He was confronted by a young man of two-and-twenty, unusually tall and athletic in figure, who, dressed in rough seafaring clothes, held in his arms, as if for protection, a lady of middle age. The face of this young man wore an expression of horror-stricken astonishment, and the slight frame of the grey-haired woman was convulsed with sobs.

These three people were Sir Richard Devine, his wife, Lady Ellinor, and his only son Richard, but that morning returned from abroad⁴⁹⁴.

[Trois personnes en étaient les acteurs. L'une était un vieil homme dont les cheveux blancs et le visage ridé montraient qu'il avait au moins soixante ans. Il se tenait droit, tournant le dos au mur qui sépare le jardin de la lande, dans l'attitude d'un être surpris en pleine passion, et brandissait une lourde canne d'ébène sur laquelle il prenait d'ordinaire appui. Il affrontait un homme de vingt-deux ans, d'une taille et d'une carrure peu communes, vêtu sans recherche comme un marin, qui tenait dans ses bras pour la protéger une dame entre deux âges. Le visage du jeune homme exprimait l'horreur et l'étonnement. La fragile silhouette de la femme aux cheveux grisonnants se convulsait sous l'effet des sanglots.

Ces trois personnes étaient Sir Richard Devine, son épouse et leur fils unique Richard, rentré le matin même de l'étranger.]⁴⁹⁵

La scène théâtrale est décrite par la narrateur qui semble avoir figé le mouvement de ses acteurs. La canne levée est sur le point de frapper le deuxième personnage qui protège à son tour une femme âgée. Les trois figures liées par une série d'actions simultanées résultant du déchaînement de passions, inversent les rôles. Le vieillard qui se repose d'habitude sur sa canne, s'en sert telle une arme contre le jeune homme, qui protège de son corps une dame qui est sa mère. L'imbrication passionnelle des personnages l'un contre l'autre, l'un protégeant l'autre, est décrite sans aucune explication des raisons de cet événement, nous apprendrons seulement à la fin les noms des trois protagonistes. Ce tableau, dont le texte nous propose l'ekphrasis, est une énigme destinée au développement d'une chaîne narrative que le roman renoncera au moins provisoirement à dérouler, préférant le récit du présent du *convict* dans une société où des centaines de drames singuliers s'accumulent sur une « rive fatale », pour reprendre le titre du livre de Robert Hughes⁴⁹⁶. Cette scène qui devrait introduire un roman familial, un mélodrame domestique, n'est qu'un appât, le roman de *convict* déménage sa scène sur le bateau de l'exil. Et la scène « originelle », celle qui scelle le nouveau destin de Richard Devine, dont le nom, pris entre l'anglais et le français, se situe entre « devin » et « divin », confirme son rôle de juge et ouvrira le champ de nombreux conflits qui répéteront le drame premier et l'exil qui s'en est suivi, d'un baigne à l'autre, une déportation plurielle. Elle préfigure le remplacement de la scène familiale par une scène nationale future. Nous savons que la victime est Richard Devine fils ; « unusually tall and athletic in figure », il pouvait battre l'homme à la canne, mais

494 - *HNL*, p. 15.

495 - *Justice des hommes*, p. 13.

496 - Voir Robert Hughes, *The Fatal Shore*.

il n'osera pas attenter à la vie du vieillard. Pourtant ce geste refoulé, empêché, l'attend quelques heures après cette scène, car le monde l'accusera d'avoir tué celui qui est son véritable père, d'avoir finalement osé un geste interdit qui sera à l'origine de son errance, rappelant l'exil d'Œdipe et sa sortie de Thèbes. La scène du renoncement poursuivra jusqu'à la fin notre personnage qui, une seule fois, au bout de dix-neuf années de souffrance, accepte de réagir contre le sort et prend la place du Révérend North, sur le bateau allant à Sydney. Mais il en mourra.

Dans la suite du roman, nous ne saurons pendant longtemps rien de plus de Lady Ellinor, de Sir Richard Devine, ni de Richard Devine. Tout ce monde disparaît dans le changement de lieu et la nouvelle vie de Rufus Dawes, ils ne réapparaîtront qu'à la fin. Le deuxième personnage de *convict*, John Rex, la figure du mauvais, le véritable tueur, se trouvera aussi au bagne ; à la fin du livre III, il projette une évasion qui réussit ; il se rendra à Londres, où il voudra profiter de l'héritage de Richard Devine. À ce moment, c'est lui qui fera le lien entre ce monde et la Tasmanie, entre Rufus Dawes et Richard Devine, puisqu'il trompera Lady Ellinor en jouant le rôle de Richard Devine pour recueillir l'héritage après la mort de Lord Devine. Nous entrons ainsi dans un drame, qui deviendra mélodrame avec les aventures du vilain, John Rex, celles du Rév. North, le malheur permanent de Rufus Dawes et son amour pour Sylvia Vickers. Les premières lignes posent l'énigme de la vie passée de Richard Devine, le prologue ouvre également l'énigme de son avenir. Le voyage vers la Tasmanie annonce les futurs déplacements d'une prison à l'autre.

Dans les quelques pages du prologue, il s'ouvre une multitude de possibles pour la suite de ce roman. Comme le genre n'est pas encore fixé, le lecteur peut attendre de la structure annoncée un roman d'aventures ou un roman sentimental ; en fait aucun élément positif n'annonce le roman historique ou social, ces deux formes vont se confirmer dans le cours de la découverte de l'Australie et du monde des *convicts*. Le seul élément notable dans cette perspective est la mention d'une date, le 3 mai 1827, associée à un événement singulier, privé, qui finalement rejoindra l'histoire des bagnes, et sera rendu public par l'historisation de la vie du *convict*. Les composantes historiques apparaîtront après le prologue et surtout à l'arrivée en Tasmanie, avec la citation d'un article du *Hobart Town Courier*. D'un drame familial, le roman nous transporte vers un drame social, la dureté du bagne racontée avec une certaine froideur, celle que permet le paravent de l'Histoire. Entre 1827, époque de la diégèse, et 1874, époque de l'écriture du roman, presque cinquante ans séparent l'auteur, des faits racontés ; il faut attendre 1886 pour le démantèlement des bagnes⁴⁹⁷ ; la déportation, elle, cesse en Tasmanie en 1853, mais la population australienne se construira sur ces récits de *convicts* comme autant de récits singuliers de fondation.

L'inscription dans le genre dramatique ou romanesque indique la proximité de ces deux modes de représentation dans la pensée de notre roman. Il s'inscrira dans une démarche spécifiquement romantique, celle du mode mélodramatique annoncé par la

497 - *Ibid.*, p. 589.

première scène d'injustice, elle sera le leitmotiv du roman. « L'homme frappant un innocent qui défendait une femme en détresse », cette phrase-*topos*, donnée dès les premières lignes dans la description d'une scène d'abord indifférente, informe la structure de la progression narrative ; en ce sens, nous avons affaire à un roman tragique, entrant dans la circularité inéluctable d'un geste originel répété. Nous pouvons voir dans le double point de départ du roman de Clarke un renvoi à l'origine de la nation naissante ; la matérialisation du destin de l'Australie lié à celui de Rufus Dawes se poursuivra, confirmant la qualité allégorique de ce roman.

CC commence par la guerre d'Intervention contre l'armée de Napoléon III. Ce passage représente le ton et le style des moments d'Histoire tels qu'ils sont lus dans la presse. Le discours historique se donne à lire d'abord comme un discours de pure information référentielle : les dates, les lieux de campagnes tels que Puebla, Toluca, et le champ sémantique de la guerre⁴⁹⁸.

“La Noche triste”

La tarde del 31 de mayo de 1863, el ejército de la república, resueltamente abandonaba la capital.

La derrota de *San Lorenzo* y la rendición de *Puebla*, determinaron un nuevo plan de campaña.

À las cuatro de la tarde de ese memorable día, el presidente Juárez y sus ministros salieron para el interior del país, después de haber ordenado la retirada de las tropas.

El cuerpo de ejército tomó el rumbo de Toluca, y un destacamento de dos mil hombres el de Querétaro⁴⁹⁹.

[« La triste nuit »

Le soir du 31 mai 1863, l'armée républicaine abandonna résolument la capitale.

La défaite de *San Lorenzo* et la reddition de *Puebla* déterminèrent un nouveau plan de campagne.

À quatre heures de l'après-midi de ce mémorable jour, le président Juárez et ses ministres partirent vers l'intérieur du pays après avoir ordonné le retrait des troupes.

Le gros de l'armée prit la route de Toluca et un détachement de deux mille hommes celle de Querétaro.]

Ce début de roman s'inscrit dans la réécriture d'un épisode plus ancien, celui de la « noche triste » de Mexico le premier juillet 1520, qui conduit au massacre des hommes de Cortés le jour de leur sortie de Mexico, massacre perpétré par les Mexicains pour venger la mort de l'empereur Moctezuma⁵⁰⁰. D'emblée, le lecteur perçoit l'isotopie de la conquête, et des figures légendaires du Mexique ; par ailleurs, il sait qu'il est dans un roman historique, car le titre du chapitre annonce le genre. Le sens de ce titre reste ambigu puisqu'il désigne comme victimes les conquérants espagnols de l'époque de Cortés, ceux-là mêmes que, symboliquement, combat trois cents ans plus tard l'armée

498 - Comme nous l'avons déjà évoqué, Luis Alberto Sánchez, dans *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*, pose même l'existence d'un sous-genre « roman de guerre » dont on ne saurait nier la pertinence.

499 - CC, p. 1.

500 - William H. Prescott, *History of the Conquest of Mexico*, p. 441-446.

des Républicains ici en déroute. Par inversion, la nuit est devenue triste pour les Républicains.

Il est d'abord question de la défaite de San Lorenzo, ensuite de l'abandon de Mexico par les Républicains ; le roman parcourra le pays, en passant par Veracruz, Cuernavaca, et d'autres lieux. Dans ces premières lignes, il s'agit du mouvement des troupes, mais il ne sera pas question des drames amoureux. En revanche, les intrigues amoureuses se produisent presque toutes dans le même lieu, San Lorenzo, près de Mexico. Les événements présentés sont contemporains de l'auteur : une année seulement les sépare de la publication du roman. L'exécution de Maximilien a lieu en juin 1867, *El cerro* est publié en janvier 1868. Ce premier roman de Juan Mateos, étant suivi de *El Sol de Mayo*, qui retrace les événements de 1861, puis de *Sacerdote y Caudillo* qui narrera les événements de 1810, antérieurs de soixante ans à la publication (première édition 1869), la fresque historique entreprise par l'auteur remonte par étapes du présent (« milieu des choses ») vers le passé. Le premier roman s'écrit sur le mode chronique et s'éloigne ainsi du roman historique tel que le définit Scott, puisqu'il s'agit d'une Histoire immédiatement contemporaine. Le sous-titre, *Memorias de un guerrillero*, suggère un narrateur intradiégétique, probablement le Capitaine Martínez. La précision historique, c'est-à-dire essentiellement la référence à des événements attestés (« 31 de mayo de 1863 », l'abandon de la capitale par l'armée républicaine, « la rendición de Puebla », « la derrota de *San Lorenzo* ») et à des personnages historiques comme « el presidente Juárez », indique cependant l'entrée dans un roman historique réaliste. Si le réalisme peut devenir douteux par l'excès de précision de l'heure à laquelle se produit la retraite, « a las cuatro de la tarde », l'aspect historique se confirme en revanche dans le qualificatif « memorable » qui déplace le lecteur du temps de la diégèse à celui de l'écriture et de la lecture. Le narrateur veut donner l'illusion qu'il traite l'événement avec le recul historique, ce qui lui permet de tenir un rôle d'historien autorisé à sélectionner ce qui sera ou ne sera pas mémorable.

Si l'entrée en matière *in medias res* de la situation historique présentifie et rapproche ce texte de la chronique journalistique plus que du genre historique à la manière de Scott, de Vigny, de Hugo, de Tolstoï, c'est que le tableau vivant reste un mode de narration utile dans le discours de l'Histoire. L'effet d'immédiateté de ce passage réside dans la précision de l'heure et l'adverbe « resueltamente », qui intériorise la décision, inscrivant le début du roman dans le cours d'une Histoire dont le narrateur se fait le rapporteur à la manière d'un journaliste de guerre. Le roman, en même temps, déclare sa vocation historique par l'usage idiomatique de noms de bataille, « la derrota de *San Lorenzo*... », comme on dirait « le passage de la Bérézina » ou « la bataille de Waterloo » ; tout se passe comme si le texte affirmait ce que *sera* l'Histoire du Mexique, car on devra dire plus tard : « La derrota de *San Lorenzo* » et « la rendición de *Puebla* », ces deux expressions précédant à leur tour la formule « ese memorable día ». Le narrateur fabrique du mémorable, il installe la légende de la guerre d'Intervention, laquelle semble d'ailleurs avoir été déjà écrite dans l'issue des guerres napoléoniennes.

Ainsi le texte fait savoir à son lecteur qu'il a un « devoir de mémoire » vis-à-vis de ce moment et des personnages qui y jouent un rôle important. Le lecteur comprend bien qu'il lui faut retenir dans le détail le déroulement de cette journée. Mais, avec « el presidente Juárez y sus ministros salieron para el interior del país », le flou topographique entre en contradiction avec la précision temporelle. L'énonciation autoritaire assène des informations sous forme parataxique, sans explication, et semble familiarisée avec le champ de bataille et le vocabulaire stratégique (*derrota, rendición, plan de campaña, retirada de las tropas, cuerpo de ejército, destacamento*). Le lexique de la guerre, de l'armée, de la vie politique, annonce un narrateur qualifié, sérieux dans son rôle de rapporteur. Sa mise en scène dans le feu de l'action nous invite à y lire une mise en intrigue qui n'est d'ailleurs pas étrangère à l'écriture de l'Histoire ou même à l'écriture journalistique. En introduisant le ton journalistique rendant compte d'une actualité à chaud, le roman intéresse le lecteur qui attend la suite d'un récit s'ouvrant sur une défaite. Le narrateur connaît les mouvements depuis l'intérieur de l'armée (*nuevo plan de campaña, después de haber ordenado la retirada, destacamento de dos mil hombres*) et cet ensemble d'énoncés indique qu'il se trouve bien à l'origine matérielle de l'information, qu'elle est de première main.

Les noms de lieux, les dates appartiennent au champ de l'Histoire, mais les verbes « *abandonaba, salieron, retirada, tomó* » indiquent des mouvements, sans compter les substantifs *derrota* et *rendición* formés à partir de verbe de mouvement. Seuls les verbes *determinaron* et *haber ordenado*, verbes de délibération et d'action verbale, ainsi que l'adverbe *resueltamente* et l'adjectif *memorable* contrebalancent un peu l'accumulation d'actions physiques. Les verbes de mouvement produisent un effet de présence dynamique. L'écriture journalistique, dans son économie descriptive, oriente ce début de roman vers la chronique des temps de guerre, produisant un effet analogue à celui de nos films de guerre, dont la technique doit d'ailleurs quelque chose à ces premiers modèles. Cette technique explique la dénomination de « novela de guerra »⁵⁰¹ employée par Luis Alberto Sánchez. Le tempo donne l'illusion d'un développement réaliste, on croit saisir l'événement sur le vif. Le roman se place de suite sous le signe d'une représentation réaliste qui se confond, nous y reviendrons, avec la pensée positiviste de l'Histoire, l'une étant réaliste sur le plan sémiotique, l'autre sur le plan cognitif.

En bref, la modalité du récit est annoncée comme mélodramatique dans *HNL*, et d'abord historique dans *CC*. Dans le premier cas le discours social et historique s'inscrit dans une histoire privée singulière, celle d'un condamné à perpétuité ; dans le deuxième cas, à l'inverse, le roman annonce l'inscription de l'histoire privée dans la grande Histoire, c'est elle qui manipule les histoires singulières et qui oriente les destins comme une nouvelle fatalité. Bien qu'écrits presque simultanément (*CC* en 1868, *HNL* en 1874), les deux romans sont dans un rapport inverse entre le sujet et l'Histoire, entre la singularité et la communauté. Dans *CC*, c'est la grande Histoire qui rejoint la petite,

501 - Luis Alberto Sánchez, *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*, p. 393.

tandis que c'est à partir d'une petite histoire, le drame singulier de Rufus Dawes, que nous découvrons les affres de la grande Histoire. Comme nous pouvons le déduire de ce que chacun d'eux place au premier plan : *HNL*, se concentre au début sur une description précise des lieux et des personnages de l'action d'un drame familial, alors que *CC* expose des actions de l'armée, une succession d'actes qui se rapportent à un drame collectif. Dans les deux cas cependant, le savoir émane d'une expérience coïncidant temporellement avec la diégèse.

Dans l'autre groupe de romans, *An et AA*, au contraire, la tradition historique et le mythe jouent le rôle de la force primaire qui articule le récit et le génère dès l'ouverture, elle s'impose comme énonciation à l'origine du savoir ; elle inscrit d'emblée le roman dans une tradition du dire. Le geste de ce dire semble toujours motivé culturellement dans *AA*, par la transmission du savoir historique dont la fiction devient la médiatrice, et dans *An*, par la volonté de la déesse mère et la naissance d'une nouvelle épopée, laquelle annonce le désir d'indépendance fondé sur un nouveau texte (le début du roman est alors le début d'une réincarnation du monde).

2.3.1.2 Clôtures

Les clôtures relèvent de deux rapports au monde de la diégèse, certaines restent près du monde des personnages, d'autres s'en éloignent pour donner une vision d'ensemble de la situation sociale, historique, ou mythique. Ce dernier aspect concerne les romans sans épilogue narratif, tandis que, dans le cas des romans avec épilogue, à savoir *HNL*, et *CC*, la narration demeure attachée à la fin singulière de chaque destin. Dans *CC*, nous avons un épilogue où la mort de Maximilien est annoncée par télégramme à la cour de France, mais auparavant le roman conclut aussi chacun des morceaux de vies des personnages centraux : Luz et Eduardo se marient avec le consentement des Fajardo, Clara et Guadalupe se retirent dans un couvent, le Capitaine Martínez assiste à l'exécution de Maximilien, le président Juárez entre en fonction. La fin de *HNL*, sous forme d'un court épilogue, nous apprend que la tempête laisse un homme et une femme, Sylvia et Rufus, sans vie, gisant sur une épave le lendemain matin. Les romans sans épilogue narratif sont donc *AA* et *An*. Dans *AA*, à la suite de la mort tragique des personnages, le récit débouche sur un paragraphe consacré à des faits généraux, annonçant le triomphe des ennemis du clan Barmécide. Dans *An*, Satyananda interroge une figure de saint ou mahatma (grande âme) sur l'échec de la libération, on termine sur une longue conclusion philosophique.

Notons par ailleurs que les romans à épilogue sont ceux qui commencent in medias res. En distinguant clôture à épilogue et clôture sans épilogue, nous retrouverons donc les mêmes groupements, d'une part, *HNL* et *CC*, et, de l'autre, *AA* et *An*.

A - CLÔTURES À ÉPILOGUE

Il nous paraît important de distinguer les fins à épilogues, car elles modifient grandement la structure du roman et introduisent la figure de l'ellipse dans le développement narratif. Voici pour commencer l'épilogue de *CC*, qui se passe à Paris au moment symbolique de l'Exposition universelle en 1867. Napoléon apprend l'exécution de Maximilien :

Luis Napoleón dará cuenta de esa sangre cuando los descendientes de los Carlovingios le pidan cuenta de su hermano, arrastrado a la más loca de las aventuras.

Tendrá que responder a la Bélgica por la hija predilecta del rey Leopoldo, y el mundo entero condenará al César de las Tullerías, que ha sacrificado en aras de la ambición a una desgraciada princesa y al joven archiduque de Austria, cuyos restos ensangrentados claman venganza desde las tumbas imperiales de Viena, donde aguardan tranquilos el soplo vivificante de la resurrección⁵⁰².

[Louis Napoléon rendra des comptes sur ce sang quand les descendants des Carolingiens lui demanderont ce qu'il advint à son frère, entraîné dans la plus folle des aventures.

Il aura à répondre à la Belgique du destin de la fille préférée du roi Léopold, et le monde entier condamnera le César des Tuileries qui a sacrifié sur l'autel de l'ambition une malheureuse princesse et le jeune archiduc d'Autriche dont les restes ensanglantés demandent vengeance depuis la tombe impériale à Vienne où ils attendent tranquillement le souffle vivifiant de la résurrection.]

L'ouverture et la clôture du roman sont bien symétriques. Le narrateur juge l'Histoire politique et les relations de la France et du Mexique. Les figures de Maximilien et de Carlota stigmatisent la brutalité de l'Histoire et l'impuissance des volontés individuelles contre l'action d'une volonté collective. Nous confirmons, entre le début et la fin du roman, l'inscription dans une trame historique, orientant le récit et entraînant dans le même sillage les destinées singulières et la destinée historique d'un peuple. Le roman devient le lieu d'une fresque nationale, suivant l'exemple de Sue et de ses romans totalisants, dont *Les Mystères du peuple* mentionné précédemment. L'aventure des personnages dont la fin est heureuse, contrebalance les tourments et tragédies du récit d'Histoire ; ces affects positifs et négatifs associés au mélodrame indiquent un mode empiriste de représentation, sans exclure les valeurs romantiques transcendantes auxquelles appartiennent l'héroïsme, la mort tragique, la folie. Le texte renvoie Napoléon III à ses responsabilités, il est qualifié de manière antiphrastique de « César des Tuileries⁵⁰³ ». La métaphore suivante « cuyos restos ensangrentados claman venganza » implique une mémoire vengeresse de l'Histoire et de ses héros légendaires, le roman produit finalement une chronique historique liée par son passé et son avenir à la destinée de Maximilien comme à la vengeance de Moctezuma lors de « la triste nuit » ; ces deux destins analogues semblent répéter l'Histoire en la déplaçant insensiblement d'un continent à l'autre par le pouvoir de la métaphore et celui de la

502 - *CC*, p. 423.

503 - Bien que le palais des Tuileries fût préféré à Versailles et choisi comme résidence impériale déjà à l'époque de Napoléon Ier, l'expression « César des Tuileries » oppose ironiquement la grandeur de César à la médiocrité de Napoléon III.

voix narratrice qui lie les destins de l'Histoire. Les dernières phrases montrent l'emphase du discours historique qui se mêle à des forces transcendant le réel, pour former un monde transhistorique comme l'indiquent les expressions accumulatives suivantes : « el mundo entero », « la Bélgica », « César de las Tullerías ». L'Histoire ne se termine pas, et les personnages historiques ont des destins de dieux éternels, « les restes ensanglantés » de l'Archiduc d'Autriche demanderont vengeance à la postérité ; la métaphore de la dépouille de Maximilien, représentée par la tombe impériale à Vienne, est comme le corps du Christ dans l'attente de la résurrection. Le roman annonce une fin programmatique qui vise le jugement des actes de Napoléon, le César des Tuileries, ce qui implique que Napoléon III lui-même charrie le destin de l'Empire de Rome, de la France, et du dernier roi des Tuileries, Louis XVI. L'isotopie d'une Histoire occidentale réunissant toujours les mêmes hommes depuis l'antiquité, comme une grande famille, est construite par une voix narratrice qui détient la vérité et le droit de juger. La fonction globale de la narration vise une mythification des gestes de l'Histoire par la répétition et par la création d'une figure tragique de l'Histoire, prolongée par la métaphore de la dépouille vengeresse de Maximilien.

La voix narratrice énonce par le truchement d'un chaîne causale l'existence d'un lien éternel, jusqu'au « soplo vivificante de la resurrección », qui guide le sort de l'Histoire européenne. Il n'est plus question ici du Mexique mais de l'échec d'une filiation entre le vieux panthéon et la Nouvelle Espagne, tout semble vouloir disparaître avec la mort de Maximilien qui représente le dernier dieu d'un vieux monde dans lequel l'Histoire envahit la vie après la mort, et poursuit les vivants de sa vengeance. L'histoire de la fin de l'Empire de Maximilien cristallise ainsi l'échec de l'intégration du Mexique à une Histoire européenne. L'épilogue concentre l'aspect tragique qui entourait la légende de Maximilien, à l'opposé du réalisme historique qui caractérisait le traitement de la République mexicaine. L'épilogue clôt la structure tragique en l'inscrivant dans un nouveau cycle, prolongeant l'action dans l'au-delà. La voix narratrice, ici chorale, énonce la vengeance des dieux de l'Histoire. C'est la même voix qui chante, tout au long du texte, la fin prochaine de Maximilien, cette voix dont la parole incantatoire est nécessaire à la transcendance légendaire du personnage. En d'autres termes, comme la figure du chœur dans la tragédie grecque, la voix narratrice demeure après la mort pour inscrire la mort du héros dans la destinée légendaire des peuples, elle enveloppe de sa résonance et dans l'énonciation d'un autre juge, elle inscrit le héros et la transcendance historique dans le corps du roman, car, finalement, à qui Napoléon III « aura-t-il à répondre » si ce n'est à la voix du destin, celle dont la narration se fait la médiatrice et la devineresse par l'annonce des prophéties ?

HNL se termine avec le naufrage du bateau sur lequel Dawes avait pris la place du Rév. North auprès de Sylvia, il s'apprêtait à lui avouer son amour quand le bateau est pris dans la tempête. Leur mort efface leurs noms respectifs, ils deviennent un homme et une femme. Ces deux morts contrastent avec la fin imaginée dans la première version en

revue, où d'ailleurs Sylvia s'appelle Dora et où les personnages se retrouvent et finissent par se marier. Je cite l'épilogue finalement retenu de *HNL* :

As day dawned on the morning after the storm, the rays of the rising sun fell upon an object which floated on the surface of the water not far from where the schooner had foundered.

This object was a portion of the mainmast-head of the Lady Franklin, and entangled in the rigging were two corpses —a man and a woman. The arms of the man were clasped round the body of the woman, and her head lay on his breast.

The Prison Island appeared but as a long low line on the distant horizon. The tempest was over. As the sun rose higher the air grew balmy, the ocean placid; and, golden in the rays of the new risen morning, the wreck and its burden drifted out to sea⁵⁰⁴.

[À l'aurore, le matin qui suivit la tempête, les rayons du soleil levant tombèrent sur un objet qui flottait à la surface de l'eau, pas très loin de l'endroit où la goélette avait sombré.

C'était une partie de la tête du grand mât et, enchevêtrés dans les haubans du Lady Franklin, se trouvaient deux cadavres —un homme et une femme. L'homme avait les bras serrés autour de la femme, dont la tête reposait sur sa poitrine.

L'île-prison n'était plus qu'une longue ligne basse, loin à l'horizon. Le calme était revenu. Avec l'ascension du soleil, l'air devint d'une grande douceur, l'océan s'apaisa. Et, dorés sous les rayons du renouveau matinal, l'épave et son fardeau furent entraînés par la mer.]⁵⁰⁵

Cette vision surréelle, livrée par un narrateur omniscient, clôt le roman sur la mort des deux personnages principaux. L'« île prison » séparée par l'océan, ne se laisse pas abandonner. Les *topoi* de la dérive, du naufrage, du bateau, du voyage en mer achèvent le récit, dont l'image finale reste celle de l'échec d'une humanité future sur une arche fatale. L'infertilité de ce couple, tel d'ailleurs celui de Sylvia et de Maurice Frere, confirme une maladie du roman, et du monde carcéral, infructueux, stérile, mortifère, d'un monde qui naît d'une gangrène. La mention de « île-prison » comme dernier objet du récit en confirme l'importance plurielle, illustrant à la fois une condition sociale, un territoire et son Histoire bien singulière. Cette figure inscrit *HNL* dans un mode fictionnel de l'époque, le mélodrame, impliquant une fin orientée, dramatique, par la mort des amants. Les amants ne sont plus nommés, ils disparaissent dans les flots de l'océan à l'image de milliers d'autres victimes historiques. L'océan tient lieu de néant mythologique. Tel un nouveau Styx, il ouvre la porte d'un enfer devenu glacialement dépourvu de mythes humanisants, il annonce une mythologie des temps modernes où la force de la nature figure encore au panthéon, mais sous l'autorité de la déesse Histoire. Le jour se lève sur la mort sans aucune émotion, l'océan est « placide » ; ici l'anti-tragique apparent montre d'autant plus l'indifférence visant le réalisme cruel de l'Histoire, une perte de sens. Le paysage silencieux et « the new risen morning » indiquent l'ironie d'une fin sans apothéose malgré l'effet de transcendance de la mort des amants dont les corps sont, dans leur dérive, liés à la verticalité du grand mât. L'ironie apparaît à la fois dans l'absence totale de mention des personnages et dans le regard d'une conscience omnisciente qui semble découvrir les corps, enfin réunis dans la mort, et fait comme si ces derniers étaient ignorés ; ce regard implique le désir de

504 - *HNL*, p. 566.

505 - *La Justice des hommes*, p. 472.

produire ironiquement l'indifférence réelle du paysage et affiche ici une orientation anti-romantique. Ainsi le présent mélodrame se distingue de ses modèles, introduit un soupçon d'autodérision concluant au réalisme. De même, dans le passage de *Guerre et paix* au moment de la bataille d'Austerlitz, que nous verrons en détail, André se voit tomber sous les balles et regarde le ciel de manière sereine, projetant son geste dans l'infini. Plus tardivement, le roman *Quo vadis*, montrera la folie de Néron, ironiquement tragique : l'ironie du sort a finalement raison de la volonté des hommes, la force des dieux se manifeste dans les sursauts d'une Histoire aveugle. Dans *HNL*, l'ironie touche la nature même du mélodrame historique qui veut des morts pour pâture, alors que le paysage paraît, lui, devenu définitivement anhistorique et indifférent. Le roman de Clarke illustre le dilemme entre l'écriture historique réaliste et le besoin de trame mélodramatique pour alimenter la narration. La dichotomie entre la nécessité d'une fin tragique pour clore l'histoire du drame, et l'indifférence réelle du monde à cette hyperbole du récit qui choisit toujours la mort comme issue, produit par l'ironie le détachement final des lois du genre.

Dans tous nos romans nous saisissons le besoin d'une mise en place de mythes fondateurs d'une nouvelle ère et de structures adéquates. Les modalités sont diverses : dans *CC* et *HNL* le mélodrame réunit l'ensemble des contraintes de ce nouveau tableau du monde, l'un choisissant la fin tragique et réaliste de son histoire, l'autre menant vers un réalisme produit par l'ironie du sort dépassant la loi du drame.

B - CLÔTURES SIMPLES

La fin de *Abbassa*, comme celle d'*Anandamath*, suppose une suite possible, celle qu'implique la structure de toute épopée, et, en l'occurrence, celle historique, de la chronique du monde arabe sous les Abbassides :

Rachid ordonna que le nom des Barmécides ne soit plus jamais prononcé dans aucun conseil, sans recourir d'aucune manière aux membres de cette famille qui auraient survécu.

Ils s'en allèrent, errant à travers les lieux ; les gens maintenant les citaient en exemple dans leur disgrâce, comme ils les avaient donnés en exemple dans leur fortune et leur largesse.

Ils disparurent du paysage de leurs ennemis, ces derniers avaient obtenu ce qu'ils désiraient en les torturant et en leur infligeant un châtement exemplaire. Ils prirent possession des affaires de l'État à leur suite, et en particulier Fadl Ben Al Rabi'. Il s'arrogea le titre de Vizir, et posséda désormais les clefs du pouvoir⁵⁰⁶.

Le roman annonce la suite historique de ce drame ; le sort des Barmécides, n'est finalement qu'une tragédie parmi d'autres dans les rouages du pouvoir. Le roman retourne à la sphère du public, à l'histoire des enjeux de domination entre familles comme dans toutes les cours médiévales. Haroun al Rachid se pose en Dieu, en celui qui peut changer le monde, ou du moins la face du monde. Sans avoir besoin d'émettre de sentences, le calife est l'émissaire du prophète et le commandeur des croyants, le

506 - *Al Abbassa*, p. 700.

narrateur reste prudent dans ses conclusions et se cache derrière le paravent d'une fidélité historique.

Ici la narration assigne une valeur morale aux personnages, (les bons sont déçus). Le récit montre le retournement des situations entre personnages dont le partage manichéen rappelle l'univers du conte. La fin s'inscrit dans une mise en ordre inversant les succès habituels du conte. Le monde représenté reste dominé par le champ sémantique du pouvoir, indiquant par là le changement de la donne. Mais, à l'inverse du conte, la cote des valeurs est flottante, elles sont départagées en fonction de la volonté du calife, et non pas selon la force morale qui entraîne les rouages du conte. La fin confirme le chevauchement esthétique entre mort tragique théâtrale et enjeu politique historique. Dans le conte, la voix narratrice est finalement celle qui organise le pouvoir et les valeurs des personnages, ici nous ne sommes plus dans le conte, puisque cette même voix narratrice est soumise au pouvoir de l'Histoire ; pourtant il reste ce quelque chose d'une division simple du monde entre valeur positive et valeur négative, qui organise la représentation du sens dans un espace d'interprétation rappelant le conte. Pour nous lecteur, il demeure une ambiguïté entre la structure du conte et celle de la tragédie. En effet, l'élément de valorisation morale du monde représenté appartient au conte, mais la disgrâce des Barmécides ne peut en revanche relever de son langage. Par ailleurs, les personnages historiques cités et les faits historiques avérés nous en éloignent ; de ce fait, l'élaboration du sens résulte aussi de la réécriture d'un événement historique, et l'interprétation de cet épisode entre dans la composition d'une fresque plus vaste, celle de la dynastie des Abbassides. Cette analyse indique ainsi le chevauchement structurel que nous retrouverons dans le reste de notre étude sur les plans de l'énonciation et de la construction de l'intrigue.

Les dernières lignes d'*Anandamath* laissent apparaître aussi les dessous idéologiques du roman dans un long développement sur le sens de l'action politique des colonisés :

Le but de ton vœu a été accompli. Tu as œuvré pour le bien de la Mère, tu as établi le règne de l'Anglais. Abandonne l'idée du combat, que le peuple s'occupe des travaux des champs, que la terre se couvre de récoltes, que la prospérité soit le partage de chacun !

Les yeux de Satyananda lançaient des éclairs.

—Le sang des ennemis fécondera la terre, dit-il.

—Où est l'ennemi ? Il n'y a plus d'ennemi. L'Anglais est un roi ami du peuple. Et personne n'est assez fort pour vaincre définitivement les Anglais.

—C'est possible. Alors, devant l'image de la Mère, je vais quitter la vie.

—Dans l'ignorance ? Allons, viens, viens acquérir la connaissance. Au sommet de l'Himalaya, il se trouve un sanctuaire dédié à la Mère, c'est de là que je te montrerai Son image.

Sur ces mots, le Grand Homme prit Satyananda par la main. Quelle beauté extraordinaire ! Dans ce sombre temple de Vishnou, devant l'immense idole à quatre bras, on distinguait dans une faible lumière ces deux figures d'hommes au rayonnement puissant. Ils se tenaient par la main. Qui tenait l'autre ? La connaissance tenait la dévotion par la main ; le *dharma* tenait l'action ; le renoncement tenait la consécration ; Kalyani tenait Shanti, Satyananda était Shanti, le Grand Être était Kalyani. Satyananda était Shanti, le Grand Être était Kalyani. Satyananda était la consécration, le Grand Être le renoncement.

Le renoncement arriva et emmena la consécration⁵⁰⁷.

D'emblée le lecteur est plongé dans un monde symbolique, mystique et mythique, mais aussi étonnamment politique et éthique. La lecture et l'analyse s'orientent vers une rhétorique de l'argumentation, de plus les arguments avancés semblent contradictoires, car le monde moderne est traduit, intériorisé au sein du mythique. La dévotion et la connaissance sont liées, partagent le même monde. Le retour au mythique et l'apologie de la connaissance impliquent la coexistence des nouvelles catégories de la connaissance historique et mythique. Notre roman retourne aux origines, à la parole sacrée. Le monde ne peut vraisemblablement se diviser de façon étanche, d'autant que les valeurs romantiques partagent et valorisent ce type de savoir conservateur et irrationnel où toutes les catégories partagent le même espace de croyance et d'action. Il n'y a donc pas d'anachronisme possible, mais en l'absence apparente de hiérarchie fondamentale des valeurs du monde et de séparation entre sacré et profane, le sens idéologique s'avère tout aussi aplani et désuet. Ici tout retourne au sacré, à la forêt, à la divinité, et même la connaissance pragmatique alimente le divin, la déesse mère absorbe toutes les divisions du monde dans une unité cosmique et non hiérarchisée verticalement.

Les personnages échangent des phrases qui s'enchaînent métonymiquement, «votre intention était de faire régner l'Anglais », puis « Les Anglais sont maintenant des marchands » : l'Anglais ici est la figure d'un envahisseur à respecter. D'aucuns pensent que le but de Bankim était de dissimuler par ces formules son hostilité envers les musulmans et les Anglais à la fois. Les personnages sont associés à des actions précises (d'un côté, l'« idée du combat », de l'autre, «que le peuple s'occupe des travaux des champs ») et les répliques sont autant de phrases idiomatiques comme « le sang des ennemis fécondera la terre ». L'usage du concret pour désigner l'abstrait et de l'abstrait pour signifier le concret, ces fonctions de la métaphore créent un monde de valeurs interchangeable retrouvant ainsi les forces fabuleuses des dieux des épopées et celles de l'Histoire.

Le Mahatma transmet la vérité au disciple, Satyananda, il lui avoue l'échec momentané de toute entreprise ; la rencontre entre « dévotion » et « connaissance », deux concepts représentés par la divinité de Vishnou dans laquelle le monde entier se fond, les hommes et les abstraits se confondent, tout cela n'était qu'une manifestation du dieu Vishnou⁵⁰⁸. Là aussi, comme pour AA, nous avons une répartition du monde selon une valeur morale. Le dernier tableau est allégorique, avec des concepts formant une longue chaîne entre les hommes et les idées, allant vers la fusion dans un même flux (« Le renoncement arriva et emmena la consécration »). La fin du roman entre dans le registre de la fable allégorique représentant des abstraits à la manière de certaines

507 - An, p. 155-156.

508 - Vishnou est la « deuxième grande divinité de la trinité brahmanique et hindoue (Brahmâ, Vishnou, Shiva), dont le rôle essentiel est de préserver et de faire évoluer la création. » Rama et Krishna sont des avatars de Vishnou. [Source Louis Frédéric, *Dictionnaire...*]

« images » de divinités hindoues qui mêlent le vivant et les dieux, le paysage et les hommes, un syncrétisme idéal. Soulignée par les exclamations du narrateur sur « la beauté extraordinaire », la description de la scène forme une hypotypose, et l'apparition de « la connaissance, la dévotion, *dharmā*, l'action », associée à « Kalyani tenait Shanti, Satyananda était Shanti, le Grand Être était Kalyani, Satyananda était la consécration, le Grand Être le renoncement », cette statue polymorphe, surgissant à la fin du roman, forme une représentation syncrétique du savoir. Ainsi le texte donne lui-même les clefs des associations entre abstraits et concrets, qui animent le sens du roman, il s'agit d'un moment ultime de transfiguration dans un grand tout qui n'est pas, ou pas seulement, lié par une chaîne causale, mais indique un autre mode de construction du sens par association arbitraire de deux vecteurs, ici respectivement un nom de personnage et une qualité appartenant aux attributs divins de Vishnou, réunissant dans une seule entité ce que plusieurs possèdent séparément.

En fin de compte, les ouvertures et les clôtures manifestent des contraintes génériques qui seront suivies, nous le verrons, par le déroulement du récit. *CC* et *HNL* s'inscrivent dans une modalité mélodramatique modifiant le destin des hommes et le cours de l'Histoire. La fin de *CC* propose un monde dont les différentes trames appartiennent à des modalités différentes entre tragi-comique, réaliste, dramatique et historique ; *HNL* élabore un univers réaliste dont la fin mélodramatique ironise sur le caractère pervers de la nécessité du drame.

Les contraintes génériques impliquent des chevauchements entre structures et valeurs représentées parfois contradictoires, par exemple poser « l'Anglais » comme une force abstraite, sans matérialité historique, au même titre que « la dévotion, la connaissance, le renoncement ». Il apparaît une contradiction entre les modèles — vraisemblablement ceux de l'épopée et du conte — choisis pour représenter le monde de la fiction, car l'énonciation, et les contenus narratifs et informatifs du monde de référence n'appartiennent pas au même univers de représentation.

Le monde représenté s'ouvre et se ferme de la même manière, les discours dominants ne changent pas, le mythique reste puissant comme la tradition de la transmission historique. Ces deux forces surpassent le désir de changement des personnages qui n'obtiennent aucune autonomie, contrairement à ce qui se passe dans les romans sociaux de Bankim, *Rajmohan's Wife* ou *Devi Chaudhurani*, où les personnages féminins principaux tentent de subvertir les règles morales du monde. Il nous faut comprendre que la subversion des catégories de savoirs, des relations entre sacré et profane, par exemple, ne peut être opérée par la représentation communautaire, mais à un niveau d'action individuelle ; en conséquence, le roman historique ne pourrait figurer une modernisation de la tradition, dans la mesure où il représente une action collective menée par des forces abstraites dominant l'action individuelle et intériorisées dans le genre.

Alors la subversion se manifeste dans la forme romanesque, elle-même liminale, dans le dispositif des genres du discours, dans le chevauchement des contraintes génériques et des modes esthétiques au sein de l'énonciation. L'analyse des différentes positions énonciatives révélera cette ambiguïté signalant la modernisation éthique par la subversion esthétique, par exemple dans la description, la narration et les dialogues, où se manifeste l'hétérogène. En d'autres termes, la lecture des contenus fictionnels indique une certaine résistance de la parole autoritaire du texte, dans le cas par exemple de *An* et de *AA*, comme elle indique une conformité au roman moderne européen dans *CC* et *HNL*. En abordant, les parties du roman selon leurs modes prédicatifs, puis énonciatifs, nous saisissons quelque chose d'une polyphonie générique, mêlant l'ancien et le nouveau, laissant apparaître la contradiction politique même dans la tentative de fusion générique.

2.3.2. DESCRIPTION / NARRATION

La description et la narration permettent de saisir les éléments exo-génériques composant nos romans. Bien entendu, arguer de l'hybridité du roman relève du truisme, cependant nous envisageons une hybridité générique qui diffère de l'effet romanesque habituel dans les littératures de tradition européenne. Dans le cours de ce développement, il s'agira de comprendre l'effet d'un changement de structures prédicatives et le recours à des techniques plus anciennes de littérature initialement orale : le conte et l'épopée. *AA* et *An* formeront notre corpus pour ce chapitre ; en effet, nos deux autres romans principaux présentent des caractéristiques d'hybridation qui portent sur d'autres aspects de la textualisation —le rapport entre énonciations dialogique et monologique dans *CC*, par exemple. Dans les passages descriptifs et narratifs de nos deux romans de traditions littéraires plus conservatrices, nous percevons un décalage, un changement de nature générique, celui de l'hésitation entre un mode énonciatif « objectif », se rapprochant d'un narrateur historien et, d'autre part, l'énonciation du conte ou de l'épopée.

2.3.2.1. - Des descriptions en tant qu'éléments structurants du conte

Pourquoi ce détour par le conte ? Certes le roman est hybride, composé à partir de genres différents, que ce soit dans la production européenne ou dans la production périphérique, mais il ne s'agit pas de cela : les romans que nous analysons ressemblent aux célèbres tableaux d'Arcimboldo qu'il faut savoir regarder comme composition, pas seulement comme collection de détails ; et les livres, les légumes ou les fruits de nos romans ne sont que trop visibles pour des lecteurs européens, car ils sont différents de ceux du roman européen. Mais, dans nos romans, il ne s'agit pas non plus d'une hybridité qui serait à l'image du monde selon le réalisme social, constituant ainsi une représentation plus fidèle à la vie des hommes et à l'Histoire des nations. Ici nous

constatons l'usage d'autres techniques génériques comme modèles poétiques d'un moment discursif ; ainsi la description ressemble à celle que nous trouvons dans le conte parce que le conte décrit des mondes merveilleux composés d'objets hétéroclites et extraordinaires. La technique descriptive venant du conte relève d'une filiation affirmée, d'une mémoire du savoir-dire (et/ou de l'écriture dans les traditions arabe et bengalie).

Si nous examinons tout d'abord un passage descriptif de *Raj Singh*, que nous comparerons à *Al Abbassa*, la surenchère des détails semble y produire des objets difformes, irréels, exagérés, qu'il s'agisse d'un personnage ou d'un jardin. La technique de la description a cela de commun avec les contes orientaux qu'elle accumule et compare des objets inédits. *Raj Singh* (1882) est le dernier roman de Bankim, celui dont il dira « C'est le premier roman historique que j'ai écrit »⁵⁰⁹ (comprendre le seul, puisque Bankim refusait de concéder une quelconque affiliation historique à *Anandamath*⁵¹⁰). L'histoire de *Raj Singh* entre dans un projet bien précis : le but de Bankim Chandra était de donner une Histoire à l'Inde et de montrer finalement que les héros de l'Histoire indienne valent bien ceux de l'Histoire occidentale. Ce projet, partagé par Romesh Chandra Dutt, a été capital dans l'histoire du mouvement national indien⁵¹¹. Le roman se déroule à l'époque d'Aurangzeb (1618-1707), il s'agit de la résistance Rajput contre l'envahisseur musulman. Le roman historique avoisine le conte ; en voici les premières lignes :

Dans les régions montagneuses du Rajasthan il était un minuscule royaume du nom de Rupnagar. Mais, vaste ou minuscule, un royaume a toujours un roi. Et, bien que ce royaume fût effectivement minuscule, il n'empêchait pas le nom de son maître d'être imposant : celui-ci se nommait en effet Vikram Singh !

Par la suite nous ferons plus ample connaissance avec lui, mais pour l'heure notre intention est de pénétrer dans l'appartement des femmes.

C'était un petit royaume, avec une petite capitale et un petit palais. Mais dedans il y avait une salle magnifique : sur le sol une mosaïque blanche et noire évoquait un tapis ; le marbre de ses murs était rehaussé de pierreries multicolores : en ce temps-là on imitait volontiers le Taj Mahal et le Trône du Paon. C'est ainsi que les murs de cette salle étaient constellés de toutes sortes d'oiseaux merveilleux faits de pierreries claires, qui, les pattes posées sur de merveilleuses ramilles, la queue abandonnée sur des fleurs fabuleuses, picoraient une grande variété de fruits splendides⁵¹².

509 - *Raj Singh le magnifique*, p. 16.

510 - Certains critiques refusent aussi cette classification ; citons par exemple quelques lignes de S.C. Sengupta, *Bankimchandra Chatterjee*, p. 42 : « *Anandamath*, the most famous novel of this period, is based on the great Bengal Famine of 1770 and the *Sannyasi* insurrection in some districts, which followed in its wake. [...] Not only are the characters imaginary, but the very idea of a religious and political revival is without roots in history. » [*Anandamath*, le plus célèbre roman de cette période, est basé sur la grande famine du Bengale en 1770 et l'insurrection sannyasin qui s'ensuit dans certains districts, [or] non seulement les personnages sont imaginaires, mais l'idée même d'un éveil religieux et politique est sans fondement dans l'Histoire.] L'examen de l'historicité d'un roman oblige à le confronter avec la réalité des annales de l'Histoire du Bengale ; le roman de Bankim prétend raconter une histoire vraie, ce postulat détermine pour nous l'entrée dans le genre du roman historique, l'intention d'historicité suffit au choix des techniques génériques adéquates.

511 - *Raj Singh*, p. 17.

512 - *Ibid.*, p. 31-32.

La structure concentrique se retrouve ici comme dans la présentation de Bagdad chez Zaydan⁵¹³ : le royaume, puis la capitale du royaume, puis le palais, puis l'intérieur du palais, enfin les appartements de femmes. La généalogie de la famille régnante n'est pas précisée, le narrateur présente Vikram Singh comme un roi sans grandes ambitions si ce n'est celle d'imiter, par son faste, les cours luxueuses de l'Empire Moghol. Nous apprenons comment à l'intérieur du palais dans les appartements, la décoration reproduit la merveille du Taj Mahal et du Trône du Paon. Les pierres et les mosaïques se métamorphosent par le travail de l'artiste en un objet tout autre, et deviennent « tapis » ; les murs représentent du vivant en pierres précieuses et la nature, les fleurs, les fruits sont « splendidement » reproduits ; le monde peut se retrouver en image, c'est un éloge suprême de la figuration du vivant et de la nature en général par le pouvoir de la forme, et de la transformation de la pierre, le minéral devient végétal et animal. Par contiguïté, le roman aussi représente le vivant par l'inerte pouvoir des mots, l'Histoire en mots expose le sort des vivants d'un temps révolu. Cette interchangeabilité —entre les règnes, végétal et animal, ou encore minéral et végétal— figure la transformation même du conte merveilleux ; bien que ce dernier tente de se changer en récit historique, la propriété même de la métamorphose du vivant en statue de pierre appartient bel et bien au conte. Nous allons à présent citer une description du palais d'Al Amine, fils de Haroun al Rachid et de Zoubeida, dans *Al Abbassa* :

Le jardin était divisé en parterres séparés par des chemins parsemés de cailloux multicolores, les bordures étaient d'arbres d'espèces différentes, aux formes différentes, certains de Bagdad, d'autres apportés des Indes, du Khorassan, ou du Turkestan, il y avait plusieurs types d'aromatiques et leurs fleurs aux couleurs chatoyantes trouvaient place dans ces plantations taillées harmonieusement ; le jardinier en prenait soin ; avec des ciseaux, il donnait à certains l'apparence d'animaux, à d'autres celles de paons, ou la forme de beaux oiseaux, ou alors de poissons ou de monstres féroces, trompant le visiteur du jardin qui y voit des lions allongés ou des oiseaux en liberté⁵¹⁴.

Reprenons point par point les éléments pertinents. Le narrateur est ici dans les deux cas cités hétérodiégétique et la focalisation nulle. Les objets présentés appartiennent à des écosystèmes différents, ils ont été déplacés, la nature imite l'animal dans ses formes les plus séduisantes et les plus dangereuses. Le jardin se transforme en un décor en trompe-l'œil, ou bien le décor en jardin, donnant l'illusion que les animaux y sont en liberté (alors que, s'il y a bien un vrai lion dans le jardin d'Al Amine, il est en cage). Le vivant ne se manifeste que par figuration inerte, au contraire de la forêt d'*Anandamath* qui regorge de bêtes, je cite :

La forêt était donc étendue, très dense et totalement obscure. [...] Les animaux restaient absolument silencieux. Des milliers, des millions de bêtes sauvages, d'oiseaux, d'insectes et de vers habitaient cette forêt⁵¹⁵.

513 - *Al Abbassa*, p. 496 : « Al Mansour séjourna dans le palais d'Or jusqu'au moment où il eut assis son pouvoir et sa sécurité. Il se fit alors construire un autre palais au sortir de la ville sur les bords du Tigre, qu'il appela le palais de l'Immortalité, les deux palais formèrent les demeures des califes abbassides après Al Mansour jusqu'à l'époque d'Al Rachid. »

514 - *Al Abbassa*, p. 563-564.

515 - *An*, p. 23.

L'épique apparaît surtout dans la structure de l'intrigue, tandis que la technique du conte domine en ce qui concerne la description, elle se caractérise à la fois par la figure de l'accumulation, et l'imprécision du détail. Lorsque Bankim décrit une cour sous l'Empire Moghol, il utilise les mêmes éléments de représentation, la couleur et la forme animales ou végétales pour identifier les objets décrits, il y a bien une accumulation d'objets différents tous aussi merveilleux les uns que les autres, mais ces derniers ne sont pas décrits précisément et singulièrement, le lecteur est renvoyé à son encyclopédie du monde de référence et doit construire une image mentale à partir d'une représentation empirique du « paon », par exemple, ou subjective « des fruits splendides ». À chaque objet décrit devra s'accoler un attribut de couleur et de forme, identifiable et non abstraite, une odeur « aromatique » dans le jardin d'Al Amine — encore que les fleurs en mosaïques n'ont pas d'odeur, mais il reste leur couleur évocatrice. Il ne s'agit pas de la pierre descriptive, pour rappeler l'article de R. Debray-Genette, mais de la pierre évocatrice dans ces passages : « La description apparaît comme un geste de refoulement du récit, même si celui-ci domine encore, avant qu'elle ne s'emplisse du refoulé du récit⁵¹⁶ ».

La description de la forêt d'*An* repose de même sur une accumulation : des milliers d'animaux, d'insectes, de bêtes sauvages ; ces signifiants représentent une catégorie, non définie et floue, d'objets de plusieurs types. L'expression « bêtes sauvages » renvoie à des représentations communes nées de la peur atavique du loup, du lion, du tigre, celui du Bengale par excellence ; ainsi le texte recourt fortement, dans les deux cas, à un savoir commun, soit empirique, soit livresque, ou construit à partir d'un corpus de contes réuni par la communauté. N'est-ce pas finalement l'indication que les objets inscrits dans un temps et un lieu, relèvent d'un mode descriptif culturellement prédéterminé, même quand ils sont objets d'un projet esthétique moderne comme le roman ? Le mode descriptif obéirait principalement à une contrainte culturelle traditionnelle avant de suivre la contrainte romanesque importée. En bref, les objets appartenant au conte impliquent une description à la manière du conte.

Cette citation de *Raj Singh* éclaire l'idée du « conte historique » : « Toutes les pièces étaient fabuleuses, la décoration était féerique, et les habitants aussi étaient hors du commun⁵¹⁷ ! » Peut-on formuler une définition du « conte historique » qui matérialise le paradoxe d'un chevauchement entre genres dont le degré de vraisemblance diffère, et dont les régimes de représentations s'opposent ? Le « Taj Mahal » ou le « Trône du Paon » constituant des objets culturels représentatifs du prestige de la culture moghole du XVII^{ème} siècle, le mode descriptif se conforme à la tradition du conte oriental :

Et sur d'épais tapis étalés par terre il y avait une troupe de jeunes femmes, une douzaine peut-être : c'était une féerie de parures multicolores et de bijoux ; c'était une succession de beautés charmantes au teint délicat et resplendissant ; les unes avaient l'éclat du jasmin, les

516 - Raymonde Debray-Genette, « La pierre descriptive », in *Poétique*, p. 295.

517 - *Raj Singh*, p. 57.

autres celui du lotus rose ; certaines étaient gracieuses comme des rameaux de frangipanier, d'autres encore avaient le brillant foncé de l'herbe nouvelle. Et toutes ces beautés-là affadissaient l'éclat des pierreries⁵¹⁸ !

Le mode descriptif oriental se caractérise une fois de plus par le jeu entre animé, végétal ou animal, et inanimé. Les jeunes femmes forment un jardin odorant et multicolore qui fait sûrement concurrence au mur serti de pierreries. Nous constatons que, selon les romans de Bankim, le mode descriptif change en fonction de l'objet décrit et du statut des personnages. En effet, nous l'avons vu, dans les romans de mœurs qui peignent la vie réelle et simple du Bengale, la description concurrence le récit, le narrateur y joue un rôle de folkloriste, alors que dans les romans historiques de Bankim, la fonction de la description est autre : dans les extraits de *Raj Singh* comme dans ceux de *Al Abbassa*, le monde représenté se compose d'une liste d'objets répertoriés d'emblée par le discours traditionnel (le conte), une tradition orale qui ne repose pas sur le détail réaliste de la description. De ce fait, la liste n'est pas vraiment extensible, le narrateur doit reproduire des mondes à partir d'une même liste d'objets (le palais, la forêt, les pierres précieuses, etc.). Une différence entre le roman et le conte réside dans le fait que les objets du conte ont une fonction symbolique, et que leur fonction référentielle dans le réel empirique n'importe guère pour l'économie du récit, puisque nous sommes dans un univers merveilleux ; or, dans le roman historique, la fonction référentielle devient primordiale, car il dépend de la fidélité au réel que le lecteur puisse ou non s'identifier. L'auditeur du conte, en famille ou entre voisins, demande à la magie des objets représentés de transmettre un sens, un sens moral commun, à l'assemblée des auditeurs. Dans les romans, dont le mode descriptif imite celui du conte, comme *Raj Singh*, ou *Al Abbassa*, les objets présentés sont traités comme appartenant au conte, mais figurent dans un univers herméneutique romanesque, d'où un effet d'hétérogénéité des descriptions, et même un effet d'étrange, tel un retour du refoulé. Le symbole, dans une société traditionnelle, agit dans le réel ; l'auditeur du conte veut une mise en scène de ses peurs et des objets dont l'action représentée extériorise ses angoisses ; c'est pourquoi le lecteur dans ce régime n'a pas besoin d'une représentation et d'une image mentale réalistes pour lui permettre d'agir par sa conscience et son savoir sur le monde. Au contraire, les objets du conte oriental qui se trouvent déplacés dans le roman, ne peuvent plus y remplir leur fonction cathartique.

En ce qui concerne le monde épique d'*An*, les objets de la forêt s'accumulent, parlent un langage mystérieux et donnent l'image d'un monde surréal. La forêt du conte et celle de l'épopée se ressemblent, elles relèvent de la même technique descriptive, établissant le même rapport au destinataire. Par ailleurs *Raj Singh* et *Al Abbassa* historicisent le monde des *Mille et une nuits*, le monde féérique de Haroun ou d'Aurangzeb deviennent des mondes historiques, soumis au principe de réalité, où la mort du Vizir Dja'far, le même que celui des contes, est bien réelle. Le Haroun des contes se métamorphose en son double historique, et le châtement injuste dont il accable

518 - *Ibid.*, p. 32.

sa sœur et son vizir restera à jamais associé à son nom. Le monde demeure celui de la Bagdad ou de l'Agra des contes, mais, ce monde ayant changé de lieu cognitif et de représentation poétique, qui n'autorise plus le merveilleux, il ne reste du conte que le décor. Le chevauchement du conte et du roman historique apparaît donc dans la présence d'éléments dont la représentation ne répond ni complètement au principe de réalité qui doit générer la forme historique, ni au principe de plaisir qui doit faire oublier l'Histoire.

Voyons à présent les phénomènes d'hybridité spécifiques dans *CC*. Dans le roman de Mateos, l'énonciation narrative rappelle celle du roman picaresque avec une intervention soutenue du narrateur par des adresses au lecteur inscrit.

2.3.2.2. - Structure énonciative métaleptique de la narration, avatar d'une oralité perdue

Le roman de Mateos se caractérise par plusieurs modes d'énonciation : une intervention soutenue du narrateur, à la manière du récit picaresque, mais aussi des voix qui entourent les deux personnages historiques centraux surplombent l'espace romanesque. Ces marques d'une représentation orale du drame de Maximilien, confirment la pratique théâtrale de l'écriture de Mateos, tandis que les passages lyriques et satiriques —comme la chanson de Maximilien et celle de Carlota— orientent le roman vers un mode choral de l'oralité. *Memorias de un guerrillero*, le sous-titre, indique que le récit est le fruit de l'expérience du *Guerrillero*, que nous supposons être le capitaine Martínez. Pourtant le capitaine Martínez ne pouvait assister à la plupart des scènes et des situations décrites dans le récit. La position narratrice donne l'illusion d'hésiter entre homodiégétique et hétérodiégétique, peut-être pour justifier la focalisation nulle, l'omniscience du narrateur. Cependant l'ubiquité de celui-ci confirme que la narration ne peut être celle, homodiégétique, d'un personnage dont la focalisation serait d'emblée interne et donc réduite.

La narration menée depuis un point de vue hétérodiégétique et omniscient, intervient essentiellement dans le déroulement des passages historiques, ceux qui mettent en scène des personnages historiques dont les plus centraux et les plus tragiques sont Carlota et Maximilien. En fait, même au sein de la narration, le mode de construction est celui du dialogue. La narration se pose comme un dialogue entre le narrateur omniscient et le destinataire. Les monologues eux-mêmes impliquent des co-énonciations, et indiquent la structure dialogique essentielle de l'énonciation, comme dans ce passage où Carlota délire en l'unique présence du narrateur omniscient, n'en invitant pas moins à la répartition :

Apreció en sus labios una sonrisa sardónica de profundo desdén.
—El porvenir es nuestro, los votos de aquel país se clavarán en las bayonetas de Napoleón III... ¡ Bonaparte !, usurpador del trono de mis mayores ¡ aventurero !, tú crees en

la alianza de la hija orgullosa de la rama de Orléans... más tarde...; cuando sea emperatriz, te cobraré medio siglo de represalias⁵¹⁹ !

[Sur ses lèvres apparut un sourire sardonique profondément dédaigneux.

—L'avenir nous appartient ; les vœux de ce pays seront cloués sur les baïonnettes de Napoléon III ! Bonaparte, usurpateur du trône de mes ancêtres, aventurier ; tu as cru pouvoir t'allier la fille orgueilleuse de la maison d'Orléans... Plus tard... quand je serai impératrice, je te ferai payer un demi-siècle de représailles !]

Ce monologue pourrait figurer dans l'espace d'une pièce tragique, on pense à Hamlet, avec le thème de la vengeance. Carlota, dans sa folie, fait parler les morts de l'Histoire, victimes d'une série de tragédies, dont celle de Marie-Antoinette. Le roman historique invite aussi à un dialogue, transcendant l'Histoire, entre Maximilien et les personnages antérieurs de l'Histoire, il nous montre un théâtre historique à travers les âges, peut-être à cause du tragique indéniable de Maximilien, fantôme d'un autre empereur.

La chanson de Maximilien qui renforce la dimension tragique de cet épisode est d'abord entendue à Miramare, elle sera reprise fatalement, et suivra le prince ; cette forme lyrique populaire marque, elle, l'énonciation chorale ou collective du roman, appuyée par l'intervention du narrateur :

Luego que aquellas luces se apagaron y las sombras tomaron a enseñorearse del océano, se alzó una voz como el eco del genio de la predestinación, que fue arrebatada por las ráfagas de la noche :

Massimiliano
Non te fidare.
Torna al castello
Di Miramare
[...]

Maximiliano inclinó la cabeza sobre el pecho. Le parecía que aquellos hombres que le rodeaban, eran los espíritus del fatalismo, que impelían la barca hacia el mar inquieto y tenebroso de sus infortunios⁵²⁰.

[Dès que ces lumières s'éteignirent, que les ombres prirent possession de l'océan, comme l'écho du génie de la prédestination, s'éleva une voix que les rafales de la nuit emportèrent :

Maximilien
Ne te fie pas
Rentre au palais
De Miramare.
[...]

Maximilien inclina sa tête sur sa poitrine. Il lui semblait que ces hommes qui l'encerclaient étaient les anges de la fatalité qui poussaient la barque vers la mer inquiète et ténébreuse de ses malheurs.]

La voix de la destinée, comme nous le verrons longuement plus avant, manifestée par « el genio de la predestinación », rappelle d'ailleurs la voix du narrateur. Nous

519 - CC, p. 101.

520 - CC, p. 100. Dans la biographie d'André Castelot, *Maximilien et Charlotte du Mexique*, un court extrait d'une chanson similaire est cité p. 177 : « *Méfie-toi, Maximilien, / Retourne vite à Miramar/ Le trône fragile de Montezuma/ Est un piège français...* ».

constatons qu'il y a plusieurs voix qui se détachent, se plaçant au voisinage de la voix narrative. Ces voix plurielles forment un espace historique polyphonique rendu possible par la matière romanesque à l'opposé de celui du discours établi de l'Histoire.

Revenons au monologue de Carlota :

La joven se detuvo ante aquella carta mágica : « Aquí », dijo señalando el Septentrión y posando sus dedos en un punto del globo donde se leía : « México ».

—El Atlántico, continuó con ansiedad ; el vapor lo atraviesa por el trazo de Cristóbal Colón ; ¿ qué importan las tempestades ni los huracanes ?...¡ El siglo XIX delante de la tumba del siglo XIV⁵²¹ !... ¡ El Pacífico !, ¡ baña sumiso las playas del nuevo imperio !...Esta línea que se prolonga al través del grado treinta y tres...la patria de Washington ! [...]⁵²²

[La jeune femme s'arrêta devant la carte magique : « Ici », dit-elle, montrant le Nord et posant ses doigts sur un point du globe où l'on lisait : « Mexique ».

— L'Atlantique, continua-t-elle avec anxiété ; le vapeur le traverse sur les traces de Christophe Colomb, qu'importent les tempêtes ou les ouragans ? Le XIXème siècle devant la tombe du XVème siècle ! Le Pacifique ! Il baigne calmement les plages du nouveau monde ! Cette ligne qui se prolonge à travers le trente-troisième degré... la patrie de Washington !]

Le délire s'accroît en ces termes :

— Llega hasta aquí el ruido de sus monitores, la guerra civil destroza el suelo de Jackson...¡ Dos gigantes terribles libran su existencia en un duelo a muerte !...¡ El imperio !, ¡ la corona ! Ensueño delicioso ! Desde el trono, dominando los dos mares que ciñen al mundo...¡ La Francia cabe en uno de mis Estados !...¡ La Francia !...mi abuelo, ¡ Dios mío !...¡ Luis XVI... la guillotina !...¡ la revolución !...¡ la República !... ¡ María Antonieta !...¡La Marsellesa !...⁵²³

[— Le bruit de ses nouvelles arrive jusqu'ici, la guerre civile détruit la patrie de Jackson ! Deux géants terribles s'en remettent de leur sort à un duel à mort ! L'Empire ! la couronne ! Songe délicieux ! Depuis le trône, dominant les deux mers qui entourent le monde ! La France tout entière tiendrait dans un de mes États ! La France ! mon grand-père ! Mon dieu ! Louis XVI...la guillotine !...la révolution ! La République ! Marie Antoinette ! La Marseillaise !]

Le personnage de Carlota détruit la continuité de la narration, condense le sens historique du roman, et figure l'Europe comme le lieu du sort tragique des monarchies. L'excès de points d'exclamation montre l'oralité de ce passage, ainsi que les points de suspension qui indiquent le rythme saccadé de la diction. L'allocutaire doit interpréter ce langage métaphorique, telle une rengaine allusive. Illustrant le délire politique de la princesse dans une succession de mots isolés, sans cohérence ni liaison syntaxique (songe, couronne, empire), ainsi que de souverains de France, cette liste forme un ensemble flou référant à l'Histoire des monarchies européennes, elle demande à être articulée par le destinataire.

521 - Le texte de l'éd. Porrúa, 1985, présente une erreur typographique. Il devrait s'agir du XV^e siècle, époque des voyages d'exploration de Christophe Colomb.

522 - CC, p. 100-101.

523 - *Ibid.*, p. 101.

L'ordre aléatoire et l'absence de syntaxe ne révèlent pas seulement le désordre mental, ils semblent correspondre aussi au désordre révolutionnaire. Carlota, dans les moments de délire, extrait du récit les événements historiques pour les mettre à plat dans le même espace sans hiérarchie ni chronologie. Les trois segments de phrases « Le bruit de ses nouvelles [...] Jackson », « Deux géants terribles... », « Depuis le trône, dominant les deux mers... », sont des énoncés métaphoriques et hyperboliques, caractérisant aussi bien un discours romantique lyrique sur l'Histoire de la révolution. Ce sont des termes appartenant à l'isotopie de la révolution française, des mots qui illustrent ce moment historique tragique. À ce titre la voix de Carlota se distingue de celle des autres personnages, fait écho à celle du narrateur intrusif s'adressant au lecteur en commentateur des événements historiques, de même que, annonçant la tragédie de Maximilien, elle fait aussi écho à l'autre voix, celle, on l'a vu, du batelier chantant la chanson de Maximilien. L'intervention d'un narrateur omniscient, hétérodiégétique rendant compte du monologue de Carlota, contrecarre les attentes du lecteur. Ces intrusions ne correspondent pas à l'énonciation homodiégétique du genre annoncé par le sous-titre, elles forment des décrochements⁵²⁴, confirment le mode tragique. La voix de Carlota, celle de la chanson et celle du narrateur forment un coryphée établissant le mode tragique du roman par leur transcendance.

À l'inverse, lorsque le narrateur commente les événements contemporains pour les lecteurs supposés, les passages d'adresse au lecteur sont didactiques et pragmatiques :

El lector habrá conocido que los individuos que van de viaje para Viena, son los personajes conocidos que formaron la comisión mexicana para ofrecerle al archiduque Maximiliano el trono de México⁵²⁵

[Le lecteur se sera rendu compte que les individus qui voyagent à destination de Vienne sont ceux déjà connus qui composaient la commission mexicaine désignée pour offrir le trône du Mexique à l'Archiduc Maximilien.]

Cette adresse ne peut correspondre au genre des mémoires, genre auctoral⁵²⁶, caractérisé par des contraintes de focalisation interne. «El lector habrá conocido » indique que le lecteur est pris à témoin par le narrateur sur une affaire qui ne concerne pas le guérillero, et donc que l'ethos du narrateur ne correspond pas à celui de ce guérillero. L'adresse au lecteur demande visiblement sa participation, une interaction. Activant la remémoration du lecteur, elle forme sa mémoire du roman comme sa mémoire historique. Le narrateur affirme l'existence d'un allocutaire extradiégétique et

524 - Les interventions du narrateur à la première personne pourraient illustrer le procédé métaleptique. À ce propos, G. Genette reprend le sens classique du terme « l'emploi d'un mot pour un autre par transfert de sens » ; dans le cadre de la narration ce concept s'applique, selon les termes de Fontanier cité par G. Genette, lorsqu'un auteur « est représenté ou se représente comme produisant lui-même ce qu'il ne fait, au fond que raconter ou décrire », voir G. Genette, *Métalepse*, p. 10.

525 - CC, p. 92.

526 - C'est un texte dans lequel l'auteur est le garant de l'énonciation, c'est en ce sens que j'utilise l'expression « genre auctorial ». [Source : D. Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire.*]

lui fait part de ses commentaires, c'est en ce sens que la communication se veut directe, comme dans la tradition orale. D'ailleurs le même narrateur amplifie les événements, les associe aux grands moments de l'Histoire européenne, je cite :

La humanidad y la historia seguían esas huellas, como la estela de la libertad en los mares inquietos de la revolución.

¡ Juárez, rodeado de los hijos de la república, que le habían seguido a las apartadas regiones del Norte, como los guardianes de la arca de oro en que estaban depositadas las Tablas de la Independencia, es más grande que Napoleón I atravesando el desierto de las Pirámides para subyugar a un pueblo⁵²⁷!

[L'humanité et l'histoire suivaient ces traces, comme l'étoile de la liberté sur la mer tourmentée de la révolution.

Juárez entouré des fils de la république qui l'avaient suivi dans les régions reculées du Nord, comme les gardiens de l'arche d'or où étaient déposées les Tables de l'Indépendance, est plus grand que Napoléon I^{er} traversant le désert des Pyramides pour soumettre un peuple!]

La voix narrative inscrit le récit de Juárez dans celui de l'humanité, ce dernier est le porteur de la nouvelle religion, un Moïse moderne, plus grand que Napoléon I^{er} dont la traversée du désert ne visait pas l'indépendance d'un peuple mais sa domination. Le ton exclamatif du narrateur indique l'absence d'objectivité. Les contraintes génériques de l'énonciation ne sont pas respectées, et permettent des glissements emphatiques vers la déclamation politique. C'est alors le rôle du narrateur, nous y reviendrons, d'associer des représentations du Mexique révolutionnaire à d'autres moments glorieux d'une Histoire universelle, impliqués par ces évocations : les Pyramides, les Tables des dix commandements, Napoléon I^{er}, la Pierre de Rosette, Moïse. D'une part, il désire associer le Mexique moderne aux époques de bouleversements ; d'autre part, la confusion entre Moïse, Napoléon, Pharaon, que cachent ensemble les Pyramides, met à plat le légendaire et l'historique, le sacré et le profane, dans la perspective de la création de nouvelles figures mythiques.

Si nous repensons à Carlota, il en va de même dans l'analogie entre elle et Marie-Antoinette, comme entre Maximilien et Louis XVI, entre la France, le Mexique, et les États-Unis, qui sont les modèles de révolution et d'indépendance représentés par le roman, à travers les voix de Carlota délirante et du narrateur. La voix de la chanson de Maximilien, lui associant la figure tragique de Danaos, élabore la même pensée du moment révolutionnaire, moment de refondation par la création de nouveaux récits tragiques, montrant également que l'Empire est un monde révolu. Maximilien, Juárez, Napoléon, sont des figures manipulées par le narrateur quittant l'objectivité historique pour un prêche républicain.

L'ouvrage de Genette sur la métalepse, reprenant un concept appartenant à *Figures III*, pour le développer, explicite la figure à partir de l'exemple de *Jacques le fataliste*: « Si l'auteur peut ainsi feindre d'intervenir dans une action qu'il feignait jusque-là de seulement rapporter, il peut aussi bien feindre d'y entraîner son

527 - CC, p. 164.

lecteur⁵²⁸ », ainsi la métalepse est une figure rendant visible la manipulation par le changement de position énonciative, entre homodiégétique et focalisation nulle. Ce choix énonciatif autoritaire manifeste le pouvoir ambigu du narrateur sur le narrataire. Genette expose par ailleurs un autre type de métalepse, celle qu'il appelle fictionnelle et qui représente une action du lecteur dans le cours du récit. La figure métaleptique produit une torsion du monde représenté, de celles qui caractérisent les romans métafictionnels ; or, dans notre roman, nous retrouvons une proximité du théâtre comique demandant une intervention du spectateur. La filiation du théâtre semble la plus probable, elle ne peut être complètement déterminante, mais elle configure le mode des dialogues et des monologues par exemple. La fonction métaleptique permettrait alors de rendre visible les fonctions virtuelles, comme le lecteur virtuel, le destinataire, l'auteur virtuel, et de montrer les chevauchements génériques dans l'apparition de chacune de ces figures.

Dans le cas de *CC*, le genre des mémoires explicite la présence d'un narrateur, mais si celui-ci est omniscient, la vraisemblance du récit en est amoindrie. L'exemple de Walter Scott illustre ce point, puisque plusieurs de ses romans, dont *Waverley*, sont des récits rapportés au cours desquels le narrateur se manifeste par une adresse au lecteur, ainsi dès la première ligne du roman : « Il y a soixante ans qu'Édouard Waverley, le héros de cet ouvrage, quitta sa famille pour joindre le régiment de dragons dans lequel il venait d'obtenir une commission d'officier⁵²⁹ ». Dans *CC*, ce narrateur de base disparaît pour laisser la parole directement aux personnages, singulièrement ou à plusieurs, sans encercler leur parole ; tel est le cas des manifestations lyriques, de l'expression de soi dans le délire de Carlota ou des « chansons », qui entraînent le lecteur, on l'a vu, dans une énonciation chorale avec plusieurs voix similaires à celle du narrateur. La chanson de Maximilien intervient alors que le peuple ne sait pas encore qu'il doit devenir empereur du Mexique, alors qu'il n'a même pas quitté Miramare, elle dit : « Maximiliano/ Non te fidare/ Torna al castello/ Di Miramare », elle ne peut être que le discours d'une voix autre, impersonnelle, étrangement similaire à celle du fatum.

Enfin, à côté des voix qui tirent le récit vers le tragique, les autres personnages manifestent les aspects du mélodrame bourgeois, dans les dialogues amoureux par exemple, ou entre amis dans le salon des Fajardo. En distinguant de toutes les autres la voix narratrice flottante, on voit comment se crée un espace textuel dialogique qui tente d'établir une égalité entre les différentes paroles. La voix narratrice introduit les autres voix du texte, elle les laisse se déployer avec nécessité, montrant la polyphonie même du monde historicisé.

528 - G. Genette, *Métalepse*, p. 24.

529 - *Waverley*, p. 49.

2.3.3. STRUCTURE ÉNONCIATIVE POLYPHONIQUE : L'EXEMPLE DES DIALOGUES

Le rapport entre dialogue, narration et description doit également faire l'objet d'une analyse, car il est une partie constituante de la structure. *CC* appartient à la modernité dans la mesure où le roman se charge de choisir le modèle rhétorique et énonciatif en fonction de l'objet représenté à l'inverse des formes traditionnelles qui modèlent les objets représentés en fonction de contraintes formelles ; la parole narratrice est ainsi mouvante stylistiquement, sans pour cela que le narrateur renonce à une position dominante. Nous verrons que les dialogues informent les modes⁵³⁰ —tragique, mélodramatique, historique, comique— associés aux différentes intrigues. Nous voulons montrer que les différentes modalités d'énonciation induisent un sens, malgré leur rupture esthétique et bien qu'il soit difficile d'homogénéiser les sauts fréquents, du dialogue drôle et léger aux conversations de salons, aux dialogues amoureux, à ceux du politique sérieux. Les deux exemples importants dans cette perspective sont *AA* et *CC*. Tous deux théâtralisent leur intrigue, *AA* montre la construction d'une intrigue uniforme⁵³¹ qui évolue jusqu'à la crise par le biais des dialogues et la circulation des informations entre les différents protagonistes, révélant ainsi un monde clos et une monosémie de l'Histoire ; à l'inverse, *CC* montre dans la composition entre modes mélodramatique, comique et tragique, une manifestation de la polyphonie idéologique, socioculturelle, et la polysémie de l'Histoire.

2.3.3.1. Les dialogues polyphoniques

Notre lecture de *CC*, nous indique que la construction des dialogues relève d'un genre théâtral dont le sous-genre varie selon les personnages et les objets de la conversation ou du monologue. Ainsi, même inséré dans la narration, le dialogue va occuper une partie importante de l'espace texte ; en effet, c'est souvent le cas dans les romans comme *Jacques le fataliste*⁵³². La description ou la narration empruntent ou adaptent des techniques relevant de l'histoire du roman du XIX^{ème} siècle en Europe, et certaines descriptions relèvent d'un discours parfois distinct de celui de la fiction (Zaydan, Clarke) et qui évoque le discours archéologique ou celui de la géographie. La manifestation de l'énonciation va être modifiée selon l'objet représenté dans les dialogues, de la même manière que la composition d'une description va dépendre de l'objet du discours représenté. Les dialogues que nous allons citer semblent, eux,

530 - Nous emploierons le terme « mode » pour désigner la configuration des intrigues romanesques.

531 - Je renvoie avec cette expression à l'idée d'une unité d'action au théâtre.

532 - Dans lequel le narrateur intervient régulièrement pour dialoguer avec Jacques, lui donner des conseils, voir *supra*.

appartenir à des formes empruntées telles qu'elles au théâtre Par exemple, dans *CC*, des dialogues peuvent s'apparenter à ceux du vaudeville⁵³³ comme dans ce passage :

¡ Somos perdidas ! exclamó Luz
 — Adentro, don Serafín, respondió Clara que conservaba toda su sangre fría.
 — Vengo, dijo don Serafín a pasar algunas horas con ustedes ; es tan agradable su conversación, que no dispense de ella por nada
 —Yo estoy algo enferma, un dolor de cabeza comienza a lestarte, dijo Luz⁵³⁴.

[—Nous sommes perdues ! s'exclama Luz
 —Entrez, Don Serafín, répondit Clara qui gardait tout son sang-froid.
 —Je viens, dit Don Serafín, passer quelques heures avec vous ; votre conversation est si agréable que je ne m'en priverais pour rien au monde.
 —Je suis un peu malade, une migraine qui commence à me faire souffrir, dit Luz.]

Don Serafín arrive au mauvais moment. En effet, un messenger républicain se trouvait dans le salon au moment où il frappe à la porte. Le messenger, porteur d'une lettre d'Eduardo, se cache derrière le rideau, ce qui est un cliché du comique de situation. L'exclamation de Luz, la classique fausse excuse de la migraine pour cacher des affaires amoureuses, confirment ce registre. Don Serafín est un galant importun qui courtise la jeune Luz. Voici la suite du dialogue avec les mêmes personnages quelques lignes plus loin :

Don Serafín continuaba con más entusiasmo.
 —Es de alta política, como dice el señor Fajardo, extirpar a todos los liberales, esas ideas corruptoras inculcadas en el cerebro del pueblo, extravían su opinión y nos llevan a ese abismo de la revolución francesa.
 —Nosotros, repuso Clara, no entendemos nada de política : usted ve que es ridícula una mujer entregada a todo aquello que es ajeno de su sexo.
 —Usted perdone, yo opino de distinta manera : a mí me agrada mucho una madama de Stael, así como la autora de la Cabaña del Tío Tomás.
 —Pues yo abomino a las literatas dijo Clara con actitud, y sobre todo, a esas personas que tienen culto por todo lo extranjero. Yo he nacido en México, y cualquiera de mis paisanos me parece superior, verbigracia, a todos los franceses⁵³⁵.

[Don Serafín continua avec plus d'enthousiasme.
 —C'est de haute politique, comme dit monsieur Fajardo, d'extirper de la tête de tous ces libéraux ces idées corrompues inculquées au peuple, qui égarent son opinion et nous conduisent à l'abîme de la révolution française.
 —Nous autres, répondit Clara, nous ne comprenons rien à la politique : vous voyez qu'il est ridicule qu'une femme se mêle de ce qui est étranger à son sexe.
 —Veuillez m'excuser, je pense autrement : une Madame de Staël me plaît beaucoup, ainsi que l'auteur de la Case de l'oncle Tom.
 —Et bien, moi je déteste les femmes écrivains, et par dessus tout, les gens qui ont le culte de tout ce qui est étranger. Moi je suis née au Mexique, et n'importe lequel de mes compatriotes me paraît supérieur, par exemple, à tous les Français.]

533 - Je précise que le terme « vaudeville » est pris ici au sens d'une comédie légère, nous n'oublions pas que le terme désigne historiquement un genre comique avec une composante musicale. [Source : *Dictionnaire du Littéraire*]

534 - *CC*, p. 34.

535 - *Ibid.*, p. 35.

Les dialogues arrivent comme des bavardages, des propos sans incidence sur le déroulement de la trame principale, celle de la guerre d'Intervention. Ils s'opposent en cela aux échanges sérieux entre politiques. Ils fonctionnent par digression, le propos passant du Mexique à la Révolution française, à la politique puis aux femmes écrivains. Le dialogue représente de manière réaliste une discussion entre bourgeois papillonnant d'un sujet à l'autre. Mais chacun manifeste une position idéologique que des propos insignifiants permettent justement de saisir. On a donc affaire malgré tout à un débat, à un échange d'opinions dans lequel le « nous » de Clara s'oppose radialement au « je » de Don Serafín, comme la communauté mexicaine s'opposerait à l'individualisme bourgeois de ceux qui soutiennent les impérialistes français. La réplique de Clara embrayée affectivement par l'expression « je déteste », rend en effet visible que la division politique fait dialoguer « je » et « nous » pour tous les locuteurs impliqués, sur un pied d'égalité malgré la polémique. Don Serafín est conservateur : d'un côté il dénonce l'exemple français comme corrompu par l'abîme de la révolution, de l'autre il prétend admirer des femmes telles que Mme de Staël ou Harriet Beecher Stowe en pleine guerre de Sécession, car il était de bon aloi de célébrer le féminisme et la démocratie si l'on était du côté des Français. Quelle image une Mme de Staël représente-t-elle donc pour un bourgeois mexicain de 1863? Pour Clara, elle symbolise tout simplement « lo extranjero », quelque chose de non mexicain. Évidemment le discours nationaliste transparait (« mis paisanos ») sans compromettre la position de bourgeoise bienséante de la jeune fille : sa politique est de la non-politique, elle garde son rôle de femme. Selon la même ambiguïté, le versant anti-français vise, d'une part, la France de l'Intervention, pour les Républicains, mais aussi celle de 1789, pour les conservateurs ; la France démocratique contredit l'image de la France royaliste. Mais on est dans une situation où il faut se déterminer par rapport à l'une ou à l'autre de ces deux Frances. Ironiquement et faute des arguments de la raison, Clara tombera sous le charme de Demuriez, commandant français venu épouser une jeune créole riche, tout en cachant sa première union avec une Française.

Alors que l'armée républicaine vient de perdre une bataille et se retire de la capitale, nos personnages laissent paraître leur petitesse. L'association entre « Madama de Stael », « la autora de la Cabaña del Tío Tomás », et « la revolución francesa » forme autant d'isotopies figuratives réunissant les idées qui circulaient à l'époque au Mexique. Mais, de façon révélatrice, Don Serafín malgré tout ne sait pas ou ne sait plus le nom de l'auteur de la Cabaña del Tío Tomás : on n'est pas dans un de ces salons européens dont on imagine les conversations animées, on imite, et de cette façon apparaît la superficialité de la polémique entre les différentes positions toutes contradictoires : Clara ne se voit pas s'occuper de politique, pourtant elle est républicaine, tandis que Don Serafín, qui ne l'est pas, prétend aimer les femmes politisées, mode venue d'Europe, sans que ceci corresponde à un véritable engagement. La mention des femmes écrivains déclenche chez Clara un sentiment de défense nationaliste, patriote, qui s'écarte du propos supposé.

En alimentant le débat d'idées, les dialogues permettent de représenter une société ; de ce fait, par le comique de situation, par la parodie de la bourgeoisie, ils indiquent la

poussée du réalisme. Nous noterons que, dans ce but, tout au long de ce dialogue, la voix du narrateur se retire presque totalement, il intervient seulement dans les embrayeurs de tour de parole (« repuso Clara, dijo Clara, repuso asustado don Serafín »), pour donner l'impression d'une représentation directe comme au théâtre ; ce procédé concerne d'ailleurs tous les dialogues du roman.

Il existe aussi des dialogues moins polémiques, comme celui-ci entre Luz et Clara :

— No creas, decía Clara, el coronel no está muy lejos de aquí, los periódicos hablan de la salida del ejército para el interior, y sería mucha casualidad que él solo se hubiera quedado en Toluca.

— No he visto en los periódicos, respondió Luz, que se haya movido el regimiento de Eduardo⁵³⁶.

[—Ne t' imagine pas cela, disait Clara, le colonel n'est pas bien loin d'ici, les journaux parlent du départ de l'armée vers l'intérieur, et ce serait bien rare qu'il soit resté seul à Toluca.

—Je n'ai pas lu dans les journaux, répondit Luz, que le régiment d'Eduardo ait bougé.]

Les journaux dont, ailleurs, le narrateur nous fait part, sont également commentés par les personnages. Les propos des deux jeunes femmes représentent la trivialité du monde domestique opposée au sérieux de l'Histoire transmise par les journaux dont la mention, sans citation, crée une lacune, une curiosité insatisfaite et donc, paradoxalement, un effet de présence du monde de référence ; le lecteur supposé doit être comme Luz : il n'a pas lu dans les journaux ce qui pourrait l'éclairer ; les doutes qu'exprime Luz invitent l'identification d'un lecteur virtuel. Le texte dialogué construit ainsi la place du lecteur et le rapproche du monde représenté. De plus, le changement de personnes —le passage de la troisième personne du narrateur-historien à l'énonciation en première et deuxième personne— familiarise le lecteur avec l'objet historique, et permet un autre type d'effet de réel, celui de l'intériorisation de l'action historique dans la sphère du privé.

Dans le roman de Bankim, *Raj Singh*, nous constatons de même le caractère apparemment trivial du dialogue entre femmes opposé au sérieux historique de la narration :

« Qui est-ce, dis-moi ?

- C'est là le portrait de l'empereur Shah Jahan, répondit-elle ?

- Fi donc, la vieille, je la connais bien cette barbe-là, c'est celle de mon grand-père ! rétorqua la jeune femme.

- Qu'est-ce que tu nous chantes là, mamie ! Pourquoi caches-tu la vérité en invoquant ton grand-père ? C'est la barbe de ton époux », lança une autre.

Alors la jeune espiègle se tourna vers l'assistance et raconta : « Un jour un scorpion s'était caché dans sa barbe, et c'est ma meilleure amie qui l'a tué à coups de balai⁵³⁷ ! »

536 - CC, p. 48.

537 - *Raj Singh*, p. 32-33.

Cependant la fonction de ces échanges n'implique pas exactement le même savoir sur le monde représenté que dans *CC*, ici il s'agit plus d'une historisation des manières de l'époque décrite. Ce dialogue illustre l'aspect familier (espiègle, primesautier) des conversations entre femmes, c'est une forme de traduction de l'usage du *prakrit* dans le théâtre classique. En effet, au temps de Bankim, la littérature vivement encouragée par les institutions britanniques, reproduit en bengali moderne des éléments du théâtre ancien⁵³⁸. La fonction de tels dialogues n'en ressemble pas moins à celle relevée par Bakhtine d'un dialogisme social au sein du roman. Ainsi, pour produire un effet d'époque, les dialogues imitant une forme archaïque lui découvrent une fonction moderne. L'équivalent donné en français est proche du langage familier du théâtre comique. Toutes les femmes parlent en même temps, rient, se moquent, c'est ainsi que se représente la vie du gynécée. Ce portrait cliché provient de la littérature persane ou arabe de l'époque de la diégèse. Le procédé est cependant différent dans *Anandamath* qui sort les femmes du gynécée pour les mener à la guerre, de sorte que toutes les paroles se fondent dans un monologisme unificateur et nationaliste. En cela le roman historique prend deux allures différentes : une fonction programmatique, didactique, militante, et une fonction consensuelle mettant en relief l'unanimité, qui réunit l'*antiquarian* à la Scott et le style du manifeste dont les exemples sont plutôt à chercher dans la littérature politique du XVIII^{ème} siècle.

En effet, dans *Anandamath*, à l'inverse de romans tels que *Raj Singh* ou *El cerro*, nous allons voir que les dialogues exposent la mission des Fils et le combat pour la Mère. Dans ce passage, c'est Shanti, la femme d'un renonçant, qui décide de rejoindre l'armée des Fils et de passer les épreuves d'admission auprès du maître Satyananda :

- Satyananda alla chercher un arc d'acier et quelques fils de fer qu'il donna à Shanti.
 — Il faut tendre ces fils sur cet arc. Les fils sont longs de deux coudées. L'arc se détend au moment où l'on place les fils de fer et l'on est projeté par terre. Celui qui peut tendre ces fils sur cet arc est vraiment un homme fort !
 Shanti examina attentivement l'arc et les cordes.
 — Tous les Fils ont-ils réussi cette épreuve ? demanda-t-elle.
 — Non, cela ne m'a servi qu'à me rendre compte de leur force⁵³⁹.

Le dialogue d'*An* montre aussitôt une conviction partagée par tous les personnages, et les interrogations autour d'un unique objectif commun au récit et aux personnages : le combat pour la « Mère ». L'objet « arc » est ici pris dans un usage métonymique, il représente « l'homme fort », la fonction de l'homme par l'objet qui l'étalonne. Cette association entre des attributs et des actions déterminées parcourt l'ensemble de l'œuvre et rappelle la typification de tous les personnages épiques dans des fonctions fixes. Chacun des frères Pandava, par exemple, est né d'une liaison entre Kunti et un dieu différent qui lui confère des attributs spécifiques. De plus, le dialogue sert à administrer la preuve en exposant des interprétations différentes, c'est aussi une joute oratoire qui

538 - Précisément, par exemple, l'usage d'un registre familier qui accentue le réalisme des dialogues dans le cercle privé des femmes, à la manière de l'emploi du *prakrit* dans le théâtre médiéval.

539 - *An*, p. 92.

renvoie à l'entraînement au combat, comme dans le cas de Shanti qui cite l'exemple de Draupadi et des épouses d'Arjuna et pour montrer l'importance des femmes aux temps des guerres mythologiques :

—Tu es une épouse vertueuse, lui dit-il. Mais vois-tu, l'épouse n'est la compagne en dharma que pour ce qui est du dharma domestique. Que viendrait faire une jeune femme lorsqu'il s'agit du modèle de vie héroïque ?

—Quel grand homme dépourvu d'épouse est devenu un héros ? Rama fût-il devenu héros sans Sita ? Comptez un peu, je vous prie, combien de fois s'est marié Arjuna ? La force de Bhima est proportionnelle au nombre de ses femmes. En nommerais-je d'autres ? Je n'ai rien à vous apprendre à ce sujet.⁵⁴⁰

Ici le dialogue sert la négociation, une mise en place des arguments pour ou contre la transgression motivée de la loi. Shanti prouve habilement que la femme donne sa virilité à l'homme, elle le rend apte au combat, ce qui devrait lui permettre de rester parmi les Fils.

Dans *CC* et *An*, le dialogue invite à la prise de position ; les personnages féminins portent à la discorde, comme pour Clara et Madame de Staël. Le dialogue est investi par les femmes, comme l'action est investie par la langue dans le roman. Ce que tente Shanti, c'est la transgression de l'espace du privé pour s'intégrer au public, à l'image de femmes de la mythologie, telle Draupadi⁵⁴¹. Sa rhétorique est basée sur l'exposition de sa connaissance des textes sacrés, elle tient une position de rivale potentielle, tout en maintenant une façade de respect vis-à-vis de Satyananda. Ce dernier oppose *dharma domestique* et *dharma héroïque* ; il invoque également le « modèle », soulignant que la vie de ses hommes devra constituer un modèle d'action, il implique le sens d'une réécriture et d'une refondation des épopées. Il en va de même dans *HNL*, les dialogues mettent souvent en scène Sylvia dans une prise de position sur des sujets d'ordre public⁵⁴². L'entrée en scène de la parole politique des femmes se fait essentiellement, nous le verrons, par le biais des dialogues.

Dans la suite de notre étude, nous établirons le lien entre la fonction du dialogue et la construction de l'intrigue dans *AA* et *CC*. En effet, c'est l'issue des dialogues qui décidera du sort de Dja'far et de Abbassa. Nous insisterons sur *AA* et *CC*, car ils illustrent une écriture dont l'intrigue, théâtralisée de façon bien plus sensible que dans les autres romans, informe le contenu des dialogues.

2.3.3.2. *Mise en dialogue et mise en intrigue*

AA et *CC* mettent en scène de façon codée et clichée le dialogue comme une séquence de répliques attendues. Voici par exemple, dans *AA*, le dialogue de Abbassa

540 - *Le Monastère de la félicité*, p. 93.

541 - Il s'agit de la femme des cinq frères Pandava. [Source : *E.U.*, éd. 2001]

542 - Spécialement dans l'échange qu'elle entretient avec le Rév. Meekin au sujet du bain, voir p. 239 à 241 in *His Natural Life*, éd. UQP.

avec Atba, sa servante, alors qu'elles s'interrogent toutes deux sur la marche à suivre depuis qu'elles se savent découvertes par le poète Abou al Attahia :

- Il ne reste plus qu'une solution, Altesse, s'en remettre à l'avis de sa majesté le Vizir.
- Comment l'avertir, alors qu'il est en compagnie de mon frère à jouer sur le meiden à la balle et aux crosses.
- C'était effectivement le jour du rendez-vous pour ce jeu au meiden près du palais de l'Éternité.
- Il est indispensable de le faire. Si vous le désirez, je me chargerai de lui porter le message⁵⁴³.

La lettre prévenait Dja'far du danger de la découverte d'Abou al Attahia. L'échange dans l'urgence confirme l'aspect tragique de la situation. Atba, la messagère esclave de Abbassa, transmettra plusieurs messages au Vizir, le dernier ne lui arrivera pas, alors qu'il lui aurait sauvé la vie. Une fois Atba partie, c'est l'attente de Abbassa qui constitue un autre ressort dramatique. Le dialogue permet de détourner l'attente et de la tromper. L'intrigue construit la marche vers la mort prochaine de Abbassa et de Dja'far ; l'évolution de la situation romanesque repose sur la jonction des dialogues. Incidemment, on apprend de Atba, en même temps que Abbassa, que la fameuse liaison n'est un secret pour personne. L'importance du « qui dit quoi à qui » montre l'enjeu des dialogues et leur rôle dans la concrétisation de la scène finale.

Bien que le théâtre soit le parent pauvre de la littérature arabe, d'autres genres tiennent lieu d'origine de mise en scène dialoguée. C'est le cas du genre picaresque en prose de la *maqama*⁵⁴⁴ où le dialogue joue un rôle important. Cependant, il est à noter que les dialogues de AA se rapprochent de la forme du dialogue tragique européen plus que du procédé de la *maqama*, digressif à la manière d'ailleurs du picaresque européen postérieur, car ici l'obsession de l'unité d'action détermine la progression de l'ensemble du roman. Dans *Arrous Farghana*, comme dans *Fath al Andalus* et AA, le rôle de la suivante est similaire à celui qui permet la mise en scène des états d'âme dans le théâtre cornélien ou racinien. De plus, dans AA, contrairement aux dialogues des romans de Mateos, le propos est unique et concerne l'intrigue et le resserrement de l'action autour des personnages principaux, comme nous le constatons dans ce passage où Abbassa révèle à Dja'far qu'Abou al Attahia connaît leur secret :

- Elle dit : « Notre secret est dévoilé depuis hier chez Fanhas avec nos deux enfants alors que je les embrassais et que je les contemplais... »
- Il dit : « Et qui l'a découvert ? qui a osé cela ?... »
- Elle répondit : « C'est Abou al Attahia. »
- Alors il s'exclama : « Abou al Attahia ? Il faudra le tuer rapidement. »
- Elle dit : « J'ai bien essayé de le tuer en envoyant une troupe d'hommes pour le capturer ce matin au même endroit, mais il a réussi à s'enfuir⁵⁴⁵. »

543 - AA, p. 539.

544 - Voir Abdelfattah Kilito, *Les Séances* ; le terme « séance » traduit littéralement le mot arabe « maqama », p. 87 : « Ses [celles de Hamadhâni] séances forment un recueil hybride, où les vers alternent avec les passages en prose. » Le dialogue y est important.

545 - AA, p. 550.

La reprise de l'information sous forme dialoguée permet sa transmission aux autres personnages. Les intrigues différentes mèneront toutes à la chute des Barmécides, et finalement le roman fonctionne comme une progression lente avec de nombreuses répétitions de l'information circulant d'un personnage à l'autre, pour arriver à l'oreille de Haroun. Le relais régulier dans le tour de parole et le caractère non affectif des verbes utilisés —le verbe « dire », contrairement à « s'écria, s'exclama, s'interrogea... »— impliquent une volonté de retrait du narrateur pour laisser à l'espace du dialogue le soin de construire l'atmosphère et de montrer « à nu » les états d'âmes des personnages

Dans *CC*, l'aspect dominant relève du mélodrame où le tragique de la mort se mêle au comique des discussions mondaines. Le trait essentiel qui tend vers les procédés de représentation théâtrale est la longueur des dialogues qui absente la figure narrative sur plusieurs pages. Les différents groupes tiennent des conversations distinctes, illustrant le dialogisme bakhtinien. Voici un exemple de dialogues entre militaires de l'armée républicaine :

El coronel y sus ayudantes se detuvieron en el portal de Cartagena, que está situado en la plaza de Tacubaya.

Allí existe una especie de hotel. El patrón es un hombre afable, halagüeño, ofrece cuanto posee por sus justos precios, no fía ni al banquero Barrón una copa de vino.

— ¡ Hola !, capitán Martínez, ya le estaba echando a usted de menos, creía que alguna desgracia...

— Cosa mala nunca muere, replicó Martínez.

— No lo decía por tanto, replicó el hotelero, es usted terrible

— ¡ Muchacho, pasea esos caballos !

El capitán seguido del coronel Fernández y otro oficial que llamaremos Quiñones, se dirigieron en línea recta a la cantina.

— ¡ Copas !, gritó Martínez, que no siempre se hallan tan buenas como en esta casa⁵⁴⁶.

[Le colonel et ses hommes s'arrêtèrent à la porte de Carthagène située sur la place de Tacubaya. Là se trouve une sorte d'hôtel. Le patron est un homme affable, agréable, qui offre tout ce qu'il a pour un prix honnête, mais ne ferait même pas crédit pour un verre de vin au banquier Barrón.

— Bonjour, capitaine Martínez, je commençais à m'inquiéter de votre absence, je pensais que quelque malheur...

— La mauvaise graine ne meurt jamais, répondit Martínez.

— Je ne le disais pas en ce sens, vous êtes terrible.

— Petit, fais promener les chevaux !

Le capitaine, suivi du colonel Fernández et d'un autre officier que nous appellerons Quiñones, se dirigèrent en ligne droite vers la cantine.

— Amenez les verres! cria Martínez, ce qu'on y boit n'est pas toujours aussi bon que dans cette maison.]

Nous relevons l'usage fréquent d'expressions idiomatiques ainsi qu'une gouaille militaire caractérisant un sociolecte, et une sorte de clin d'œil au picaresque avec l'usage de l'exclamation, « ¡ Copas ! ». En effet, ce dialogue est construit sur le présumé d'une familiarité attendue entre le Capitaine et l'aubergiste. Une certaine

546 - *CC*, p. 11.

complicité existe entre les personnages et une bonhomie apparente dans les exclamations du capitaine, comme dans la réponse de l'aubergiste. Le personnage de Martínez symbolise le guérillero, viril, solidaire et franc. De la sorte, le dialogue dans le roman de Mateos illustre bien le concept de polyphonie —aspect spécifique du dialogisme⁵⁴⁷. Le dialogue permet un échantillonnage social, politique, et culturel, nous l'avons déjà vu dans les dialogues entre Clara, Luz et Don Serafín, mais aussi une interpénétration et une négociation entre des langages qui ne seraient pas connexes sans lui. Il constitue, au même titre que le discours historique, une entrée en esthétique réaliste, le comique au théâtre étant une des voies d'apparition du réalisme, comme le fabliau ou la chanson dans une veine populaire⁵⁴⁸.

Le dialogue, les discours attestés, le style journalistique dans son économie supposée de « dépêche » montrent des techniques diverses de mise en place du mode réaliste, lequel coexiste dans le même espace que les descriptions romantiques. Dans *CC*, le dialogue n'est pas limité à une unité d'action donnée, mais occasionne de nombreuses digressions, ce qui caractérise aussi le théâtre comique où les conversations faussement triviales de politique ou de littérature peuvent faire le propos des personnages sans déroger aux règles du genre.

Le dialogue devient un marqueur de mode de construction de l'intrigue —au même titre que la description est un bon indicateur du mode de représentation esthétique et générique. Il permet aux personnages de participer au monde représenté, et de désigner l'univers de référence. En effet, la principale différence entre le mode mélodramatique et le mode tragique réside dans la proportion entre informations sur le monde représenté, au sens étroit du terme, et informations sur le monde et l'univers de référence auquel il appartient. Les dialogues de *CC* nous donnent plus d'éléments sur le monde de référence, politique, culturel et social, ils élargissent le spectre de visibilité et de compréhension du lecteur ; en revanche les intrigues amoureuses sont faibles, et les successions événementielles reposent sur des rebondissements trop exagérés comme le veut d'ailleurs le mélodrame— ainsi de l'arrivée, quelques jours avant le mariage prévu de Clara, d'une lettre de la femme de Demuriez, vivant en France. Dans le cas de *AA*, le lecteur est confiné au monde représenté, et même aux quelques éléments couvrant l'histoire centrale de *Dja'far*. Les dialogues visent à construire, faire et défaire ce noyau

547 - M. Bakhtine, dans *L'Esthétique du roman*, expose le concept de dialogisme ou encore « plurilinguisme ». Dans la traduction française, p. 123 : « Le plurilinguisme s'est organisé sous sa forme la plus importante historiquement, dans ce qu'on a nommé le roman humoristique. Ses représentants classiques sont Fielding, Smollett, Sterne, Dickens, Thackeray en Angleterre, Hipelle et Jean-Paul Richter en Allemagne. Dans le roman humoristique anglais, nous retrouvons une évocation parodique de presque toutes les couches du langage littéraire parlé et écrit de son temps. Il n'y a guère un seul roman de ces auteurs classiques qui ne constitue une encyclopédie de toutes les veines et formes du langage littéraire ».

548 - M. Bakhtine, dans son *Rabelais*, souligne l'efficacité du *carnavalesque* manifestée par le déguisement et le travestissement pour montrer l'autre face du monde. On lit, par exemple, p. 199 que : « Les injures sont le “miroir de la comédie” placé devant la face de la vie qui s'éloigne, devant la face de ce qui doit subir la mort historique [...] C'est pourquoi *grossièreté et louanges sont les deux aspects d'un même monde bicorporel*. » Les italiques sont de l'auteur.

unique. Le lecteur n'obtient que des informations sélectionnées par l'intérêt de l'intrigue.

Quant au mélodrame —mode qui est aussi celui de *HNL*— il diversifie les points de vue et les perspectives à la fois sur le monde représenté et sur l'univers de référence. De plus, les types d'intrigues varient selon les modèles narratifs dominants et selon le mode historiographique désigné ; par exemple, l'Histoire immédiate, plus ou moins imprévisible comme une chronique de guerre, implique aussi de nombreux rebondissements dans les intrigues parallèles de *CC*, à l'inverse de *AA*, où la chronique de la cour de Haroun mène ce récit tragique et déterminé par avance, l'Histoire étant orientée de manière téléologique. Les dialogues dépendent du mode de construction de l'intrigue et de l'esthétique du monde représenté, comme cela apparaît dans *CC* et *AA*, mais l'intrigue elle-même est construite à partir de modalités spécifiques d'organisation des événements : mode tragique (*AA*), mode mélodramatique/ comique (*CC*, *HNL*), mode épique (*An*). Pour conclure, bien que les dialogues se distinguent de la narration en ce qu'ils ne sont pas toujours le site privilégié d'information du lecteur sur la succession des actions, ou proairesis, ils redévoient la fonction narrative dans la répétition, la variation, créant une véritable image kaléidoscopique nécessaire à l'effet de réel, ou encore, dans *AA*, ils aident à la manifestation de « l'effet personnage »⁵⁴⁹ de la fiction, et à la fictionalisation de l'Histoire, ils montrent le côté « comme si vous y étiez ». À ce sujet, nous pensons aux présupposés de K. Hamburger⁵⁵⁰ envisageant le dialogue comme marque de fictionalité, et nous partageons ce point de vue dans la mesure où le dialogue crée un effet d'immédiateté impossible dans un discours rapporté, excepté les exemples cités par J.-M. Schaeffer⁵⁵¹. Plus particulièrement, nous rejoignons l'idée d'un effet axiologique du personnage défendue par P. Hamon⁵⁵². Ainsi il s'agirait, à travers le rôle des dialogues, de replacer cognitivement le personnage au centre de la détermination générique et structurale, donc d'analyser l'organisation du récit selon ses modalités énonciatives. Ceci se justifie en particulier dans la mesure où la narration joue le rôle d'une anaphore des contenus cognitifs et pragmatiques. En effet, les dialogues et la narration se répondent alternativement reprenant à tour de rôle les informations apportées par le texte et ils construisent le sens par échos différenciés. La

549 - L'article « personnage », du *Dictionnaire encyclopédique des sciences du Langage*, p.753, nous rappelle que l'expression vient de P. Hamon, dans « Pour un statut sémiologique du personnage ».

550 - Pour synthétiser, je reprends une fois de plus un extrait de l'article « dialogue » du *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, p. 717, exposant la position de K. Hamburger : « D'après Hamburger (1957) l'usage extensif des dialogues dans un récit à la troisième personne est un indice de fictionalité : il existe cependant des contre-exemples, telles les enquêtes journalistiques ou ethnographiques qui grâce au recours à la sténographie et surtout au magnétophone, réalisent sans problèmes des transcriptions extensives de dialogues factuels. » D. Cohn, de son côté, argumente à ce sujet que « dans le récit hétérodiégétique l'émancipation la plus forte du discours du personnage par rapport à l'instance narrative se trouve [plutôt] dans le monologue intérieur ».

551 - Dans l'article cité ci-dessus, J-M Schaeffer, pour montrer que le dialogue n'est pas une marque de fictionalité, ajoute que le discours rapporté peut aussi inclure des dialogues rapportés comme dans un témoignage ou une interview.

552 - Voir P. Hamon, *Le Personnel du roman*, « Les axes préférentiels », p. 187-188.

fonction subversive du personnage sera traitée dans la partie de notre thèse consacrée à la dimension esthétique du roman historique.

2.3.4. MODES DE L'INTRIGUE ET DE LA SUCCESSION ÉVÉNEMENTIELLE

Tous nos romans ont d'abord été publiés en série, cela n'est pas surprenant pour l'époque. Cette forme de publication modifie dans une certaine mesure les principes d'écriture par rapport à une publication en bloc et rend le lecteur virtuel plus présent dans le texte. Sans pouvoir exploiter complètement les modalités du découpage feuilletonesque par manque de ressources —il faudrait pour cela consulter les périodiques de nos auteurs : *Bangadarshan*, *Al Hilal*, *Australian Journal*, *El siglo*, très difficilement accessibles—, nous envisagerons la sérialité comme une contrainte formelle qui affleure parfois visiblement. Nos textes sont des produits par essence instables, notamment parce qu'il y a eu des modifications entre les versions sérialisées et les éditions en volume. Pour ce qui est de *HNL* et de *An*, les versions reprises dans les éditions courantes sont celles publiées sous forme de volume par les auteurs. En revanche, nous n'avons pas d'éléments précis en ce qui concerne la genèse des textes canoniques de *CC* et de *AA*, nous ne savons pas si c'est la version en épisodes qui a été collationnée ou s'il s'agit d'une version expressément réécrite pour la publication en volume. Dans le cas précis de *HNL*, plusieurs articles comparent la version en série et le roman édité en volume, d'ailleurs très différents⁵⁵³ : par exemple, le personnage de Sylvia s'appelait Dora dans le feuilleton, et les amants ne mouraient pas à la fin du récit. alors que dans le film de 1927 adapté du texte de 1874, la mort des amants reste en suspens. Visiblement, l'aspect sériel se trahit dans *CC* par l'absence d'un effet de continuum, ainsi que par l'intervention importante du narrateur dans le cours du récit. Nous retiendrons donc ce dernier élément pour l'analyse de l'intrigue.

553 - Voir l'article de Joan E. Poole, « Maurice Frere's Wife : Marcus Clarke's Revision of *His Natural Life* », in *Australian Literary Studies* ; l'auteur nous invite à une lecture comparative des deux versions du roman de Clarke, montrant ainsi l'évolution du personnage de Dora vers celui de Sylvia, d'une figure type vers un personnage complexe et construisant le sens du roman à travers sa crise de conscience.

Plusieurs fois, nous avons eu recours à la notion de « mode »⁵⁵⁴ pour parler de l'intrigue, comme si finalement les contraintes génériques n'étaient pas les seules à informer la construction romanesque d'un texte. Nous avons en conséquence posé l'existence de divers modes d'intrigue : tragique, épique, et mélodramatique/ comique. Le mode relève de l'esthétique ; en ce sens nous pourrions dire que le genre est un ensemble de contraintes formelles générales, tandis que le mode est l'effet variant selon les types de discours mis en œuvre (description, narration, argumentation, etc.) ; leur combinaison, plus que leur addition, informe l'ensemble du roman et transforme les contraintes génériques. Aux grands modes classiques, dramatique, épique, lyrique, on peut ajouter le mélodrame. Ces modes sont issus de genres qui se sont diversifiés tout en maintenant actives des formes ataviques classiques au plan des microstructures, et leur diversité résulte de la recomposition des genres, et de leur dérive. Nous aborderons la question de l'intrigue en faisant le partage entre deux types : d'une part, les intrigues relativement lâches, celles de *CC* et *HNL*, puis, d'autre part, celles de *AA* et de *An* qui nous paraissent fortement nouées, resserrées dans une tradition classique de l'unité d'action. Cette étude devrait nous permettre de saisir des structures fondamentales sous-jacentes, ainsi que les genres qui sous-tendent l'organisation de la narration.

2.3.4.1. Intrigues faiblement orientées

—LES INTRIGUES DE *EL CERRO DE LAS CAMPANAS*

554 - Voir Henri Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, article Mode : « Chez les rhétoriciens, ce mot (presque toujours au féminin) est synonyme de “forme”, “genre”, et “taille” ; à notre époque, nous parlons de préférence, de “disposition”, de “structure”, “schéma”, “schème” ou “formule”. » Dans *Dictionary of Narratology*, Gerald Prince définit « “Mode” : 1. Distance. The extent of narratorial mediation characterizes the mode of a narrative : showing and telling are two different modes. [...] 2. A fictional world considered from the point of view of the hero's power of action in relation to human beings and to their environment. Frye argues the hero can be superior, equal, or inferior in kind or in degree to others and/or to the environment and he characterizes five modes: (1) myth (superior in kind to both); (2) romance (superior in degree to both); (3) high mimesis (superior in degree to others but not to the environment); (4) low mimesis (equal to both others and the environment); (5) irony (inferior to others or to the environment). » [1. Distance. Le degré de médiation narratrice caractérise le mode narratif : montrer et dire sont deux modes différents [...] 2. Un monde fictionnel considéré selon le point de vue de la force d'action du héros en rapport avec les autres êtres humains et avec l'environnement. Frye pose que le héros peut être supérieur, égal, ou inférieur en nature ou en degré aux autres et à leur environnement. Il caractérise cinq modes : (1) mythique (supérieur en nature aux deux) ; (2) romanesque (supérieur ou inférieur en degré aux deux) ; (3) mimésis haute (supérieur en degré aux autres mais non à l'environnement) ; (4) mimésis basse, (égal aux deux) ; (5) ironie (inférieur aux autres ou à l'environnement).]

Notre usage du mot renvoie à une idée supra-générique, (épique, lyrique, dramatique se distinguent selon la position d'énonciation) qui se rapproche de la définition de Prince et s'écarte de celle, classique, donnée par Morier. En effet, le genre peut relever de plusieurs modes à la fois comme le montrent nos romans historiques. Peut-être est-ce l'un des indices de toute modernité.

Le roman de Mateos se construit par accumulation d'intrigues différentes. La trame narrative constitue une chronique historique et familiale du Mexique de l'époque de l'Intervention. Le narrateur Σ ⁵⁵⁵ a un double rôle, il est une sorte de conteur⁵⁵⁶ : il présente les personnages, les surprend, oriente le lecteur, l'avertit, lui rappelle des événements, et, par ailleurs, tient le rôle d'un chroniqueur des années de guerre. Au sein d'une vaste trame historique, saisie dans son ensemble et présentée en détail, de nombreuses histoires privées s'accomplissent, des destins plus ou moins tragiques, parfois comiques, un désir de faire de l'histoire individuelle des hommes et des femmes un récit informant au même titre que celui des faits historiques —comme nous en avons l'exemple dans *Les Misérables*, réalisant l'ambition d'une fresque sociale tout autant qu'historique, brassant plusieurs destinées. Les intrigues personnelles de *CC* se déroulent comme suit :

1 - La première est celle qui concerne la relation de Luz (la fille des Fajardo, famille bourgeoise conservatrice) et d'Eduardo (officier dans l'armée républicaine, de condition modeste) : Eduardo part pour la guerre - Luz se retrouve seule - Elle s'occupe de la mère d'Eduardo - Elle devient, avec Clara, dame de compagnie de Carlota - Elle est courtisée par Don Serafín - Elle ne reçoit plus de nouvelles d'Eduardo - Elle lui annonce la mort de sa mère dans une lettre qu'il ne voudra pas lire, car il pense que Luz l'a trahi en acceptant la position de dame de compagnie de l'Impératrice - Finalement Luz et Eduardo se retrouvent après la guerre et se marient.

2 - Deuxième intrigue personnelle : l'histoire de Clara et de Demuriez, commandant de l'armée française : Clara rencontre le commandant Demuriez - Elle tombe amoureuse de lui et décide de l'épouser - Il lui confie la lecture de son journal intime, lequel finit par la convaincre de son amour - Le jour du mariage, Luz annonce que Demuriez a déjà une femme et des enfants en France - Clara décide d'entrer dans les ordres.

3 - La dernière intrigue amoureuse concerne Guadalupe, la sœur de Pablo Martínez —capitaine valeureux et aventurier de l'armée de Juárez—, et Maximilien déguisé en simple capitaine autrichien : Guadalupe vit seule (ses parents sont morts) - Elle rencontre un capitaine autrichien dont elle tombe amoureuse (en fait il s'agit de Maximilien) - Il vient la voir souvent - Martínez les surprend, se bat en duel avec le capitaine, comprend qu'il s'agit de Maximilien - Martínez se rend chez Clara et demande que sa sœur soit prise sous la protection du père de Clara, Alfonso Rodríguez (riche propriétaire terrien) - Guadalupe, ayant découvert la supercherie de Maximilien, se décide aussi à entrer dans les ordres ; elle assiste néanmoins à l'exécution de Maximilien.

555 - Le narrateur Σ est le narrateur d'ensemble ou surplombant, qui agit comme une figure de l'auteur virtuel au plan narrationnel, voir D. Coste, *Narrative as Communication*, p. 166-172.

556 - Dans la mesure où la figure originelle du narrateur est une composition entre barde et conteur, sa spécificité est d'intervenir dans le récit.

4 - Les Fajardo sont les parents de Luz, ils forment un couple comique et parodique de l'aristocratie française au Mexique. Ils cherchent à se faire une place dans une nouvelle aristocratie mexicaine, naissante sous l'Empire, ils tentent désespérément d'apprendre le français et sont fiers que leur fille soit devenue dame de compagnie de Carlota. Ils finissent par changer de camp après la mort de l'Empereur.

5 - La trame historique occupe l'essentiel du roman, elle implique les destins des personnages cités, mais aussi l'histoire du couple impérial, Carlota et Maximilien, qui demeurent les personnages légendaires de ce moment de crise ; par ailleurs, les passages historiques relatent les combats de l'armée républicaine, depuis la déroute de San Lorenzo jusqu'à l'exécution de Maximilien, soit du 31 mai 1863 à la prise de pouvoir par le président Juárez en juin 1867.

L'intérêt manifesté par J.A. Mateos pour le drame⁵⁵⁷ contribue à expliquer une construction romanesque en scènes illustrant les différentes intrigues, et en dialogues parfois très longs, on l'a vu. Rappelons aussi qu'à cet égard la construction narrative ressemble à celle de Zaydan qui privilégie parfois le dialogue plutôt que la narration, tout en demeurant proche des faits historiques tels qu'ils sont rapportés hors du discours de la fiction. Clementina Díaz y de Ovando, rare spécialiste de l'œuvre de Juan A. Mateos, écrit : « Mateos toma como tema de su primera novela, *El cerro de las Campanas*, el derrumbe del Imperio de Maximiliano y la victoria de la causa republicana en junio de 1867⁵⁵⁸. » [Mateos prend pour thème de son premier roman, *La Colline aux cloches*, la défaite de l'Empire de Maximilien et la victoire de la cause républicaine en juin 1867]. Les événements présentés appartiennent donc à une période récente, appelée « l'Intervention »⁵⁵⁹. L'arrivée de Maximilien et les événements mis en scène sont tous contenus dans ce laps assez bref de quatre ans. La publication du roman a lieu dès janvier 1868. Mateos a tout de suite et sans doute le premier, investi littérairement l'événement politico-historique, je dirai même qu'il a tout de suite senti le potentiel tragique de la figure du couple impérial. En effet, dans le cas de *CC*, nous sommes en présence d'une modalité tragique qui entoure le destin de Maximilien. Tandis que l'Histoire événementielle est écrite sur le mode de la chronique, les personnages de fiction sont tous impliqués dans des intrigues différentes, de modalité comique ou dramatique, indiquant la prédominance du mode mélodramatique en ce qui concerne la sphère du privé. Ainsi les modes de mise en intrigue diffèrent selon les centres d'intérêt. Dans *CC*, nous constatons le traitement spécifique des énoncés historiques ; contrastons les exemples suivants :

Énoncé historique :

557 - À ses débuts, il avait écrit du théâtre, avec Riva Palacio d'ailleurs, notamment une adaptation en vers en six actes des *Misérables*, comme le précise C. Díaz y de Ovando, dans son introduction à l'édition Porrúa, *El cerro*, p. XV.

558 - *Ibid.*, p. XLV.

559 - Il s'agit de la période de la guerre d'Intervention, également désignée par John S. Brushwood comme la période de la « Réforme », dans *México en su novela*, p. 18.

Al caer de la tarde del 9 de diciembre de 1865, una fuerza republicana entraba en el pueblo de Ario, después de haber hecho huir a la pequeña guarnición imperialista⁵⁶⁰.

[Le soir du 9 décembre 1865, une force républicaine entrait dans le village d'Ario, après avoir fait fuir une petite garnison impérialiste.]

Énoncé de fiction

El capitán Martínez lo acompañaba, porque Pablo era hijo, como él lo decía “de la mala vida”, nuestro amigo se conservaba tan alegre y entusiasta como el primer día⁵⁶¹.

[Le Capitaine Martínez l'accompagnait, car Pablo était, comme on dit, « enfant de la galère », notre ami restait aussi joyeux et enthousiaste qu'au premier jour.]

Les passages narratifs historiques et fictifs se distinguent ici par la position du narrateur dont la focalisation change. Bien qu'elle se veuille nulle dans les deux cas, le narrateur est hétérodiégétique dans le premier et homodiégétique dans le deuxième (« nuestro amigo », expression qui indique une ambiguïté entre la familiarité du narrateur avec les personnages et celle qui est impliquée avec le lecteur). Le nous narratif apparaît dans de nombreux passages, rapprochant le roman d'autres genres, plus anciennement populaires, dont le conte et le roman picaresque ; des expressions comme « ya hemos dicho » montrent l'intervention du narrateur à la façon d'un conteur ou bien encore sa prise de position dans le récit historique. Le « nous » rapproche de la perception d'une communauté de lecture, on pense encore à ce « nous » qui apparaît dans *Jacques le fataliste* et qui sera systématisé dans la métafiction du XX^{ème} siècle, mais ce procédé métalectique accompagne chez Mateos le dessein plus ample d'une communauté politique au delà de la communauté de lecture. L'adresse au lecteur dans le roman diminue pourtant au cours du XIX^{ème} siècle pour laisser mieux opérer l'illusion romanesque. Dans le passage cité ci-dessous, le narrateur devient un juge de l'Histoire dans une comparaison de structure aphoristique :

Tras de Lincoln quedaba Johnson y la Constitución de la República. Tras de Maximiliano, una regencia perdida para el mundo de la inteligencia y del porvenir⁵⁶².

[Après Lincoln, il restait Johnson et la Constitution de la République. Après Maximilien, une régence perdue pour le monde de l'intelligence et de l'avenir.]

Le narrateur compare l'Histoire des États-Unis et l'Histoire mexicaine à l'avantage de la première par un procédé anaphorique (« Tras Lincoln »/ « Tras Maximiliano ») créant la symétrie entre les deux situations politiques, il forge une analogie entre les deux destins, accusant finalement l'Histoire de sa nation de générer une perte de sens pour l'humanité. L'ensemble de la construction du roman s'accomplit sur un mode rétrospectivement prophétique qui rappelle la téléologie du mode tragique, celle issue de l'exemple d'Œdipe. De plus, cette tendance prophétique qui s'allie à une construction tragique concerne aussi les personnages moins historiquement centraux, comme Guadalupe⁵⁶³ destinée, à plusieurs reprises dans le texte, à devenir au moins

560 - CC, p. 116.

561 - *Ibid.*, p. 117.

562 - *Ibid.*, p. 414.

563 - Voir explication de la valeur de ce nom *supra*, dans la Partie I.

l'épouse d'un prince, ce que le roman réalise ironiquement. Maximilien, lui, entre dans le roman avec l'évocation de sa tombe :

¡ Una tumba en America !... , ¿ será abierta por la revolución ?
Sus piernas temblaron, un sudor frío inundó su limpia frente y cayó de rodillas delante de las tumbas de los descendientes de Carlo Magno⁵⁶⁴.

[Une tombe en Amérique ! Sera-t-elle ouverte par la révolution ?
Ses jambes tremblèrent, une sueur froide inonda son front pur et il se jeta à genoux devant les tombes des descendants de Charlemagne.]

Le roman devient la réalisation d'une prophétie, d'un programme contenu d'emblée dans un énoncé prédictif. Contenu historique et contenu non historique se mêlent dès lors étroitement dans le romanesque. Un énoncé comme « l'avenir de Guadalupe », sans pertinence historique dans la sphère du public, est traité comme un énoncé historique dont la finalité est connue d'avance. Le romancier devient la figure de celui qui prédit l'Histoire, reprenant en cela une idée fondatrice de la culture amérindienne du Mexique transmise par le livre de *Chilam Balam*⁵⁶⁵. Alors qu'il existe une homogénéité des modes de traitement de l'intrigue dans l'œuvre des romanciers historiques européens, sous l'égide de Walter Scott, nous ne la trouvons plus dans celle de Juan Mateos. Il nous faut regarder du côté moins uniforme du roman feuilleton pour retrouver cette sensation de grande fresque hétérogène, d'accumulation justifiée par la continuité historique, comme dans l'exemple des *Mystères du peuple*.

Les aspects que nous avons distingués impliquent une hybridité particulière du roman historique. L'intrigue relève du genre et du mode et le genre « roman historique » accueille des modes d'intrigues divers. Le mode tragique, par exemple, caractérise l'historiographie dans *CC*, particulièrement en ce qui a trait à l'exécution de Maximilien. Cela induit une orientation définie du destin de l'Empire, comme le confirme la « chanson de Maximilien » portée par la voix du peuple, appuyant le romancier qui s'en fait l'écho ; mais le destin de la République relève plutôt du tragi-comique. Nous pourrions voir là une séparation structurale désignant deux idéologies de l'Histoire. L'Empire appartient au passé, à la période prérévolutionnaire, et justifie un traitement selon des structures archaïques, alors que la République se projette dans l'avenir des jeunes nations, et pour cela le narrateur la traite avec les moyens d'une historiographie moderne et journalistique. En même temps, le mode tragi-comique ou héroï-comique, mode bourgeois, manque de grandeur.

Prenons le chapitre « Algo de historia », dans la deuxième partie, « El Imperio » ; c'est alors la première mention de Maximilien :

564 - *CC*, p. 94.

565 - Ce livre est un recueil de légendes et de prophéties qui relatent l'histoire de la création du monde, dans la culture Maya, consulté dans la version et présentation de J.M.G Le Clézio : *Les Prophéties du Chilam Balam*.

A las oraciones de la noche del día 28 de septiembre de 1863, un hombre de vestidos talares rezaba en un rincón de la catedral de Estrasburgo⁵⁶⁶.

[Aux oraisons de la nuit du 28 septembre 1863, un homme vêtu tout de long priaît dans un coin de la cathédrale de Strasbourg.]

Le personnage en question est Maximilien dont la destinée est prise dans une trame tragique. La succession des événements le concernant mène vers son échec et son exécution. Le personnage de Carlota aussi devient par là-même tragique, et l'histoire terrible de ce couple mythifie à jamais, *a contrario*, l'indépendance inaliénable du Mexique. Un personnage dont la présence dans la cathédrale de Strasbourg est aussi remarquée deviendra sûrement un personnage important. La voix narratrice invente ce passage par l'église pour lier le sort du futur empereur à celui d'un destin transcendant mêlant Dieu, les grands empereurs, les dynasties des monarchies européennes, ce qui n'est pas sans rappeler don Carlos dans *Hernani*.

En ce qui concerne les personnages centraux de la famille Fajardo et les événements qui les affectent par exemple, l'ensemble est traité sur un mode comique, voire satirique. Nous ajouterons que la construction de l'intrigue est d'autant plus mélodramatique qu'elle repose sur des épisodes courts et frappants : par exemple, l'anecdote fort invraisemblable des retrouvailles de Martínez et de sa mère qui était l'otage d'un fou dans une cave pendant neuf ans. Nous pourrions préciser que c'est une ambivalence temporelle, entre le long terme et le coup d'éclat, qui semble caractériser le mélodrame. Dans le même goût, nous avons évoqué les amours de Maximilien, déguisé en capitaine autrichien, avec Guadalupe, la sœur de Pablo Martínez, le présumé guérillero.

Ainsi les différentes intrigues amoureuses, à savoir celles de Luz avec Eduardo, colonel de l'armée républicaine, ou de Guadalupe et Maximilien, ou encore de Clara avec le commandant Demuriez, finissent toutes, d'une façon ou d'une autre, avec l'exécution de l'Empereur et la chute de l'Empire : Clara et Guadalupe décident d'entrer dans les ordres par déception amoureuses ; seuls Luz et Eduardo se marient avec le consentement des Fajardo, malgré leurs opinions politiques divergentes mais sur le point de changer avec le retour au pouvoir du Président Juárez. Les intrigues différencient les personnages, et *vice versa*. La finalité n'est pas aussi uniforme que dans *AA* ou, dans une autre mesure, dans *An*.

Pour conclure provisoirement sur *CC*, la multiplication des intrigues entraîne une hétérogénéité des traitements, et une division de l'intention du roman. Le lecteur est sollicité sur plusieurs plans, il assiste au déploiement d'une vision d'ensemble qui ne peut cependant se résoudre en une trame unique. La forme mélodramatique, soutenue par l'image d'un narrateur construisant sa parole depuis celle du conteur picaresque, accueille ainsi toutes les divergences —les modes comique, tragique, dramatique, historique—, et justifie l'hétérogénéité par un souci de réalisme historique.

566 - *CC*, p. 91.

— LES INTRIGUES DE *HIS NATURAL LIFE*

Passons maintenant à notre deuxième exemple, *HNL*. Nous retrouvons la faiblesse de l'intrigue dans *HNL*. En effet, nous suivons les déplacements involontaires du personnage principal, et le seul suspens réside dans la résolution de trois questions liées entre elles : le personnage va-t-il être aidé à prouver son innocence ? Sylvia Vickers se souviendra-t-elle du « bon Mr Dawes » pour le sauver ? Qui a tué Lord Bellasis ?

Les autres événements s'organisent à partir de ces questions centrales, puisque nous apprenons à la fin que John Rex est le véritable assassin de Lord Bellasis dont il était aussi le fils. John Rex sait que Lady Ellinor est seule avec un grand héritage ; elle accueillera John Rex et lui transmettra l'héritage, flouée par la ressemblance flagrante avec son fils Richard Devine. On apprend à la fin du roman⁵⁶⁷ que même le Rév. North a été impliqué dans le meurtre de Lord Bellasis, car, le jour du crime, il avait rendez-vous avec lui pour régler ses dettes, d'ailleurs il avouera avoir volé son registre de comptes et avoir vu le vrai meurtrier se sauver. L'ensemble du personnel romanesque est lié par le crime imputé à Rufus Dawes ; en cela, le meurtre du père fonctionne comme un *scène primitive* autour de laquelle s'organise le complexe romanesque sans que le lecteur le sache complètement ou distinctement. La fin du roman dévoile les mensonges des personnages, ils avouent chacun à son tour le secret de leur vie, donc le lien de leur action à la scène du meurtre du père. Dans le roman de Clarke, bien que l'ensemble narratif se rapproche du mélodrame, la finalité relève plus d'une sorte de malédiction tragique qui touche le monde autour de Rufus. Dans les premières lignes de l'épilogue, le narrateur pose une équivalence sémantique entre « domestic tragedies », « dramatists found plays », et « novelists construct stories » ; il confirme une séparation incertaine entre ses mises en intrigues diverses, celles qui caractérisent l'hybridité romanesque, et finalement la définition du mélodrame lui-même.

Voici le résumé des intrigues en quelques lignes. D'une part, nous avons groupé le destin de Rufus Dawes avec celui de John Rex ; d'autre part, nous avons établi la liste des événements qui affectent Maurice Frere —en fait tous les destins sont imbriqués :

Condamné pour le meurtre de Lord Bellasis, Richard Devine se cache sous la fausse identité de Rufus Dawes⁵⁶⁸. - Il part en déportation en Tasmanie - Rencontre avec Maurice Frere - John Rex se trouve sur le bateau *Malabar* avec sa compagne Sarah Purfoy - Ils organisent la mutinerie – Échec du soulèvement - Arrivée à Macquarie -

567 - *HNL*, p. 552.

568 - Un article de C.L. Innes est consacré à la figure réelle de Rufus Dawes, « Rufus Dawes Novelist », in *Australian Literary Studies*. Le Rufus Dawes de l'état civil était un romancier et poète américain, né à Boston en 1803 et mort en 1859 ; parmi ses poèmes, en 1830, *The Valley of the Nashaway* et des poèmes narratifs, comme en 1839, « Géraldine » ; il a publié en 1840 un roman d'amour et d'aventures, *Nix's Mate*.

Rufus est accusé de complicité pour le soulèvement sur le bateau le *Malabar* - Arrivé en Tasmanie, il est condamné à vivre dans l'isolement sur un rocher de la baie de Macquarie - Le bague est abandonné, et au cours du voyage, John Rex organise la prise de l'*Osprey* - Évasion de Rufus Dawes de son rocher, il se jette à l'eau au risque de mourir - Rencontre avec les rescapés, dont Sylvia Vickers, Dora Vickers, Maurice Frere - Il sauve le groupe - Il retourne en prison à Port Arthur - John Rex prend contact avec Sarah Purfoy, et organise une nouvelle évasion pour l'Angleterre - Il prend la place de Rufus Dawes pour voler l'héritage, mais Lady Ellinor le démasque - On retrouve Rufus Dawes, à travers le journal de North, incarcéré à la prison de l'île de Norfolk - Le Rév. North avoue à Rufus qu'il sait qu'il n'est pas coupable du meurtre - Rufus Dawes prend la place de North sur le bateau qui emmenait Sylvia et le Rév. North à Sydney - Naufrage du navire.

Parallèlement, Maurice Frere, cousin de Richard Devine, devait hériter la fortune de Sir Richard Devine, mais ce dernier meurt avant d'avoir modifié son testament - Maurice devient officier - Il rencontre la famille Vickers sur le *Malabar* - Il se découvre une passion pour la gestion des bagnes - Il arrive avec les Vickers en Tasmanie - Disparaît et retrouve la famille Vickers au moment de la fermeture du bague de Macquarie - Il échoue sur une langue de terre lors de la prise de l'*Osprey* avec Sylvia, Mme Vickers et deux membres de l'équipage - Il doit vivre en compagnie de Rufus Dawes - Après le sauvetage, des deux femmes Vickers seule Sylvia reste en vie, mais elle perd la mémoire - Maurice accuse Rufus Dawes d'avoir essayé d'attenter à leurs vies - Plus tard il épouse Sylvia à Port Arthur - Il dirige le bague de Norfolk Island - Son objectif est de tuer Rufus Dawes, dont il ignore la véritable identité.

Sylvia et North sont aussi des personnages centraux, mais ils ne transforment pas le monde représenté, ils sont plus observateurs qu'acteurs. *HNL* construit une intrigue dans laquelle le lecteur sait une partie de ce que les personnages du monde représenté ignorent. Tout ceci constitue une intrigue assez faible pour le lecteur, le suspens résidant dans la révélation à venir et les effets de celle-ci. Le lecteur apprend néanmoins que le Rév. North détenait une information capitale pour la libération de Rufus Dawes, ayant lui-même volé le portefeuille de la victime. Mais le roman se construit aussi autour des aventures de John Rex, des différentes tentatives d'évasion de ce double mauvais et de la condamnation répétée de Rufus Dawes à subir toujours plus de cruauté. La trame narrative de *HNL* étant peu cohérente, il reste même certains événements qui ne sont jamais expliqués, comme le départ pour Norfolk Island.

Les intrigues multiples de *HNL* réunissent donc notamment le sort de John Rex, la maladie de Sylvia, l'amour de Rufus Dawes pour Sylvia, la relation de Sylvia au Rév. North ; il s'agit d'une pluralité de destins *a priori* disjoints réunis dans un lieu unique à une époque donnée, la Tasmanie des années 1827 à 1846, avec les détails socio-historiques dont nous informe la narration. Nous y reconnaissons la fresque des romans feuilletons de Dickens, comme, par exemple, *De Grandes espérances*. Le roman est panoramique dans sa technique, mais seule une partie de la société blanche entre dans son champ : ni les Aborigènes, ni les colons de l'émigration volontaire (*settlers*), ni les

Chinois, déjà nombreux à l'époque, (comme on le voit dans *The Broad Arrow*), n'entrent dans le cadre. Nous sommes ainsi dans la mise en intrigues d'un « roman mélodramatique » ; les deux adaptations cinématographiques⁵⁶⁹ du roman ne laissent d'ailleurs aucun doute à ce sujet. Précisons tout de même que le roman ne relève pas exclusivement du mélodrame dans la construction de l'intrigue, la dimension historique n'est pas dramatisée au sens de Hayden White, comme elle l'est dans *CC*. Tout concourt à montrer l'épuisement de notre personnage face à une poursuite du mal contre le bien comme le démontre l'article « The Pattern of *HNL* »⁵⁷⁰ où la lutte du bien et du mal est vue comme le moteur de l'action et de la narration. Le propos du roman est clairement ailleurs que dans la construction du suspense. Il s'agit de la recherche d'une vérité qui surpasse celle de nos personnages ; la priorité n'est pas vraiment à l'intrigue et à ses soubresauts, elle n'est pas non plus à la résolution de l'énigme. Le roman se construit sous forme d'une chronique des jours du condamné, sans actions de ce dernier pour un quelconque changement ; ainsi le temps de la diégèse est rythmé par les châtiments injustes que subit le personnage. Les ingrédients du mélodrame sont bien présents dans la trame de Clarke, mais le résultat final est tout autre, et ce du fait de la succession événementielle qui suit le déploiement chronologique de la détention de Rufus Dawes. La chronologie linéaire articule l'ensemble du roman, elle est mise en évidence par les titres des quatre livres, à l'exception du dernier qui regroupe les « extraits » du journal du Rév. North, et impose de la sorte une temporalité du sujet différenciée de celle de l'Histoire et dont le roman montre la composition.

Avis G. Mc Donald distingue deux directions dans l'œuvre de Clarke :

Further, the two impressions conveyed by the discourse are paralleled by the two worlds in the story itself. In one, the pattern of events follows a convincing causal sequence while in the other the plot appears perversely contrived, hinging upon the liberal use of coincidence. These worlds merge, not always easily, into a single world in which a commonly malign Fate underlines and reinforces the material causation of the cruel System backed up by a cruel Nature⁵⁷¹.

[Ainsi, les deux impressions produites par le discours sont parallèles aux deux mondes de l'histoire elle-même. Dans l'un d'eux, le schéma des événements suit une séquence causale convaincante alors que, dans le second, l'intrigue paraît compliquée, artificielle et perverse, dépendante de l'usage sans mesure de la coïncidence. Ces deux mondes convergent, pas toujours facilement, en un seul monde dans lequel une fatalité généralement maligne souligne et renforce la causalité matérielle du Système cruel soutenu par une cruelle Nature.]

L'un des mondes est celui que nous désignerons par l'adjectif « historique », chronologique et réaliste, l'autre étant plus imprévisible, plein de coïncidences,

569 - Il existe deux adaptations chacune d'elles est basée sur une version du roman : la première de 1927, reprend la version de 1874 ; la seconde date de 1983, et s'inspire de la version en feuilleton. Voir filmographie, en annexe bibliographique.

570 - Voir Harold J. Boehm, « The Pattern of *His Natural Life* : Conflict, Imagery, and Theme as Elements of Structure », in *The Journal of Commonwealth Literature*.

571 - Avis G. McDonald, « Narrative Perspective in *His Natural Life* », in *Australian Literary Studies*, p. 348.

mélodramatique. Le narrateur place en articulateurs du récit le lieu et le temps. C'est une période de dix-neuf ans que couvre le récit, soit une génération. La temporalité est comptée à la manière du prisonnier qui compte les jours, devenus ici des années. Cette chronologie suivie par le récit est toutefois déconstruite par le personnage de Sylvia dès après sa maladie, c'est-à-dire à partir du livre III. La chronologie est troublée par l'oubli, par la maladie de Sylvia, par le refoulement. Le lecteur perd de vue Rufus Dawes, il ne comprend pas comment se fait le transfert à Norfolk Island ; puis le récit de l'évasion nous ramène un livre avant en comblant des lacunes concernant certains personnages du roman. L'incohérence de la chronologie, sa perturbation déclenche la nécessité de recourir à d'autres mises en ordre. Il semble que ce qui fait sens ici, c'est le déplacement, le retournement. Par ailleurs, le récit d'aveu de John Rex survient comme la narration d'un passé qui doit servir à Sylvia pour réparer sa mémoire fonctionnant dans un mode analogique, loin d'un ordre chronologique, un mode du rêve cherchant pourtant dans la chronologie d'un récit différé une réponse à l'angoisse du désordre.

D'une part, la construction de la fiction de Clarke est engoncée dans la chronologie et le souci historiographique avec l'organisation en quatre livres (Book I : The sea 1827, Book II : Macquarie harbour 1833, Book III : Port Arthur 1838, Book IV : Norfolk Island 1846), mais aussi l'insertion du journal de North dont le genre impose naturellement l'importance de la succession chronologique. D'autre part, le rapport au souvenir relève d'un autre processus logique et d'un contre-modèle opposé au factuel dans la construction de la cohérence du récit. L'histoire des faits et celle des hommes se transmettent chronologiquement mais avec des points d'ombre qui seront éclaircis à la fin du roman. Les deux paramètres du lieu et du temps se dissolvent en conséquence ; il n'y a pas de fixité du passé, lequel change selon les événements révélés par le présent. Il s'agit là d'un relativisme historique démontré par la construction romanesque.

Abordons à présent AA où l'espace amoureux et l'espace public forment une unité, la construction de l'intrigue suivant une seule modalité que l'on peut définir comme tragique, et An où la construction de l'intrigue unifie les espaces historiques et fictionnels sous un mode épique. Le chevauchement entre traitement des événements historiques et fictionnels ne permet pas d'isoler des procédés spécifiques dans ces deux cas : un monde unique est mis en ordre sous le joug d'une intrigue unique.

2.3.4.2. Intrigues orientées

Nous sommes donc dans une modalité tragique en ce qui concerne AA et An. À la différence de CC, l'historique n'est pas vraiment isolé, le monde forme une unité sans catégories distinctes de connaissances comme on en rencontre dans CC et HNL. Dans AA et An, on dirait que le monde n'a pas encore subi de divisions épistémologiques, et l'intrigue n'organise le monde qu'autour d'un seul objet : *la vengeance de Haroun* pour l'un, *la guerre des Fils contre les envahisseurs* pour l'autre. Dans HNL et CC, les

intrigues sont multiples et l'historiographie se distingue du sort des personnages ; le narrateur omniscient est toujours le même mais il change de ton, de procédé rhétorique. Au contraire, selon le discours narratif de *An* ou de *AA*, tout explique et alimente l'histoire des Fils ou la disgrâce des Barmécides ; même les éléments historiques les plus extérieurs viennent éclairer le lecteur en l'informant sur le monde représenté sans faire digression.

— L'INTRIGUE D'ANANDAMATH

L'écriture des événements dans *An*, essentiellement associés à la bataille contre l'ennemi, appartient évidemment à la tradition de l'épopée. Nous pensons par ailleurs que le mode du traitement de l'intrigue est épique dans la mesure où il repose sur une succession de tableaux, avec des scènes de combats qui se reproduisent quasiment à l'identique⁵⁷², et peu de souci de vraisemblance dans les descriptions. Tous les personnages sont impliqués dans ce combat, il n'y a pas d'autres intrigues simultanées. Les personnages appartenant à l'armée des Fils font vœu de se consacrer à la libération de la Mère, l'intrigue unique est justifiée par la nature même de la vocation des Fils.

On peut résumer l'intrigue comme suit :

Chapitre I : La famine de 1769 (attestée historiquement) au Bengale provoque le départ des villageois - Mahendra et sa femme, Kalyani, décident de quitter Padachinha, leur village, avec leur petite fille - Des brigands enlèvent la mère et la fille et les emmènent dans la forêt - Profitant de leur distraction, Kalyani se sauve avec son enfant - Elle se cache et perd connaissance dans la forêt - À son réveil, elle se trouve dans un monastère où un renonçant, Satyananda, l'a transportée - Il envoie immédiatement un autre renonçant, Bhavananda, à la recherche de Mahendra - Bhavananda explique à Mahendra sa dévotion à la Mère et la cause défendue par les renonçants du Monastère - Mahendra retrouve sa femme, lui fait part de son désir de se joindre aux «Fils» dans la défense de la Mère Terre - Kalyani décide de se donner la mort afin de laisser son mari libre des contraintes domestiques, pour servir la divinité - En voulant jouer avec une boîte contenant du poison, la petite Sukumari avale la boulette mortelle qui s'y trouvait - Ses parents réussissent à extraire la pilule, mais Kalyani, persuadée que c'est un signe de la déesse, suit l'exemple de sa fille - Mahendra, fou de chagrin, est rejoint par Satyananda.

Chapitre II : Shanti, la femme de Jivananda décide de rejoindre son mari, et de suivre le dharma⁵⁷³ de son époux - Elle se déguise en homme, et fait vœu de fidélité à la cause de la Mère - Shanti est initiée en même temps que Mahendra, et ils prêtent

572 - Je renvoie au combat des frères Pandava au moment du grand tournoi au début du *Mahabharata*.

573 - D'après le *Dictionnaire de la civilisation indienne*, p. 338, le « Dharma » est « "Loi", dans la philosophie hindoue, c'est la loi générale, le Devoir, la chose immuable fixée, l'ensemble des règles et des phénomènes naturels régissant l'ordre des choses, des sociétés, des hommes. C'est le comportement éthique des individus qui conditionne leur naissance et qui inclut toutes leurs actions»,.

serment ensemble - Mahendra est chargé par le chef de retourner à son village natal, de faire construire un fort et de préparer des armes, afin de servir les Fils en cas de bataille.

Chapitre III : L'année 1770, les Fils continuent à se battre pour chasser les musulmans - Les Anglais commencent à ce moment à vouloir éliminer ce groupe de sannyasins. Le Capitaine Thomas (personnage historique) se prépare à attaquer l'armée des Fils – Quoique se soldant par de nombreux morts chez les sannyasins, la bataille est néanmoins gagnée par eux et le Capitaine Thomas est tué.

Chapitre IV : La cause des sannyasins est gagnée, «le Bengale du nord s'est libéré des musulmans», mais les Anglais veulent exterminer l'armée des Fils - Une deuxième bataille a lieu, d'où les Fils sortent encore vainqueurs - La fin du récit de Bankim correspond au départ de Shanti et de son époux Jivananda, sauvé grâce à l'intervention du Mahatma – Celui-ci ordonne le jour même à Satyananda de le suivre et lui apprend que sa tâche envers la Mère est achevée. Shanti et Jivananda se retirent dans l'Himalaya.

L'unité et la fidélité accompagnent la figure de la mère Inde. Le mode épique repose en partie sur une structure en spirale⁵⁷⁴, avec de nombreux épisodes guerriers. Notre roman constitue ainsi un épisode d'une vaste épopée non écrite dont l'objet serait la libération de la Mère. Il n'y a pas toujours de liens forts entre les épisodes, de même que la *Bhagavad Gîta* représente aussi une partie du *Mahabharata*, il s'agit de la même malléabilité. À l'inverse, dans *Raj Singh*, la construction narrative, à la manière de celle de *Pratap Singh* de Romesh Chandra Dutt, suit l'intrigue des romans à la Scott, (*Waverley*, *La Fiancée de Lammermoor*, c'est-à-dire un déploiement menant vers une résolution finale). L'intrigue s'installe au fur et à mesure, elle répond ainsi au genre historique européen dont la trame mène à un dénouement, (avec un intérêt qui flatte l'économie du désir du lecteur, alors qu'*Anandamath* ne lui donne aucune récompense de ce genre). En l'absence d'intrigue amoureuse forte, tout est dans le combat inachevé des Fils, et c'est en cela que nous amorçons une sortie de la tradition épique dans une perspective visant à l'unité dramatique.

— L'INTRIGUE DE *AL ABBASSA*

Pour ce qui est de *AA.*, le roman pourrait former un conte parmi d'autres de la vaste chronique des temps Abbassides. La restriction du champ d'action correspond à la définition du genre théâtral, au mode dramatique comme mode des conflits endogènes. La narration permet de saisir un état scénique du monde, elle en oriente la forme. La trame narrative n'est pas totalement historique, mais reprend beaucoup de scènes qui figurent dans le récit d'Al Tabari. De nombreuses descriptions de jardins, de salles de palais, de costumes, permettent de visualiser la scène théâtrale. Les dialogues, comme au théâtre, matérialisent l'action du roman et en indiquent l'avancement. Les

574 - J'utilise cette expression pour indiquer le retour du motif du combat, et de la confrontation entre les deux camps, l'armée des Fils, et celle de Warren Hastings ; le texte s'organise autour d'une sorte de répétition qui fait obstacle à une véritable progression du récit et au changement du monde de la fiction.

changements de l'état de monde se produisent à la suite de chaque dialogue entre les personnages centraux. Exposons le résumé des actions de AA :

Abou al Attahia découvre l'existence des enfants de Abbassa.- Celle-ci tente de capturer Abou al Attahia.- Il s'échappe grâce au soutien des hommes de Fadl, un homme proche du pouvoir et chargé de trouver des esclaves au prince Amin, c'est aussi un ennemi de Dja'far - Atba, l'esclave et confidente de Abbassa, est envoyée prévenir Dja'far de l'événement - Abou al Attahia vend son secret à Fadl - Une esclave révèle au prince Amin la libération d'Al Alaoui, prisonnier politique relâché par Dja'far - Zoubeida, la femme de Haroun et véritable ennemie de Dja'far, apprend le secret de la libération d'Al Alaoui - Haroun reçoit Abou al Attahia qui lui révèle le secret d'Al Alaoui - Haroun convoque Dja'far pour tester sa probité - Dja'far finit par avouer la libération d'Al Alaoui - Haroun, promet tout de même à Dja'far de le laisser partir pour le Khorassan, une région de l'Empire- Haroun apprend dans le palais de Zoubeida et de la bouche de l'esclave d'Abbassa, l'existence des enfants d'Abbassa et de Dja'far - Il décide de tuer Abbassa - Puis il convoque à nouveau Dja'far pour le faire exécuter par son eunuque - Toute la famille Barmécide est tuée.

L'intrigue rappelle clairement le déroulement d'une pièce tragique classique. Il reste que la tradition historique en prose alimente la formation du roman. Nous ne pouvons ignorer, comme le souligne André Miquel, l'impact profond de l'historiographie dans la tradition narrative en prose qui s'inscrit hors du verbe sacré :

La poésie tient toujours plus ou moins du miracle.[...] Les choses sont radicalement différentes pour la prose. Dès l'instant que le dogme de l'*i'jâz* revenait à faire du texte coranique un phénomène exceptionnel, à poser par conséquent que tout effet stylistique en prose était à la fois condamné d'avance à l'échec et blasphématoire. [...] Écrire, en dehors des vers, sera un acte militant, non d'écrivain⁵⁷⁵.

Dans AA, l'anecdote historique relève elle-même du mode tragique. Elle intéresse l'écriture romanesque par sa qualité dramatique. À ce propos, si nous nous souvenons que le roman de Mateos présente une mise en ordre historique tout en s'inscrivant dans une tradition du drame romantique, nous pourrions nous demander si nous sommes avec *Al Abbassa* dans une tradition classique de la tragédie ou bien aussi dans le drame romantique, celui d'*Hernani*⁵⁷⁶. mais l'absence totale d'alternative nous plonge à coup sûr dans la fatalité du tragique classique. *An* et *AA* présentent une trame narrative uniforme, l'une épique, au sens d'une réécriture téléologique des épopées antiques, l'autre tragique, également dans le sens d'une grande unité sans digressions, contrairement aux textes fondateurs ; car la digression est un procédé courant aussi bien des épopées indiennes que de l'historiographie arabe ou du conte oriental dont la

575 - *Les Arabes, du message à l'histoire*, p. 122-123.

576 - Avec la pièce révolutionnaire de V. Hugo, nous entrons dans un théâtre qui compose et décompose à partir des modèles classiques. Par exemple, nous constatons, dans *Hernani*, la présence de rebondissements et de scènes relevant du comique de situation qui seraient déplacées dans le théâtre historique classique. C'est une caractéristique du drame romantique dont J. Mateos semble se rapprocher dans ses romans.

tradition est partagée par les deux romans. Le traitement dramatique constitue alors intrinsèquement une modalité moderne permettant le mélange du narratif, du descriptif et du dialogique, tout en éloignant le problème central de la digression. L'effort soutenu pour ne pas perdre de vue l'intrigue unique et centrale montre que le souci premier dans la composition romanesque est le recours à la tension dramatique comme moteur de l'action. Il semble à ce sujet que les deux romans entrent dans une certaine tradition romanesque par l'obsession de l'unité des intrigues. Il apparaît clairement que, dans les deux cas, la différence principale avec la culture occidentale du roman moderne (nouvelle, *novel*) réside dans le fait que la tradition du récit oriental ne connaît pas d'unité stricte dans la construction événementielle. Dans le cas de Zaydan, l'absence même de théâtre dans la culture arabe pourrait expliquer ce désir d'introduire les unités dramatiques au sein du roman par souci de modernisation, en associant l'écriture romanesque à celle du théâtre occidental et en particulier au drame historique. Ce roman, écrit en 1906, n'est pas le premier de la série des vingt et un romans historiques de Zaydan, et le souci de la trame unique, du lieu unique et du temps unique y est remarquablement saillant. C'est donc l'anecdote elle-même qui informe le mode de narration choisi même si le choix d'un traitement dramatique de l'intrigue structure les autres romans, *Arrous Farghana*, *Fath al Andalus*, par exemple, à la différence près de changements de lieu et d'un étalement de l'intrigue sur plusieurs mois.

— MODE, GENRE ET TRANSFORMATIONS

Dans le cas de Bankim, bien que le théâtre existât dans la tradition bengalie et indienne, il gardait essentiellement un caractère sacré, l'apparition du théâtre profane accompagne plus ou moins l'apparition du roman dont la naissance est ainsi foncièrement liée à celle d'un renouveau du théâtre et de la tradition dramaturgique⁵⁷⁷. De plus, dans le cas particulier de *An*, la référence permanente au *Mahabharata*, montre l'inscription dans la tradition épique. Seulement, Bankim, en cherchant à transformer l'épopée en roman, se voit obligé de renoncer à l'aspect digressif connaturel à l'épopée indienne classique pour produire une intrigue resserrée autour du sort de quelques personnages : malgré tout, il s'agit là désormais d'une histoire humaine, alors que la totalité cosmique et la longueur monstrueuse étaient les attributs des récits épiques sacrés et du monde des dieux dans un cycle immense.

La modalité de l'intrigue tient compte en somme du propos du récit et de la forme finale de ce dernier, il faut la distinguer des genres qui se superposent à elle et jouent leur propre rôle dans la composition événementielle. Le genre et ses contraintes agissent sur un nombre donné de composantes romanesques qui se concentrent selon nous sur les aspects suivants :

577 - Voir Sisir Kumar Das, « Shakespeare's Reception in India : Ambivalences and Appropriations », in *Indian Ode to the West Wind*.

—la présence plus ou moins marquée du narrateur dans *CC* et dans *AA* rappelle l'effet du conte, du roman picaresque

—la longueur et l'aspect conversationnel des dialogues, dans *CC* et dans *AA*, renvoient au théâtre.

—la description d'objets dans *AA et An* renvoie au conte oriental.

Avec *AA* et *An*, nous sommes en présence d'un groupe de mises en intrigue centripètes où le récit, historique ou non, combine les modes épique et tragique. Le deuxième groupe (*HNL* et *CC*) présente un traitement mélodramatique du récit, avec une mise en intrigue polycentrique ou centrifuge. En revanche, le premier groupe impose lui aussi tout au long du roman une unité historique temporelle et spatiale forte. Il ne s'agit pas de juger positivement l'unité ou l'uniformité, mais de constater qu'historiquement, les modèles développés par la suite préféreront une diversité des intrigues, avec des modalités différentes⁵⁷⁸. Les intrigues centripètes de *An* et de *AA*, se construisent visiblement contre une tradition de la digression. Si nous reprenons l'idée d'une transformation des genres déjà présente chez Brunetière, Croce et Thibaudet, telle qu'elle est développée ici par Alastair Fowler :

[...] to have any artistic significance, to mean anything distinctive in a literary way, a work must modulate or vary or depart from its generic conventions, and consequently alter them for the future. [...] Every literary work changes the genres it relates to⁵⁷⁹.

[[...] pour obtenir une signification artistique quelconque, pour signifier quelque chose de spécial d'une manière littéraire, une œuvre doit moduler ou varier ou s'écarter de ses conventions génériques, et en conséquence les altérer pour le futur. [...] Toute œuvre littéraire transforme le genre qui lui est associé.]

Cette idée que nous partageons vient à la suite d'une phrase apodictique : « Every work of literature belongs to at least one genre⁵⁸⁰. » [Chaque œuvre littéraire appartient au moins à un genre]. Le recours aux *autres* genres apparaît selon les niveaux textuels considérés : les types d'énonciation (lyrique ou monologique, dialogique, choral), les structures narratives (dramatique, tragique, épique). La question de l'intrigue entre, elle, dans deux champs différents mais liés : celui de l'énigme posée par le récit (code herméneutique), et celui de la succession narrative (proairesis) qui conduit à sa résolution ; ces deux aspects appartiennent à un espace cognitif dont la double question centrale est « comment le savoir du/sur le texte se construit-il ? » Évidemment, la question du genre a une dimension historique dans la mesure où ce dernier est composé de plusieurs contraintes mouvantes selon les époques⁵⁸¹. Dans *CC* par exemple, nous avons la combinaison d'une énonciation dialogique, d'une énonciation lyrique (journal intime, lettres), et d'une énonciation chorale (les mélopées), tandis que la structure de la succession événementielle varie entre le mélodrame qui touche la

578 - Je pense aux grands romans de García Márquez ou de Carlos Fuentes.

579 - Alastair Fowler, *Kinds of Literature*, p. 23.

580 - *Ibid.*

581 - Voir *ibid.*, p. 20.

sphère du privé (résolution dramatique et comique des énigmes posées, essentiellement des énigmes amoureuses), le tragi-comique de la trame et l'énigme historique. De plus, le lien entre les énonciations variables et le mode de la résolution n'est pas fondé. En d'autres termes, les types d'énonciation n'imposent pas un mode narratif déterminé. Pour synthétiser, précisons que le mode de l'intrigue est induit par la succession des événements, le nombre de trames narratives et surtout par leurs résolutions : Comment va se dérouler la guerre d'Intervention ? Qui va l'emporter ? À ces deux questions le roman répond par : il y aura eu beaucoup de morts, de nombreuses batailles, Juárez prendra le pouvoir, Maximilien sera exécuté, Carlota sombrera dans la folie, ce qui implique une résolution tragi-comique de notre énigme historique. Est-ce que Luz et Eduardo vont se marier ? Est-ce que Clara et Demuriez vont se marier ? Est-ce que Guadalupe et Maximilien vont se séparer ? Le roman donne une réponse spécifique plus ou moins heureuse à chaque intrigue : heureuse (comique) pour Luz avec Eduardo, et dramatique pour Clara ou Guadalupe. Alors certes, *CC* met en place la plupart des modes énonciatifs et des structures narratives concevables à l'époque, ce qui affirme sa totalité, et son réalisme. Dans le cas de *HNL*, les énonciations lyriques, monologiques, et dialogiques forment un ensemble tandis que les trames diverses trouvent d'une part une résolution mélodramatique, pour ce qui est de North, de Rex, et, d'autre part, tragique pour le sort de Sylvia et de Rufus. Nous l'avons dit : l'Histoire, ici, n'est pas orientée, et l'intrigue concerne d'autant plus les hommes.

Le mode énonciatif, à distinguer du mode de l'intrigue, configure aussi dans une large mesure le degré mimétique de l'œuvre. En effet, dans *AA*, les modes énonciatifs représentés sont dialogiques et monologiques. Il n'y a pas d'énonciation chorale ni lyrique, ce qui réduit la portée réaliste de cette œuvre. En revanche, l'unique intrigue posée (le sort de Abbassa et de Dja'far, et la disgrâce des Barmécides qui lui est liée) trouvera une réponse tragique, c'est-à-dire impliquant la mort des personnages. Pour finir, bien que l'énonciation soit chorale, monologique, et dialogique, le réalisme de *An* n'est pas affirmé, car la trame narrative a une résolution épique dans la mesure où son accomplissement appartient à un grand cycle qui la dépasse.

CONCLUSIONS PARTIELLES SUR LES STRATÉGIES STRUCTURALES

Pour conclure sur la question des structures dans l'ensemble de notre corpus, nous devons revenir encore une fois sur la distinction entre ce que White appelle « mode de l'intrigue » et une idée du genre comme nous la présente J-M. Schaeffer reprenant Marie-Laure Ryan, genre non fixé dans ses contours, mais reconnaissable par sa silhouette⁵⁸². Pour reprendre la question des genres aristotéliens, les éléments qui déterminent la classification d'Aristote sont le degré de mimésis, et la position énonciatrice⁵⁸³. Enfin Hayden White repense, pour l'historiographie, le principe d'intrigue en rapport avec la poétique et l'esthétique plutôt que depuis une théorie générale de l'énonciation ; nous utiliserons donc les travaux de Hayden White qui exposent quatre mises en ordre d'écriture de l'Histoire :

Emplotment is the way by which a sequence of events fashioned into a story is gradually revealed to be a story of a particular kind.

Following the line indicated by Northrop Frye in his *Anatomy of Criticism*, I identify at least four different modes of emplotment: Romance, Tragedy, Comedy, and Satire. There may be others, such as the Epic [...] a given historian is forced to emplot the whole set of stories making up his narrative in one comprehensive or archetypal story form.

[...]The important point is that every history, even the most « synchronic » or « structural » of them, will be emplotted in some way⁵⁸⁴.

[La mise en intrigue est la façon dont une séquence d'événements arrangés en histoire se révèle progressivement comme formant un récit d'un type particulier.

Suivant le principe indiqué par Northrop Frye dans son *Anatomie de la critique*, j'identifie au moins quatre modes différents de mise en intrigue : Romance, tragédie, comédie et satire. Il y a peut-être d'autres modalités comme l'épique [...] un historien est obligé de construire son ensemble narratif formé de diverses histoires en un tout compréhensible ou archétypal.

[...] Le point central est que chaque histoire, même la plus « synchronique » ou la plus « structurale » d'entre elles, est forcément mise en intrigue d'une certaine manière.]

L'historiographie n'est évidemment pas sans rapport avec la mise en récit d'une fiction historique et interroger la mise en intrigue nous permet de visualiser le traitement du récit en général. La description que donne White de ces procédures permet de dépasser la question étroite du genre pour apercevoir des structures plus générales, applicables également à l'Histoire. Cette théorisation rapproche la lecture des discours de l'Histoire et de la fiction, et évite les dommages causés par une dichotomie simpliste. La typologie de White ne repose pas seulement sur la notion aristotélienne de mise en ordre ou d'agencement⁵⁸⁵. White propose tout de même une rhétorique spéciale des

582 - Voir Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 75.

583 - Voir D. Combe, *Les Genres littéraires*.

584 - Hayden White, *Metahistory*, p.7-8.

585 - Voir *Poétique*, trad. et éd. Michel Magnien.

figures du récit dans la mesure où il détermine le mode de l'intrigue en fonction de la disposition du texte historique.

Or nos romans sont le produit d'un éclatement des unités génériques, et ils recomposent à partir d'éléments hétéroclites. Le traitement de l'intrigue y correspond à une mise en ordre délibérée des événements, mais l'Histoire étant énoncée dans un ordre chronologique dominant, la distinction des modalités des intrigues devient plus visible, car elle repose sur des effets de sens décalés par rapport à la chronologie. En reprenant nos exemples, on voit ces décalages et chevauchements dans le fait que les intrigues sont souvent faites de séries de rencontres, de reconnaissances comme, dans *CC*, la découverte de Maximilien sous un déguisement, ou les retrouvailles de Martínez et de sa mère, et, dans *HNL*, l'aveu de North au sujet du meurtre du père Bellasis, Cette série de reconnaissances nous place, on l'a dit, dans le mélodrame⁵⁸⁶, avec changements du monde par à-coup, passage de la joie aux larmes, ou le contraire, en un temps très bref. Ou encore, ce sera le mode tragique qui affecte l'écriture du mythe de Maximilien par ses anticipations opposées, avec une histoire tragique pour un groupe de personnages et comique (au sens classique) pour un autre, faisant basculer le sens par le jeu des identifications.

Finalement nos romans relativisent la notion d'intrigue, car, en mêlant des ordres de récits différents, ils altèrent aussi les contenus narratifs, tout comme ils relativisent, par les genres intercalés, la notion et le rôle de narrateur dominant. Pour reprendre les propos de A.G. McDonald au sujet de *HNL* :

The narration interweaves, with the elements of melodrama, a series of well-realized accounts of the functioning of the transportation System and the sufferings of its victims. These accounts, drawn from and closely following historical source materials, belong to a post-Darwinian world of naturalistic cause-and-effect. At one extreme there are pieces of authorial journalism, such as the description of the topography of Van Diemen's Land [...]⁵⁸⁷.

[La narration entretisse aux éléments mélodramatiques une série de données bien présentées sur le fonctionnement du Système de déportation et les souffrances de ses victimes. Ces relations tirées de matériaux historiques et les suivant de près, appartiennent au monde post-darwinien de l'ordre naturaliste de cause à effet. À l'extrême nous avons des exemples de journalisme personnel, comme la description topographique de la Terre de Van Diemen [...]]

Nous saisissons que l'apparition de nouveaux ordres du monde comme l'ordre de l'évolution et l'ordre historique moderne transforment l'ordre narratif. Cette diversité montre le caractère mimétique de la construction du récit dont les effets modifient à leur tour un ordre historique en ordre esthétique. La visée tragique de l'épisode Maximilien,

586 - N. Frye, « Theory of Myth », in *Anatomy of Criticism*, explique que le mélodrame est une sorte de comédie sans humour, qui se termine sur un ton justicier que la comédie évite. Nous y retrouvons les rebondissements du drame et la nécessité du conflit et de l'inimitié qu'il faut savoir distinguer de la haine convenant mieux à la tragédie.

587 - Avis G. McDonald, « Rufus Dawes and Changing Narrative Perspectives », in *Australian Literary Studies*, p. 357-358.

la fin tout aussi tragique de Rufus Dawes et de Sylvia Vickers relèvent d'un mode tragique classique, tandis que la succession des batailles et des événements historiques décrits dans *CC*, ou les détails historiques exposés dans *HNL* sont, de leur côté, infléchis par l'aspect mélodramatique en marge du réalisme. La rencontre entre des orientations interprétatives traditionnelles et les nouvelles épistémologies implique une adhésion mimétique de la fiction au monde culturel de référence dans son actualité transitoire, avec l'intériorisation d'une diversité de mises en récit qui ne sont plus uniquement astreintes à un ordre téléologique inspiré des théogonies. H. White nous a fait lire l'Histoire comme un genre qui impose une sélection et une mise en ordre apparente des événements, mais ce qui l'invite à distinguer les différents modes d'intrigues, c'est la sélection des événements et le choix de leur ordre, l'effet produit par ces choix ; c'est donc une lecture seconde et rétrospective qui détermine l'intrigue, alors que le genre est un modèle prospectif. White se place à un point de vue lectoral avec la théorie des modes, tandis que la théorie des genres relevait d'abord d'une position auctorale visant la production normative du sens, comme dans la réflexion poétique d'Aristote, de Scott, de Lukács. Ces auteurs imposent tous une dimension programmatique à l'œuvre de fiction. L'écriture de l'Histoire dans la fiction, par le roman historique, met en relief ces deux positions impliquées désormais dans tout acte de production de texte —et ici la lecture est une production du texte. En résumé, nos romanciers combinent les modalités historiques décrites par H. White à des intrigues de natures diverses, tout en choisissant le genre « roman historique » qui suppose la contrainte d'une mise en ordre partielle — superficielle car factuelle, comme Aristote le voyait lui-même— et en laissant dépendre la signifiante d'un ordre esthétique : celui des modes d'intrigues, largement produit par les lacunes ou les redondances du texte.

Reprenons à partir de deux exemples : la prémonition narrative de la mort de Maximilien implique l'existence d'un ordre transcendant celui des faits, cet ordre est tragique et il l'est indépendamment des événements historiques le concernant ; c'est l'annonce et la reprise par le narrateur de ce vœu de mort tout au long du roman qui actualise vraiment la modalité tragique. De même, c'est l'ignorance dans laquelle est maintenu Rufus sur le meurtre de Lord Bellasis, au contraire du savoir du narrateur ou de certains personnages, qui rend le personnage tragique. H. White nous a montré que mettre en ordre des événements et apporter des informations factuelles n'est pas le seul principe du discours de l'Histoire, il montre comment l'agencement de la connaissance, c'est-à-dire ce que le texte implique comme hiérarchie du sens et des non-dits, entraîne la construction de l'interprétation par un savoir esthétique. Le sens global est doublement *ce que* nous savons et *dans quel ordre* nous le savons. La mise en ordre a ainsi une fonction encyclopédique et une fonction esthétique.

Notre partie sur les stratégies intertextuelles nous permettra d'analyser au niveau de l'énoncé des rencontres d'éléments interdiscursifs et interculturels. Le roman historique émergent apparaît aussi comme produit d'une poétique du métissage au niveau phrastique. La rencontre entre discours historique et géographique comme celle entre

énoncés appartenant à des univers de référence différents indique la nature plurielle du roman historique périphérique pour lequel la loi de « l'harmonie » dans l'homogénéité ne semble pas prévaloir.

TROISIÈME PARTIE

STRATÉGIES INTERTEXTUELLES

Le terme d'intertextualité, que nous emploierons au sens de la transtextualité chez Genette⁵⁸⁸, recouvre de nombreux phénomènes ; ceux que nous décrirons relèvent de la rencontre hétérogène d'énoncés. Nous désignerons du terme générique d'« intertextualité »⁵⁸⁹ la famille de ces phénomènes de co-présences hétérogènes de diverses natures. Sous l'expression « entre discours » (géographique, historique, fictionnel), nous distinguons la rencontre entre énoncés de discours scientifiquement différenciés, et sous le titre « entre textes », nous analyserons la co-présence de citations ou de mentions d'œuvres littéraires appartenant à des discours culturellement endogènes ou exogènes ; enfin nous aborderons la rencontre « entre genres » ou ce que Bakhtine qualifie de « genres intercalés » (présence de poèmes, de chansons, de lettres, de journaux intimes dans le corps du roman).

588 - G. Genette, dans *Palimpsestes*, définit la transtextualité ainsi, p. 7 : « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ».

589 - Graham Allen, dans son ouvrage *Intertextuality*, fait remonter l'origine de l'intertextualité à la triade du signe chez Saussure, mettant en avant l'idée que le langage est à la fois synchronique et diachronique. Le terme « intertextualité » utilisé par J. Kristeva complète et étend le sens de « dialogisme » de M. Bakhtine autour de Barthes et des travaux de *Tel Quel*. M. Bakhtine décrit des phénomènes socio-idéologiques dans la manifestation d'énonciations hétérogènes au sein du roman (en effet, il exclut la poésie de son champ d'étude). Le terme repris par la critique structuraliste désigne plusieurs manifestations interactives au sein du texte, et de ses contours, comme le montre *Palimpsestes*. Le concept d'intertextualité inscrit le texte comme un objet composite, nous éloignant des études d'influences, pour une conscience des interactions culturelles de tous ordres et de toutes les époques. Nous commencerons par l'étude de l'interdiscursivité qui nous permet d'analyser les déplacements épistémologiques dans le roman historique, puis nous retournerons au sens restreint d'intertextualité en abordant différents phénomènes classiques de présence d'œuvres par mention ou allusion.

CHAPITRE 1. RENCONTRES ENTRE DISCOURS

L'interdiscursivité est la rencontre entre discours⁵⁹⁰ axés sur des savoirs différents ; il y a interdiscours, par exemple, lorsque des énoncés historiques rencontrent des énoncés appartenant à un autre système de savoir, comme le savoir géographique. Le territoire de la fiction reste flou, bien que reconnaissable, il inclut de nombreuses voix. Il est identifiable lors d'énoncés des sensations d'un sujet, ou dans le recours à la comparaison. En général l'usage de figures rhétoriques ou poétiques est plus sensible dans le discours de la fiction, ce qui n'implique pas l'absence de figures rhétoriques dans d'autres discours.

Nous avons repéré plusieurs modalités d'interdiscursivité :

- rencontres d'énoncés historiques/ géographiques/ fictionnels
- mentions historiques ou géographiques (au sens large) appartenant à différents univers culturels de référence.
- rencontres d'énoncés appartenant à des régimes différents de représentation du monde, une sorte d'anachronisme entre énoncés.

Les modalités d'interdiscursivité impliquent, à l'échelle de l'ensemble du texte considéré, une contamination des représentations appartenant à des mondes de référence différents, qu'il s'agisse de rencontres entre énoncés historiques et topographiques ou d'énoncés mythiques et historiques ; le monde obtenu subit une torsion déformant par écho l'ensemble du monde de référence. Dans les cas de rencontres discursives, la métonymie permet d'illustrer le mécanisme de la formation du sens. Elle sert à se représenter la géométrie du discours émergent, un mode de construction de la connaissance, elle fonctionne de pair avec la comparaison qui rend active, par analogie, le sens de proche en proche.

Nous avons choisi d'aborder l'interdiscursivité d'abord par le biais de la présence du discours historique, procédé évidemment habituel dans le roman historique.

590 - Nous reprenons littéralement le sens de « discours » posé par Michel Foucault dans *L'Archéologie du savoir*, p. 141 : « ensemble des énoncés qui relèvent d'un même système de formation ; et c'est ainsi que je pourrai parler du discours clinique, du discours économique, du discours de l'histoire naturelle, du discours psychiatrique. »

Nous nous écartons assez de la notion telle que Donald M. Bruce la définit. Reprenant cette terminologie dans un ouvrage synthétique portant sur l'intertextualité, *De l'intertextualité à l'interdiscursivité, Histoire d'une double émergence*, il utilise l'expression « interdiscours » dans un sens plus bakhtinien. p.73 : « L'intertextualité se limite aux renvois de “petites unités signifiantes”, l'interdiscursivité par contre recouvre les “discours contigus et homologues”. Ensuite [...] cette démarche intégrative sera élaborée en fonction des notions d'idéologie et d'idéologème. »

En deuxième lieu nous analyserons le géographique ou plutôt le topographique dans plusieurs de nos textes. Cette manifestation concerne particulièrement le roman de Marcus Clarke, puis celui de Mateos, et, pour finir, dans ce même cadre, le roman de Zaydan, spécifiquement lorsque le narrateur décrit la structure urbaine de Bagdad.

Le troisième point de ce développement concerne la mention historique exogène ; pour cela nous avons choisi d'analyser les moments de batailles de plusieurs romans. Naturellement, la bataille étant une confrontation avec l'autre, l'altérité et ses ambiguïtés se concentrent dans les scènes de combats. À partir du récit de bataille, présent dans deux de nos romans, nous aborderons l'interdiscursivité comme manifestation d'une différenciation⁵⁹¹.

Dans le prolongement de ce deuxième point, nous examinerons des manifestations d'interdiscursivité —spécifiques à notre corpus émergent— entre énoncés anachroniques, car appartenant à des temps historiques différents, ce qui caractérise en particulier *Anandamath*, construit entre mythique et historique, entre sacré et profane, les personnages épiques rencontrant des personnages historiques.

3.1.1. DE L'HISTORIQUE DANS LE ROMAN

El cerro et *Al Abbassa* élaborent leur trame narrative à partir du discours de l'Histoire qui pèse sur les intrigues respectives. Mais, dans *Al Abbassa*, il est plus difficile de séparer le discours de la fiction de celui de l'Histoire, nous avons vu que *Al Abbassa* construit le monde romanesque dans un mode de représentation dramatique où l'Histoire est mise en scène, orientée telle une tragédie classique. Dans *HNL*, *CC* et *An*, le narrateur change plus facilement de rôle et le discours de l'Histoire devient plus visible sous formes de dates, de noms historiques, de lieux, d'événements.

Nous verrons les différentes modalités par lesquelles le discours historique se manifeste et quel rapport il entretient avec les énoncés non historiques. Nous avons réparti les contenus de cette section selon le degré de visibilité des marqueurs historiques et les procédés diffus d'historicisation du roman.

3.1.1.1. Visibilité des marqueurs du discours historique

Nos romans utilisant des marqueurs historiques, nous voulons montrer comment l'usage de l'historique détermine à la fois une pensée du romanesque et de l'historique. Nous utiliserons trois exemples principaux, en commençant par les romans les plus inscrits dans l'Histoire, et d'abord *CC* qui illustre parfaitement l'usage des marqueurs historiques visibles, puis le prologue de *Al Abbassa*, seul passage qui expose des

591 - Par extension métaphorique, au sens biologique d'une différenciation cellulaire, celle qui se produit au premier stade du développement embryonnaire, par exemple.

références historiques précises —noms de califes et de lieux historiques, mais ni dates ni chiffres—, et enfin un extrait de *HNL*, où l’usage des chiffres remplace finalement celui des événements historiques habituellement attendus dans un roman.

— NOMS DE VILLES, NOMS DE GOUVERNANTS, DONNÉES STATISTIQUES, DATES HISTORIQUES

CC met en scène tous les marqueurs historiques au fil du roman : les noms de personnages, de villes, les dates d’événements, les données chiffrées concernant les armées. La première page du roman montre d’ailleurs tous les marqueurs visibles, inscrivant le texte dans un contexte contemporain :

La Noche triste.

La tarde del 31 de mayo de 1863, el ejército de la república, resueltamente abandonaba la capital.

La derrota de *San Lorenzo* y la rendición de *Puebla*, determinaron un nuevo plan de campaña⁵⁹².

[La triste nuit.

Le soir du 31 mai 1863, l’armée républicaine, abandonna résolument la capitale.

La défaite de *San Lorenzo* et la reddition de *Puebla* déterminèrent un nouveau plan de campagne.]

Le narrateur plonge les lecteurs dans le détail de l’Histoire immédiate avec des dates, des noms de lieux, mais pas de personnages, il faut attendre la deuxième et la troisième pages pour voir apparaître les personnages centraux, Eduardo, Luz, les Fajardo, Martínez. *CC* construit une trame historique très forte en la distinguant de la fiction. Dans *CC*, les deux trames sont séparées autant que faire se peut. Ainsi l’intrigue se construit au rythme des événements de la révolution, mais reste assez indépendante. L’Histoire est une affaire d’actions militaires et de décisions politiques, et le seul personnage historique dont on aborde l’intimité est Maximilien, peut-être parce qu’il a une fonction plus théâtrale qu’historique.

Les premières lignes de *CC* appartiennent sans doute au discours de l’Histoire. Encore faut-il le définir : nous associons ce dernier aux énoncés concernant le récit d’événements attestés, en somme aux énoncés « factuels ». Ils subissent une sélection, une mise en ordre, telle que la décrit Hayden White à propos de l’historiographie à l’époque des Lumières, qui se conçoit comme un art d’écrire le réel historique :

The Enlighteners [...] tended to think that the only area in which fantasy could claim full authority was in the sphere of “art”, a sphere which they set over against “life” [...]. “Life”, unlike “art”, had to be governed by reason, and even “art” had to be practiced in the full consciousness of the distinction between “truth” and “fancy”.

And, since history was “about life” primarily and “about art” only secondarily, it had to be written not only under the direction of reason but also, in its broadest perspective, “about

592 - *CC*, p. 1.

reason”, using whatever knowledge history might provide about “unreason” for the promotion of the cause in both life *and* art⁵⁹³.

[Les philosophes des Lumières tendaient à penser que le seul espace dans lequel l'imagination pouvait revendiquer une pleine autorité était la sphère de l'« art » qu'ils opposaient à la « vie » [...]. La « vie » contrairement à l'« art », doit être dirigée par la raison, et même l'« art » doit se pratiquer avec la pleine conscience de la différence entre la vérité et l'imagination.

Et, puisque l'histoire se rapporte d'abord à la « vie », puis secondairement à l'« art », elle doit être écrite non seulement sous la direction de la raison, mais aussi dans la perspective de la raison, usant de tout savoir que l'histoire procure au sujet de l'irrationnel pour promouvoir la cause à la fois dans la vie *et* dans l'art.]

Cet extrait de *Metahistory* invite indirectement à une lecture esthétique d'un texte historique, il suppose également une attention esthétique aux énoncés identifiés comme historiques dans le roman. Le siècle des Lumières promeut la raison comme règle principale d'écriture, pour faire l'Histoire de la vie et de l'art.

L'art d'écrire le roman historique suppose de s'interroger sur l'Histoire et le roman. Nos auteurs, appartenant à la modernité, veulent écrire aussi l'Histoire à travers le roman ; leur écriture n'est pas une fantaisie, elle est sérieuse et se rapporte aussi à la vie. Chacun d'eux se demande *comment on écrit l'Histoire*, pour devenir acteur historique, pour faire agir un peuple : voilà la grande question qui anime plus ou moins consciemment nos textes.

Si la lecture du roman historique implique une interrogation historiographique de l'écriture, chaque mise en intrigue d'histoires attestées implique la conscience d'un travail d'écriture et d'herméneutique que l'usage d'outils narratologiques aide à discerner. Il en est ainsi des marqueurs historiques, comme des marqueurs du courant de conscience. Les années ou les dates, les noms de personnages amorcent l'énoncé historique généralement narratif contrairement à l'énoncé géographique de type attributif.

Prenons maintenant les romans de Zaydan qui, en général, utilisent une trame historique très forte. Par là même, le discours de l'Histoire n'est pas toujours discernable sans recours aux sources historiques, car la fiction est totalement immergée dans la trame historique et vice versa. Citons comme exemple un extrait des premières lignes de *Al Abbassa*, qui concentre surtout dans le prologue les éléments visiblement historiques, ainsi que dans les autres romans de Zaydan⁵⁹⁴:

Au temps des califes bienveillants, la capitale de l'islam était Yathrab, (Médine). Lorsque le califat passa entre les mains des Beni Omeyya, ils choisirent Damas comme capitale, qui devenait ainsi le refuge de leurs partisans parmi les tribus arabes. Cela continua ainsi jusqu'au moment où leur état s'effondra, remplacé par le clan Abbasse, en l'an 132 de l'hégire⁵⁹⁵.

593 - Hayden White, *Metahistory*, p. 52.

594 - Je pense particulièrement à *Arrous Farghana*, qui se passe dans le Turkestan, dans la ville de Farghana, sous le règne du calife abbasside Mu'tasim (833-842), les premières pages du romans informent le lecteur sur la situation géographique et historique de la diégèse.

595 - AA, p. 495.

L'énoncé décrit la succession des capitales musulmanes : de « Yathrab » à « Damas » et à « Bagdad ». Les informations, « Damas capitale des Beni Omeyya », puis « les Abbassides prennent le pouvoir en 132 » présentent un ordre chronologique déterminé, à l'image des chroniques d'Al Tabari⁵⁹⁶, source historique principale de notre romancier. Dans ce début de roman, le lecteur est amené à apprendre ou à se rappeler l'histoire de la fondation de Bagdad sous le règne d'Al Mansour. Le récit des événements qui entourent la fondation de la ville inscrit le début du roman dans le genre historique. L'absence de détails relève, pour sa part, d'une pratique scientifique positiviste, celle d'une Histoire nue. Les premières lignes indiquent les successions du pouvoir abbasside, étonnamment sans précision de dates de règnes. L'accession des hommes au pouvoir, les complots qui entourent la transmission de celui-ci indiquent une construction cause-effet de l'Histoire dans une chronologie continue et dans un temps sans ruptures datées. Le roman s'ouvre sur le lien personnel des califes aux palais et aux villes fondées, ce qui est énoncé par un narrateur historien :

Al Mansour séjourna dans le palais d'Or jusqu'au moment où il eut assis son pouvoir et sa sécurité. Il se fit alors construire un autre palais au sortir de la ville sur les bords du Tigre, qu'il appela le palais de l'Immortalité, les deux palais formèrent les demeures des califes abbassides après Al Mansour jusqu'à l'époque d'Al Rachid⁵⁹⁷.

Tout au long de ces premières pages, le lecteur entre dans un texte construit sur un savoir historique, donnant sur Bagdad des informations économiques, sociologiques, architecturales, et ce n'est qu'au chapitre suivant que la fiction apparaît lorsqu'il est question du poète Abou al Attahia (748-826), dont le narrateur raconte l'histoire légendaire liée à celle de Bagdad et des Abbassides. D'ailleurs Abou al Attahia apparaît comme un intime des califes de l'époque depuis AlMahdi (775-785). Dans *Arrous Farghana*, le narrateur introduit de la même manière le roman, avec quelques données historiques, en l'occurrence sur le Turkestan au temps du calife Mu'tasim (833-842). On constate que la présentation ne mentionne pas de dates, à la manière de l'historiographie médiévale. Les noms et les lieux suffisent à situer historiquement un événement, ce qui reprend la tradition de transmission des sources et des généalogies dans les règles de l'*isnad*.

596 - Abdesselam Cheddadi, *Les Arabes et l'appropriation de l'histoire*, p. 228-229 : « on reconnaît dans la Sîra l'allure générale de la chronique universelle chrétienne : le récit est construit de façon dynamique, en commençant par les temps primordiaux qui constituent la base de l'édifice et en se dirigeant progressivement vers la fine pointe du présent ; le temps est orienté avec l'observation assez rigoureuse de l'ordre de succession chronologique et l'indication des durées, bien que sans chronologie précise et sans la notion de progrès linéaire. » La sira est le mot générique pour désigner une « biographie », la plus importante est celle du prophète, écrite après sa mort ; ce genre s'inspire des biographies des rois de Perse ; elle informe directement l'historiographie de la chronique, entre autres chez Al Tabari considéré comme le premier historien objectif arabe. Un autre concept opérant est celui d'« *isnad* », la citation d'une chaîne de garants, qui permet de remonter aux sources d'une information et de tracer sa transmission.

597 - AA, p. 496.

Dans nos autres exemples, les dates accompagnent toujours les énoncés jugés historiques, et constituent un des marqueurs forts et premiers de l'historicité d'un fait. Diverses données chiffrées interviennent dans le roman, pour justifier le sérieux scientifique d'une étude approfondie, comme nous le verrons dans cet extrait de *HNL* où le réalisme historique du roman justifie l'usage des chiffres :

November, 1829, thirty-eight pardons and fifty-six conditional pardons appeared on the books; and the number of persons holding tickets-of-leave, on the 26th of September the same year, was seven hundred and forty-five.

Of the social condition of these people at this time it is impossible to speak without astonishment. According to the recorded testimony of many respectable persons — Government officials, military officers, and free settlers— the profligacy of the settlers was notorious. Drunkenness was a prevailing vice. Even children were to be seen in the streets intoxicated.

[...]

In the factory —a prison for females— the vilest abuses were committed, while the infamies current, as matters of course, in chain gangs and penal settlements were of too horrible a nature to be more than hinted at here. All that the vilest and most bestial of human creatures could invent and practice was in this unhappy country invented and practised without restraint and without shame.

Seven classes of criminals were established in 1826, when the new barracks for prisoners at Hobart Town were finished⁵⁹⁸.

[Le 2 novembre 1829, trente-huit grâces inconditionnelles et cinquante-six grâces suspensives furent inscrites sur les registres. Et le nombre des libérés sous condition au 26 septembre de la même année était déjà de sept cent quarante-cinq.

On ne saurait évoquer sans stupeur la vie de ces gens-là, à l'époque. Selon des témoignages recueillis auprès de nombreuses personnes dignes de foi —hauts fonctionnaires, officiers, colons libres —, le dévergondage des colons était notoire. L'ivrognerie était un vice répandu. On a même vu des enfants ivres dans les rues.

[...]À la fabrique (une prison pour femmes), les abus les plus ignobles se commettaient, tandis que les infamies si fréquentes, si banales chez les bagnards et dans les colonies pénitentiaires, étaient d'une nature trop horrible pour que l'on ne se contente pas d'y faire simplement allusion. Tout ce que les créatures humaines les plus viles et les plus bestiales pouvaient inventer et mettre en pratique fut en ce malheureux pays inventé et mis en pratique sans restriction et sans honte.

Sept catégories de criminels furent instituées en 1826, lorsque les nouveaux baraquements destinés aux détenus furent terminés.]⁵⁹⁹

Cette description du camp de Macquarie Harbour rend compte des conditions de vie des bagnards sur l'île, le roman expose les données des registres, tout semble compté, et placé en catégories en rapport avec la peine encourue. L.L. Robson⁶⁰⁰ juge ce travail d'enquête inhabituel. Les chiffres disent ce que même le roman veut taire, l'expression « les abus les plus ignobles » suggère, sans la nommer, une situation inhumaine, probablement des viols ; en d'autres termes seuls les chiffres parlent de ces détenus, et les fictions permettent finalement de ne plus taire l'ignominie, de remplir les cases au

598 - *HNL*, p. 122.

599 - *La Justice des hommes*, p. 103.

600 - Voir L.L. Robson, « The Historical Basis of *For the Term of His Natural Life* », in *Australian Literary Studies*, p. 104 : « Marcus Clarke's *For the Term of His Natural Life* is unusual in being a work of fiction which cites detailed sources in the manner of an objective enquiry. »

moins de mots et de chiffres. C'est un monde comptabilisé mais sans morale, ouvert à tous les excès.

L'île se construit en rapport avec une population dénombrée, jugée et suivie ; « les nouveaux baraquements » vont abriter des types précis de détenus, répartis selon leurs comportements et la peine endurée : l'organisation du territoire dépend de l'histoire des *convicts* et de leurs crimes. Par ailleurs, la narration se détache du moment fictionnel pour passer au moment historique : lorsqu'il s'agit d'asséner des chiffres, il n'y a pas de commentaires, pas d'adjectifs. Le narrateur change de voix comme dans *CC*. Il doit tenir une distance entre les chiffres et le jugement, il y a les récits de *convicts*, les plaintes sûrement consignées par écrit dans les registres de l'infirmerie qui en disent long sur le monde carcéral, mais aussi les lettres, les rapports des officiers et des colons, un ensemble de données à partir desquelles Clarke a construit son roman.

Les chiffres inscrivent le roman dans une Histoire sociale qui n'est pas une Histoire événementielle ; ce qui importe ici est le sérieux et le caractère fiable de l'information. Clarke inscrit son roman dans les discours certifiants⁶⁰¹ pour authentifier l'existence de ce monde et pour le rendre plus visible. En cela le discours historique dans *CC* ou dans *Al Abbassa* sert d'abord la construction d'une intrigue dramatique dans le premier, tragique dans le second, on l'a dit. Les marqueurs historiques extérieurs, dans *HNL*, sont des balises, des preuves, des témoins de l'existence de ce monde de souffrance, et, bien que l'énonciation narratrice s'en mêle, l'intrigue n'en subit pas de transformation contrairement aux deux autres romans considérés. Cela nous permet de penser que l'historique peut soit se traduire par la torsion de la trame narrative, de l'événementiel narratif, soit se manifester comme des scènes intériorisées dont le roman permet l'exhibition. L'Histoire dans *HNL* est en effet sociale, hors du récit chronologique des événements, c'est une guerre d'usure et de scènes sans trame, qui relève d'un quotidien obsessionnellement répétitif. Ce n'est pas l'Histoire romantique et tragique de *CC* ou de *Al Abbassa* : l'Histoire australienne montre la voie d'une sorte d'anti-récit.

Al Abbassa et *CC* sont inscrits essentiellement dans le récit historique et dans l'orientation de l'intrigue historique, l'un avec des procédés médiévaux, sans repères aisés, l'autre par le truchement des dates, des noms, et des événements à la manière positiviste mais avec une modalisation romantique. La visibilité des marqueurs, dans tous les cas, rend compte du réel, car ce sont les cailloux semés par le roman pour construire une représentation de monde la plus réaliste possible, c'est ainsi que *HNL* insère, à un endroit du roman, un article de presse supposé pour rendre plus réel ce monde cauchemaresque.

601 - Les discours scientifiques relèvent des discours certifiants ; l'Histoire et la géographie en font partie, comme d'autres discours appartenant aux sciences sociales ; bien que la qualité de science soit contestée à l'Histoire, elle n'en donne pas moins du crédit aux données recensées. Le discours de l'Histoire est une source de données certifiées.

— MIMER LE DISCOURS HISTORIQUE

Il existe également un deuxième groupe d'énoncés historiques, ceux qui miment l'écriture de l'Histoire et le récit officiel de faits attestés. Nous signalerons dans la mesure du possible les énoncés apocryphes, tout en nous attachant surtout au procédé mimétique de l'Histoire qui nous permet de penser l'Histoire comme écriture. L'extrait de gazette introduit dans le texte de *HNL* est un exemple frappant du « faire historique », et seules les notes critiques nous apprennent qu'il s'agit là d'un pastiche :

Chapter XII
A Newspaper Paragraph

Extracted from the *Hobart Town Courier* of the 12th November, 1827:—

The examination of the prisoners who were concerned in the attempt upon the Malabar was concluded on Tuesday last. The four ringleaders, Dawes, Gabbett, Vetch, and Sanders were condemned to death; but we understand that, by the clemency of his Excellency the Governor, their sentence has been commuted to six years at the penal settlement of Macquarie Harbour⁶⁰².

[Coupure de presse

Extrait du *Courrier de Hobart*, en date du 12 novembre 1827 :

« L'instruction de l'affaire des prisonniers mêlés à la mutinerie du Malabar s'est achevée mardi dernier. Les quatre meneurs, Dawes, Gabbett, Vetch et Sanders ont été condamnés à mort. Mais nous sommes en mesure de préciser que, dans sa clémence, Son excellence le Gouverneur a commué leur peine en six années de travaux forcés au pénitencier de la baie Macquarie. »]⁶⁰³

Quel effet produit ce paragraphe ? La mention de la coupure de journal implique le désir d'authentifier l'événement ; si l'on considère la presse comme un document de première main, elle confirme l'historicité du soulèvement, et date le moment de la diégèse en 1827. Le faire historique se confond avec l'historique lui-même.

Le style au tempo rapide, aux phrases courtes, imite celui des dépêches ; ce passage est isolé, il occupe une page, il sort le lecteur de la fiction. Le titre « Extrait... » lui fait savoir qu'il est passé à un texte extérieur, sérieux, et qui conforte les contenus événementiels de la fiction. Il annonce la fin d'une procédure, ce qui implique qu'un article précédent avait rendu compte de la mutinerie. Par ailleurs, cet extrait remplit le rôle d'un sommaire annonçant la suite du roman, et le lecteur apprend que les personnages, dont Rufus Dawes, seront enfermés au centre pénitencier de Macquarie Harbour.

Ce simple collage d'un article australien apocryphe, le seul texte local « cité », donne donc une valeur attestée au « fait », identifiant le roman au genre historique par le biais du pastiche de la production journalistique comme source d'Histoire

602 - *HNL*, p. 111.

603 - *La Justice des hommes*, p. 91-92.

contemporaine. Il invite également, à un autre niveau de lecture, à relativiser toutes informations attestées en montrant qu'un texte est avant tout le produit d'une écriture et d'une rhétorique, puisqu'ici le sérieux du roman historique repose finalement sur celui d'un simple article de journal.

Pour conclure sur ce point, les chiffres et noms de lieux ou de personnages sont des marqueurs historiques forts. Ils affirment la crédibilité d'un énoncé, et sont censés éliminer le doute épistémologique du lecteur. Pourtant nous avons repéré d'autres manifestations de l'historique plus diffuses, et en partie liées à la mise en récit, par exemple, le titre d'un chapitre de Tabari « La disgrâce des Barmécides » qui aurait pu être celui de notre roman égyptien. Ce titre contient un programme narratif historique développé dans les chroniques de Tabari et repris par Zaydan dans *Al Abbassa*. Mais le roman historique utilise également des marqueurs que le lecteur non averti ne saisit pas. Nous allons en donner quelques exemples et voir comment ces derniers agissent sur la construction de l'intrigue. C'est précisément le fonctionnement de *Al Abbassa* où la narration écrit l'Histoire à mesure qu'elle est censée advenir et ne distingue pas les énoncés historiques de ceux qui ne le sont pas.

3.1.1.2. La dissimulation des marqueurs historiques

Il nous faut poser une différence marquée entre faits historiques que nous pouvons illustrer sous forme d'énoncés factuels laconiques, verbaux ou non verbaux, comme : « Califat de Haroun al Rachid à Bagdad au X^{ème} siècle » ou « Abou al Attahia, poète de la cour de Haroun », ou « Al Abbassa, sœur du calife Haroun », et le récit détaillé d'un événement attesté historiquement, comme c'est le cas en partie dans notre roman.

Seule l'encyclopédie du lecteur permet de distinguer un savoir historique, d'un savoir non historique. Ces énoncés définitionnels ou descriptifs appartiennent au discours de l'Histoire, comme des savoirs attestés sur le monde de référence. Il existe aussi des conglomérats de faits qui se formulent tel un titre d'épisode : « la disgrâce des Barmécides », « la proclamation de Amine comme héritier du trône », « le mariage secret de la sœur du calife et de son vizir Dja'far », « la trahison d'Al Abbassa », etc. ; un historien pourrait en donner un schéma narratif articulant les événements importants. Ils contiennent ainsi en puissance un récit demandant un développement. Ils illustrent et relatent un état du monde représenté, sans contestation. Le procédé d'historisation de la fiction ou de fictionalisation de l'Histoire repose sur un glissement de proche en proche, un entretissage de faits historiques vérifiés et d'énoncés non historiques. Dans ce cas, la séparation des énoncés selon leur historicité se révèle impossible sans le recours à un texte informant servant de comparant, à la manière des confrontations dans une enquête judiciaire. Ces énoncés trouvent leur développement dans le roman historique comme dans les ouvrages d'Histoire sous des titres biographiques, par exemple, tel *Haroun al Rachid*, ou *Henri IV*.

— RÉÉCRITURE DES HISTORIENS

De nombreuses critiques, dans le monde littéraire arabe, portent sur la transformation supposée de l'Histoire dans les œuvres de Zaydan ; les ennemis de cet auteur chrétien imaginent encore que la vérité historique existe dans une pureté immaculée. La véracité des faits est certes un souci du discours de l'Histoire, mais leur lecture interprétative s'éloigne de la question du vrai pour s'introduire dans celle, complexe, de la légitimité historiographique. Finalement, l'écriture de la fiction historique délocalise la parole historique en l'exposant à sa propre relativité, car elle active son interprétabilité. La chronique reste pour cela l'exercice le plus objectif, car sans prédétermination apparente du sens historique — hormis l'ordre chronologique — en revanche, elle procède forcément à une sélection événementielle qui agit sur le sens final du récit produit.

Voici en exemple des extraits de Tabari et les passages réécrits par Zaydan dans *Al Abbassa* :

Chez Tabari :

Un jour, à table, il [Haroun] demanda à Dja'far ce qu'était devenu Yahia. Dja'far répondit qu'il était toujours détenu. — Jure, dit le calife, par ma tête et par ma vie ! Dja'far garda le silence, puis il dit : Prince des croyants, je ne veux pas jurer par ta tête et par ta vie. J'ai eu la conviction que Yahia était un homme de bien, qu'il n'y avait rien à craindre de lui et qu'il ne trouverait même pas de partisans. Je l'ai donc mis en liberté. Hâroun, sans manifester aucun mécontentement, lui dit : Tu as fort bien fait ; j'avais la même intention ; mon sentiment est d'accord avec le tien. Il n'en parla plus, mais il conserva de cette affaire un profond ressentiment⁶⁰⁴.

Extraits de Al Abbassa exploitant une partie de ce passage de Tabari :

« Ils s'assirent pour manger, Al Rachid prodiguant une attention exagérée à Dja'far, au point de lui porter les mets à la bouche, le nourrissant de ses mains [...] Al Rachid lui souriait, discutait avec lui, riait, jusqu'au moment où il fut question d'Al Alaoui, il lui demanda alors : « qu'en est-il d'Al Alaoui ?

Il répondit : « Il est tranquille, Commandant des croyants, en prison comme vous l'avez ordonné. »

En souriant, Al Rachid reprit : « Il y est encore ? »

Dja'far répondit : « Oui, Commandant des croyants », « Jure-le sur ma vie ! », Dja'far se rendit compte que la question était un piège, il montra de l'étonnement, puis dit : « Non, je ne peux jurer sur ta vie, je l'ai en effet relâché. J'ai des garanties, et j'ai obtenu des engagements pour qu'il ne recommence pas ses actions passées ».

Al Rachid se prit à rire, donnant à Dja'far une pêche, il lui dit : « Que Dieu te garde, tu as fait ce que j'attendais de toi, sans décevoir ma confiance. »

[...] Une fois Dja'far parti, il se dit en son for intérieur : « Que Dieu m'ôte la vie, si je ne t'exécute pas »⁶⁰⁵.

604 - Tabari, p. 399-400.

605 - *Al Abbassa*, p. 643-644.

Le lecteur confronté au seul récit de Zaydan a du mal à imaginer que ce dernier est repris presque littéralement de Tabari. Le récit de Zaydan augmente les détails : la première phrase de Tabari est transformée en quatre phrases chez Zaydan, avec des hyperboles pour décrire le comportement de Haroun ; l'action est amplifiée car elle est mise en scène, et c'est l'aspect mimétique du discours de la fiction qui invite à l'ampleur des détails. Pourtant les éléments concordent, Al Tabari⁶⁰⁶ tenant probablement les propos et gestes mentionnés des récits de témoins présents au moment de la rencontre. Ces paroles rapportées ont rang d'événements, les mots proférés par les rois ont une valeur autoritaire, prophétique ou symbolique, dont il faut se saisir. L'historien, le compilateur voit du sens révélé dans toute parole du représentant du prophète sur terre. En sens inverse, cette conversation a pu être fabriquée de toutes pièces par des proches de Haroun : tout ce qui se trouve dans un récit historique n'est pas toujours crédible bien que vraisemblable.

Le deuxième extrait de Tabari est également confronté au passage équivalent dans le roman de Zaydan :

Tabari, au sujet du mariage de Abbassa et de Dja'far, et de leur punition :

Vers l'heure de la prière du soir, un serviteur de Hâroun apporta à Dja'far de la part du calife des sucreries, des fruits secs et des parfums. Vers l'heure de la prière du coucher, Hâroun lui en envoya de nouveau, puis une troisième fois. Vers minuit, le calife quitta la tente de ses femmes. Il appela l'eunuque Mesrou et lui dit : Va à cet instant chercher Dja'far, mène-le dans ta tente et coupe-lui la tête que tu m'apporteras. Lorsque Mesrou se présenta chez Dja'far, le vizir tressaillit. Mesrou lui dit : Le prince des croyants t'appelle. — Où est-il ? demanda Dja'far. — Il vient de quitter ses femmes, répondit Mesrou ; et il est rentré chez lui. — Dja'far dit : Laisse-moi entrer dans la tente de mes femmes, pour faire certaines recommandations. — Cela n'est pas possible, répondit Mesrou, fais tes recommandations ici. Dja'far obéit. Mesrou l'emmena ensuite, et, arrivé dans sa tente, il tira le sabre. Dja'far lui demanda quel était l'ordre qu'il avait reçu. Mesrou dit : Le calife m'a ordonné de lui apporter ta tête. Dja'far dit : Prends garde ; il est possible qu'il ait donné cet ordre dans l'ivresse et qu'il le regrette ensuite. Il adjura Mesrou, en lui rappelant leur ancienne amitié, de retourner auprès du calife. Mesrou y consentit. Hâroun, assis sur son tapis de prières, attendait l'eunuque. En le voyant entrer, il lui dit aussitôt : Où est la tête de Dja'far ? — Prince des croyants, répondit Mesrou, j'ai amené Dja'far. — Ce n'est pas Dja'far que j'ai demandé, s'exclama le calife, mais sa tête ! Mesrou retourna auprès de Dja'far et lui trancha la tête. Quand il la présenta à Hâroun, celui-ci dit : Garde la tête et le corps, jusqu'à ce que je te les demande. Maintenant, va sur-le champ arrêter Yahia, ses trois fils, et son frère Mo'hammed, fils de Khâlid, et conduis-les dans la tente, où tu les chargeras de chaînes. Puis prends possession de tous leur biens. [...] ⁶⁰⁷

Extraits de Al Abbassa reprenant cette partie de Tabari :

« Le portier se présenta devant Dja'far : « Que veux-tu ? » lui demanda Dja'far, « Masrou, le serviteur du prince des croyants, est devant la porte. »

[...] lorsque Masrou se présenta, Dja'far lui dit : « Que se passe-t-il ? », « Votre excellence doit en répondre au prince des croyants », répondit Masrou.

Dja'far était fâché de cette invitation, il dit : « Méfie-toi, je sors de chez lui, quelles sont les nouvelles ? »

606 - Les dates de Muhammad Ibn Jarir al Tabari sont les suivantes : 838-923.

607 - Tabari, *op.cit.*, p. 402-403.

Il répondit : « Un courrier de Khorassan dont il veut vous faire la lecture. » Le cœur de Dja'far s'apaisa, il se leva en pensant : « Ce matin lorsque j'ai quitté cet homme, je pensais que c'était la dernière fois que je voyais cet homme à Bagdad, voilà que je dois le revoir, il n'y a de force qu'en Dieu ! »

[...] Lorsqu'ils pénétrèrent dans la deuxième enceinte, Masrour commanda aux hommes de rester dehors, puis une fois Dja'far à l'intérieur, il ferma la porte ; une fois passée la troisième porte, aucun de ses hommes ne le protégeait, il regretta d'être sorti à cette heure tardive, puis il vit dans le fond un mausolée turc, [...], il pensa qu'Al Rachid l'attendait à l'intérieur, il y entra, ne trouva personne, mais vit un sabre posé par terre [...] il prit peur, [...], il demanda à Masrour : « Qu'en est-il, mon frère ? », « [...] le prince des croyants m'a ordonné de te couper le cou, et de lui porter ta tête de suite » [...]

« Retourne le voir, dis-lui que tu as accompli ton devoir, et écoute ce qu'il te dit , puis reviens faire ce qui te convient. [...] »

[...] lorsque Masrour s'en retourna [...], Dja'far comprit qu'il avait échoué, [...] il l'entendit dire : « je me suis rendu chez le prince des croyants ; lorsqu'il m'a vu, il a demandé après toi, j'ai dit que je t'avais exécuté, puis il m'a demandé de lui porter ta tête sur le champ. »⁶⁰⁸

Le texte de Zaydan ajoute le mensonge du « courrier de Khorassan » et la mise en scène théâtrale de la mort de Dja'far avec la découverte du sabre dans un mausolée, au bout de sa promenade nocturne ; le récit de Tabari, non moins dramatique, est plus économique. La scène de l'exécution est plus étoffée dans le roman ; Dja'far demande à Masrour si Al Abbassa est encore en vie, de plus il s'interroge sur l'avenir de ses enfants ; il y a plus de détails, mais l'essentiel de la scène s'y retrouve, disons que le schéma de l'exécution est similaire. L'action reste « fidèle » mais aussi les discours transmis par l'historien, car les mots deviennent des faits dans ces situations anecdotiques. La disgrâce des Barmécides est historique. Le mariage secret de Abbassa, la consommation de cette union, la trahison de ce secret, l'échange au sujet du prisonnier Yahia sont repris presque littéralement dans le roman de Zaydan. Notre roman reproduit des éléments certifiés par un discours historien, sans que ceux-ci soient discernables dans le tissu du récit.

Nous savons que, dans Tabari, ces événements se déroulent lors d'un pèlerinage, et la scène de l'exécution a lieu sous une tente. Les dialogues entre Dja'far et Masrour, puis Masrour et Haroun sont transposés assez fidèlement. Le romancier situe la scène dans les palais de Dja'far et de Haroun à Bagdad alors que cela s'est passé hors de Bagdad selon Tabari⁶⁰⁹.

[Lorsqu'ils pénétrèrent dans la deuxième enceinte, Masrour commanda aux hommes de rester dehors, puis une fois Dja'far à l'intérieur, il ferma la porte ; une fois passée la troisième porte, aucun de ses hommes ne le protégeait, il regretta d'être sorti à cette heure tardive...]

Ce passage non historique expose une série de petites actions qui doivent retarder la mort de Dja'far. La mise en scène de la mort cultive le suspense. Il s'agit essentiellement du monologue intérieur de Dja'far qui n'a rien d'historique, bien que vraisemblable : n'est-ce pas notamment à partir de monologues que le romancier ou le

608 - AA, p. 687 à 691.

609 - La concentration de l'espace et sa clôture sont nécessaires à la théâtralisation.

dramaturge⁶¹⁰ réécrit l'Histoire ? Il veut répondre à la question « que se passait-il pour lui à cet instant avant la mort ? » à laquelle de nombreux textes tentent de répondre, à la manière du *Dernier jour d'un condamné*.

L'ensemble des énoncés narratifs qui entourent la disgrâce des Barmécides, poussent le récit vers la fin tragique que nous connaissons tant historiquement que fictionnellement. En cela un énoncé historique élémentaire se métamorphose en un narratème impliquant un récit potentiellement orienté dans une direction donnée (dans le cas présent, tragique et romanesque).

Dans le roman de Zaydan, les personnages historiques sont au centre de l'intrigue et du drame, cette situation va de pair avec le recours soutenu aux textes historiques. Mais l'autorité de l'Histoire repose en grande partie sur la sacralisation du pouvoir, identifié comme divin. Le changement générique (de l'Histoire à la fiction) transforme un énoncé sacré en énoncé profane. N'est-ce pas l'un des effets secondaires du théâtre classique qui, en permettant l'identification humanisée du pouvoir, induit sa désacralisation partielle ?

L'énoncé suivant « Abou al Attahia est sorti du palais d'Al Amine du côté ouest de Bagdad » reste en revanche un énoncé non historique d'autant qu'à la lecture des chroniques au chapitre « La famille des Barmécides et leur disgrâce »⁶¹¹, Abou al Attahia n'apparaît pas. Le narrateur de AA réussit ainsi à montrer la fragilité des assertions historiques et des personnages historiques, puisqu'en s'introduisant dans la vie de ces hommes illustres, il en fait des personnages de « fable » et transforme une anecdote historique en roman tragique. Remarquons que le poète Abou al Attahia est l'instigateur de cette entrée dans l'univers des puissants ; il relie le monde du peuple à celui de la cour, traverse l'un et l'autre ; autant dire qu'il constitue le lien entre sacré et profane, et entre fiction et Histoire.

Un second aspect à prendre en compte est la position énonciative du narrateur. Il peut toujours changer de rôle, et le lecteur non averti peut s'y méprendre.

— POSITION DU NARRATEUR

L'analyse du passage suivant de CC concernant le personnage du général Tomás O'Horan aide à saisir le changement de position du narrateur ; d'un énoncé à l'autre, il passe du statut d'historien bien documenté à celui de romancier soucieux du sérieux de son ouvrage :

El general don Tomás O'Horan, fue enviado a Tlalpan para contener los avances revolucionarios.

Si O'Horan no hubiera bajado a la tumba llevando en su frente el sello de la justicia humana, daríamos algunos rasgos notables de su biografía.

610 - Exemple du monologue de Don Carlos, dans *Hernani*. Voir *supra*, Deuxième partie.

611 - Tabari, *op. cit.*, pp. 397-404.

Nuestra pluma se detiene ante la tumba, sobre esa piedra está el ángel de la justicia de Dios.

O’Horan era republicano, y circunstancias particulares lo obligaron a servir al imperio.

Una vez abrazada, esa causa era inexorable⁶¹².

[Le général Tomás O’Horan fut envoyé à Tlalpan pour contenir les avancées des révolutionnaires.

Si O’Horan n’était pas descendu dans la tombe en portant au front le sceau de la justice humaine, nous aurions donné quelques traits marquants de sa biographie.

Notre plume s’arrête devant la tombe, sur cette pierre se tient l’ange de la justice de Dieu.

O’Horan était républicain, et des circonstances particulières l’obligèrent à servir l’Empire.

Une fois embrassée, cette cause était inexorable.]

Ces énoncés reposent sur une vraisemblance historique Tomás O’Horan, en effet, est bien un personnage historique ; les énoncés qui le concernent, remplissant une clause de vraisemblance, prennent d’emblée une valeur historique. Ainsi « O’Horan era republicano » appartient au discours de l’Histoire et tous les détails alentours en sont contaminés. Les faits historiques « O’Horan était républicain », puis « O’Horan était devenu impérialiste », correspondent à une description attestée. Le narrateur refuse de donner plus d’explications. Tout personnage historique mérite des détails biographiques, mais là, craignant peut-être de donner dans la diffamation, le narrateur préfère s’abstenir. La mort fixe la vérité sur cet homme, et empêche le récit romancé de s’emparer de cette vie. « La justice humaine » devient ici la seule en mesure de donner des précisions sur O’Horan. La mort empêche le bavardage, et consigne la réalité historique dans le secret des archives non écrites, celles de la mémoire et de la conscience.

Quelles que soient ses réticences, l’écriture dévoile, le narrateur se pose en historien qui révèle, il dira ce que les historiens taisent, et ces mots énigmatiques, « circunstancias particulares », créent en conséquence un mystère autour de la figure de O’Horan : le romancier historien détient un savoir secret. Le narrateur fait entrer des personnages historiques dans le corps de sa fiction mais les utilise avec précaution. Quelle nécessité justifie la mention de ce personnage, si ce n’est pour créer un effet d’étrange, ou de curiosité, tout en montrant du sérieux dans l’usage de l’Histoire ? Pour un lecteur averti, notons le glissement subtil de l’historique au non historique.

Le passage qui suit concerne le moment de la nomination de Maximilien au pouvoir :

El 1º de octubre salió la comisión mexicana para Trieste, y al amanecer partió la locomotora con los viajeros, nuncios de la monarquía austriaca en América⁶¹³.

[Le 1^{er} octobre la commission mexicaine s’est rendue à Trieste, et au matin la locomotive partait avec les voyageurs, ambassadeurs de la monarchie autrichienne en Amérique.]

612 - CC, p. 214.

613 - CC, p. 94.

Cet énoncé, historique dans sa forme, est suivi par :

El clérigo estaba silencioso, sombrío, su cerebro no se acababa de despejar de aquel horizonte oscuro donde se reflejaban aún las imágenes de aquel sueño horrible. Le parecía que soñaba, a lo que contribuían los accidentes que presenta esa obra romana del ferrocarril de Viena a Trieste⁶¹⁴.

[Le prêtre était silencieux, sombre, son esprit n'arrivait pas à se dégager de l'horizon obscur où se reflétaient encore les images d'un rêve horrible. Il avait l'impression de rêver, impression renforcée par le paysage accidenté que traverse le chemin de fer de Vienne à Trieste, ouvrage digne des Romains.]

La première citation contient une date, des noms de lieux, désigne des responsables politiques, la deuxième montre la dérive depuis le discours historique vers les sensations, les impressions privées d'un prêtre impliqué dans la nomination de Maximilien. Le narrateur décrit une situation publique, politique, puis rend compte de l'intériorité d'un personnage anonyme. Il rend visible l'intérieur et l'extérieur du monde dans un espace commun. Or la détection de ce changement de procédé n'est pas certaine ; pour le lecteur non averti, c'est l'ensemble qui est perçu comme historique, il y a une contamination similaire à celle que nous trouverons dans *An* entre les personnages historiques et mythiques.

Dans *An*, comme dernier exemple, nous observons de nombreuses occurrences d'énoncés de faits donnés comme historiques : « À l'époque, Warren Hastings lui-même tremblait en entendant résonner le nom de Hari que les Fils lançaient d'une voix terrible »⁶¹⁵. Cet énoncé n'en relève pas moins du discours de la fiction. Il utilise le nom historique de « Warren Hastings », représentant de la Compagnie Britannique des Indes, pour rendre historiques des éléments non historiques, tels le cri de guerre « Hari » (nom du dieu Vishnou) et son effet sur les administrateurs coloniaux. Bien que des révoltes se soient certainement produites, la référence à l'armée des « Fils » relève en effet de l'imagination créatrice de Bankim. La présence du discours historique devient visible lorsqu'on a affaire à des dates, des noms et des lieux historiques, ce sont les désignateurs et les marqueurs lexicaux de ce discours spécifique.

Dans *Al Abbassa*, la fiction et l'Histoire s'entremêlent au point où quasiment seule la référence explicite aux historiens par l'usage de notes ou d'éditions critiques permet de saisir une différence significative. Comme nous l'avons dit, les propos des puissants sont rapportés et repris comme éléments historiques, cependant ils ne constituent pas *a priori* des marqueurs historiques pour le lecteur moderne. Les trois autres romans, eux, utilisent l'Histoire comme un déclencheur d'effet de réel, une entrée du réel dans la fiction. Il y a de ce fait sortie du régime traditionnel du conte ou de l'épopée pour *An*, et entrée en esthétique réaliste pour *HNL* et *CC*.

Dans *Al Abbassa*, le processus inverse se manifeste, puisque les sources historiques dramatiques sont fictionalisées ; il se produit un passage d'une « réalité » historique

614 - *Ibid.*

615 - *An*, p. 101.

telle que l'historiographie de Tabari (839-923) la compose par exemple, à une forme romanesque. Mais le « réalisme historique » de Tabari ne ressemble bien sûr pas à celui que décrit Hayden White au sujet de Michelet. Chez Tabari, les dates et les chiffres sont rares, les techniques d'écriture ne sont pas celles du positivisme. Une écriture réaliste n'émerge que dans la description des us et coutumes de la cour et de ses alentours, c'est-à-dire du peuple. Cette dramatisation de l'Histoire par la fictionalisation montre un procédé de modernisation à mettre en parallèle avec d'autres dont celui à l'œuvre dans *Anandamath*, qui relève d'une mythification de l'Histoire.

Le repérage d'énoncés historiques et d'énoncés géographiques repose sur des indices ; puisque ces derniers, partiellement isolables, appartiennent au roman et servent la connaissance du monde représenté, ils sont ainsi décontextualisés malgré leur appartenance discursive visible. Ils informent de la même manière, seulement ils perdent une partie de leur crédit au contact du monde fictionnel tout en gagnant en esthétisation, en subjectivation, à la manière, finalement, de l'écriture romantique de l'Histoire. Est-ce à dire que l'écriture historique et l'écriture fictionnelle suivent les mêmes modifications rhétoriques et poétiques, où bien faut-il en conclure que l'écriture historique romantique contamine le roman parce qu'elle a elle-même été contaminée par la nouvelle esthétique ? Nous pencherons pour une contamination réciproque, résultant d'une singularisation accrue de l'écriture en général et d'une plus grande conscience esthétique.

En ce qui concerne l'investissement fictionnel du discours géographique, il en va généralement de même. Si l'on pense, par exemple, aux *Voyages de Gulliver*, les descriptions données des pays que visite ce personnage appartiennent rhétoriquement au discours géographique de l'époque : bien que les objets décrits et leurs noms ne renvoient à aucune référence vraisemblable, la nomination produit un « effet géographique ». L'énoncé historique transmet de même un savoir, un mode de compréhension du monde de référence, ce sont ses effets que recherche le texte de fiction. D'une certaine manière, il en extrait l'essence esthétique⁶¹⁶ et épistémologique, construisant un monde de représentations façonnées par les discours périphériques au discours de la fiction, et intériorisant ces catégories de savoirs, comme pour mieux représenter le monde.

Le « hic et nunc » nécessaire à toute énonciation se développe à l'intérieur de la fiction comme des catégories de savoir spécifiques —d'ailleurs de plus en plus spécialisés au moment de la vague réaliste— usant des techniques des discours appropriés. Les données spatio-temporelles de la fable, plus ou moins précises, subissent de la sorte la transformation de la modernité romanesque. En imitant les discours attestés et certifiants, le texte de fiction gagne en valeur de crédibilité et va

616 - Je définirai cursivement cette expression comme : « les formules rhétoriques qui caractérisent un discours avant même la vérification de son contenu et de sa validité scientifique. ». Nous développerons ce point dans la Quatrième partie.

dans la direction d'une plus grande vraisemblance nécessaire à l'édification littéraire de nos émergents.

Pour conclure, le rapport entre énoncés historiques et non historiques est conditionné par la problématique de l'historiographie qui n'a de cesse de rendre plus visibles, par la précision des données, les valeurs de l'authenticité et de la scientificité.

D'autre part, nos textes relèvent de traditions historiographiques différentes, du moins nous pouvons les distinguer par ce critère. Cela détermine le rapport entre énoncés de fiction et énoncés historiques (attestés ou non). Trois éléments entrent en composition : les esthétiques de représentation qui informent la matière historique, la position de l'instance narrative dont la distance, notamment, varie, et l'organisation événementielle (mise en intrigue ou *emplotment*⁶¹⁷ pour reprendre le terme technique de White) qui fictionalise le récit historique.

Dans *Al Abbassa*, l'Histoire et la fiction sont traitées dans la même perspective, il n'y a pas la même différenciation que celle rencontrée dans *CC* et dans *HNL*. *Al Abbassa* présente un monde en surimpression, où la valeur historique et la construction fictionnelle arrivent à se confondre, ce qui explique l'ambiguïté du statut de Zaydan dans l'histoire littéraire ; mais la mise en intrigue de *CC* suit explicitement les rebondissements historiques, ce qui fait que *CC* et *AA* pâtissent tous deux, en un sens, de leur trame narrative hautement historicisée. *An* développe une intrigue au sein du monde mythique, les incursions historiques relèvent d'un monde hétérogène, annexé cependant par le narrateur omniscient.

Dans *HNL*, l'histoire sociale des bagnes arrive comme une explication, un supplément afin de faire mieux comprendre la situation des personnages *convicts* ; les passages historiques ne sont donc pas développés sous forme d'intrigue, ils sont introduits ponctuellement pour élargir la vision du lecteur, ils informent sur la réalité du monde du personnage central et se posent comme discours fondateurs de cette société naissante, en une alternative à l'Histoire événementielle préinterprétée. En quelque sorte, la mise en intrigue concerne les hommes et non les faits.

Nous allons analyser à présent, au sein du roman historique, la présence d'un discours géographique, comme discours informant et attesté dans un autre espace valorisé comme lieu de savoir.

3.1.2. DU GÉOGRAPHIQUE DANS LE ROMAN HISTORIQUE

Notre usage du terme « géographique » restera assez lâche, puisqu'il embrassera tout autant les données topographiques que toponymiques, ce qui n'implique pas de

617 - Le terme peut se traduire par « mise en intrigue » mais je préfère le sens verbal actif plus économique en anglais.

descriptions physiques particulières : nous le prenons simplement au sens étymologique d'écrits sur la « terre ». Le géographique dans le romanesque se manifeste dans trois de nos textes. Essentiellement dans *His Natural Life*, et *El cerro de las campanas*, les déplacements successifs des *convicts*, dans l'un, et des armées, dans l'autre, s'accompagnent de déploiements de détails toponymiques et de descriptions topographiques. Par ailleurs, nous constatons un procédé similaire dans le prologue de *Al Abbassa*, où le narrateur consacre plusieurs pages à la description de Bagdad ; cette manifestation du discours géographique bien que circonscrite, mérite quelque analyse.

Nous distinguerons trois modalités du discours géographique :

- la représentation cartographique
- la toponymie
- la description de paysage.

Cette étude doit nous permettre de dégager des procédés rhétoriques (persuasifs) montrant l'émergence d'un objet littéraire et politique.

3.1.2.1. Représentation cartographique

Elle concerne spécifiquement *HNL*, et *Al Abbassa*, l'un et l'autre pour des raisons différentes, puisqu'elle permet, dans *HNL*, la construction d'une poétique du territoire, tandis que, dans *Al Abbassa*, elle montre la pensée métonymique du territoire identifié au pouvoir.

La représentation cartographique étant une description, elle n'agit pas comme le discours historique, qui est narratif. Mais des interférences se produisent dans l'ensemble descriptif et attributif du monde représenté. La lecture d'une carte de l'Australie ou une vision à vol d'oiseau sur Bagdad, informent indubitablement la narration, transforment l'image mentale du monde représenté.

L'ensemble du prologue de *HNL* se déroule en Angleterre, le personnage principal est ensuite déporté en Tasmanie. Le territoire vers lequel il se dirige sera pour lui une terre sans nom. Sans représentations positives, ce territoire n'existe que pour ceux (*settlers*) qui ont en principe le choix de le quitter. Pour Rufus Dawes, « Tasmania », « Van Diemen's land » ou « Australia » signifie d'abord exil forcé sur une *Terra Incognita*, sans mémoire ni avenir. Le personnage ne dira pas le nom du lieu. Or, bien qu'il ne soit pas du tout question des Aborigènes, il reste que la civilisation de ce peuple repose sur une sacralisation de la terre. Cette terre de l'*infans* doit devenir, par le truchement des mots de l'homme blanc, un territoire circonscrit, donc approprié, et plus tard une nation.

La constitution du lieu impose la définition d'une forme, d'une géographie⁶¹⁸ —ici sans Histoire—, toujours associée à des représentations fantastiques, celles des chercheurs d'or, par exemple, liées au mythe de l'Eldorado. L'accumulation de descriptions réalistes —dont la géographie fait partie— impliquera une série de propositions d'images mentales permettant la construction d'un *topos*. Par emboîtements successifs, plusieurs noms désignent les différents lieux de l'exil : l'Australie, puis la Tasmanie ou Van Diemen's Land, puis les noms des sites, Hobart, Macquarie, etc. Pour Rufus Dawes, cette terre représentera un prolongement de son corps, il en dessinera les contours, elle devient une force brute qui se confond d'ailleurs synecdochiquement avec ce que notre personnage va devenir, un corps contenu dans l'île prison. Il y a identification physique au territoire⁶¹⁹, confusion entre le corps du *convict*, menacé, battu, torturé et la forme du territoire menaçant, déchiré, clos. Le roman de Clarke accélère la métamorphose du sol en représentations historiques fondatrices, en territoire de représentations, par le biais du récit de *convict*. Dawes transforme le sol en récit, pour que le récit s'en retourne plus tard au sol: n'est-ce pas le procédé de toute naissance topique ?

Dans ce texte, pris comme signifiant d'un monde en construction, plusieurs sociétés se rencontrent sans avoir la même perception de l'espace. À l'époque désignée par le texte, le bagne et les habitations des colons coexistent, bien que le roman donne peu de représentations des colonies d'établissement. Mais en l'occurrence, l'espace est pensé du point de vue du *convict*, comme une colonie pénitentiaire, un espace fermé.

Dès l'arrivée en Tasmanie, au chapitre I du livre II, « The Topography of Van Diemen's Land », le narrateur procède à une description minutieuse de l'île comme s'il lisait une carte qu'il commentait en la comparant :

« The south-east coast of Van Diemen's Land, from the solitary Mewstone to the basaltic cliffs of Tasman's Head, from Tasman's Head to Cape Pillar, and from Cape Pillar to the rugged grandeur of Pirates' Bay, resembles a biscuit at which rats have been

618 - Ici l'« héritage » du sol précède celui de l'Histoire. Voir Herbert Butterfield, *The Historical Novel*, 1924, p. 42 : « And if in the historical novel there is devotion to locality and a feeling for the history that breathes through the soil, all this comes out large and most complete where geography and tradition, love of place and pride in its heritage of story, combine in patriotism. Patriotism that so often rings false is in this true. In that it becomes the consciousness of belonging to a place and a tradition. Even where it seems most local and confined, even where it contains no sounding of the trumpets of nationalism, and where its author holds no patriotic motive, the historical novel cannot help reminding men of their heritage in the soil. »,

[Et s'il y a, dans le roman historique, un attachement pour la localisation et un sens de l'Histoire qui émane du terrain, tout cela est plus complet lorsque la géographie, la tradition, l'amour d'un lieu et la fierté d'un héritage se combinent dans un patriotisme. Le patriotisme, qui souvent sonne faux, se trouve là être vrai. Dans la mesure où il est la conscience de l'appartenance à un lieu et à une tradition. Même lorsque cela semble local et réduit, même sans les accents triomphants des trompettes du nationalisme, et même si les auteurs ne montrent pas de motifs patriotiques, le roman historique ne peut s'empêcher de rappeler aux hommes leur héritage contenu dans le terrain.]

619 - Les convicts pouvaient obtenir une grâce, s'installer en Australie avec un lopin de terre. Voir à ce sujet le chapitre « The Transition 1821-1831 », dans l'ouvrage de Manning Clark, *A Short History of Australia*.

nibbling. Eaten away by continual action of the ocean which, pouring round by east and west, has divided the peninsula from the mainland of the Australasian continent —and done for Van Diemen's Land what it has done for the Isle of Wight— the shore line is broken and ragged.⁶²⁰

[...] The coast navigation is as dangerous as that of the Mediterranean. Passing from Cape Bougainville to the east of Maria Island, and between the numerous rocks and shoals which lie beneath the triple height of the Three Thumbs, the mariner is suddenly checked by Tasman's Peninsula, hanging, like a huge double-dropped earring, from the mainland. Getting round under the Pillar rock, through Storm Bay to Sloping Island, we sight the Italy of this miniature Adriatic.

[La côte sud-est de la Terre de Van Diemen depuis le solitaire Mewstone jusqu'aux falaises basaltiques de Tasman's Head, puis de là jusqu'au cap Pillar, et de ce cap jusqu'à la rude grandeur de la baie des Pirates, ressemble à un biscuit que des rats auraient grignoté. Rongée par l'action continuelle de l'océan qui, se déversant par l'Est et par l'Ouest, a séparé la péninsule du continent australien —et fait pour la Terre de Van Diemen ce qu'il a fait pour l'île de Wight— la côte est découpée et déchiquetée.

[...] La navigation côtière est aussi dangereuse que celle de la Méditerranée. En passant du cap Bougainville à l'est de l'île Marie, entre les nombreux rochers et bas-fonds qui gisent sous la triple hauteur des Trois-Pouces, le navigateur est soudain confronté à la péninsule de Tasman, suspendue à la terre ferme comme une énorme boucle d'oreille à deux pendants. Contournant le rocher du Pilier, traversant la baie des Orages jusqu'à l'île des Provisions, nous contemplons l'Italie de cette Adriatique en miniature.]⁶²¹

Le narrateur décrit une vue cartographiée de la terre de Van Diemen, il donne une représentation médiée par le langage géographique. À l'instar de l'interdiscursivité entre énoncés historiques, le discours géographique s'appuie également sur l'usage de la comparaison et de la métonymie. L'île de Wight, comparant, permet de construire la représentation de l'île de Van Diemen. Celle-ci suggère le lieu de référence, le point historique à partir duquel l'ensemble de la terre australe se construit, même sur le plan géographique, discours impliquant essentiellement des représentations subjectivées.

La différence de superficie⁶²² n'entre pas en jeu, seule compte l'analogie d'une sorte d'origine commune. À plusieurs milliers de kilomètres, c'est le même travail de l'Océan, il crée l'unité de la Tasmanie en la séparant de la terre mère. L'image mythifiée d'un océan séparateur apparaît aussi dans le discours descriptif. Le futur peuple australien, au même titre que la terre de Van Diemen, naîtra de cette séparation originelle. Nous constatons encore une fois le fonctionnement par métonymie de l'entité émergente ; la terre et le peuple entretiennent un rapport de contiguïté.

La présence d'énoncés géographiques essentiellement contenus dans le tableau physique de l'île : « The south-east coast of Van Diemen's Land, from the solitary Mewstone to the basaltic cliffs of Tasman's Head... » permet de circonscrire l'île, et de la rendre existante. De là l'ambiguïté du regard posé sur le paysage : simultanément celui d'un géographe, dont la position est hétérodiégétique, et celui du narrateur de cette

620 - *Ibid.*, p. 112.

621 - *La Justice des hommes*, p. 95.

622 - La Tasmanie a une superficie de 67 900 km² alors que l'île de Wight fait 381 km².

naissance, sous le joug du dieu océan. L'absence du point de vue d'un personnage au regard posé sur le paysage bloque toute représentation intériorisée, on imagine ce paysage comme *lu* dans un livre de géographie ou un guide de voyage.

La dérive d'île en île manifeste le travail du déplacement métonymique, par contiguïté (de la Grande-Bretagne au bateau le *Malabar*, à l'île continent, à la Tasmanie). Ce discours géographique esquisse l'image d'une île monstrueuse, désarticulée, déchiquetée, mortifère :

Hell's Gate' is formed by a rocky point, which runs abruptly northward, almost touching, on its eastern side, a projecting arm of land which guards the entrance to King's River. In the middle of the gates is a natural bolt—that is to say, an island—which, lying on a sandy bar in the very jaws of the current creates a sort of double whirlpool, impossible to pass in the roughest weather. Once through the Gates, the convict, chained on the deck of the inward-bound vessel, sees in front of him the bald cone of the Frenchman's Cap, piercing the moist air at a height of five thousand feet; while, gloomed by overhanging rocks, and shadowed by gigantic forests, the black sides of the basin narrow to the mouth of the Gordon⁶²³.

[Les Portes de l'Enfer sont formées par une pointe rocheuse qui s'allonge à pic vers le nord et rejoint presque, du côté est, une avancée de terre qui garde l'entrée de King's River, la rivière du Roi. Au milieu des Portes se trouve un verrou naturel— autrement dit une île— qui, établi sur un banc de sable en plein milieu du courant, crée un double tourbillon impossible à franchir en canot ou à la nage par le temps le plus clément. Une fois passées les Portes, le convict, enchaîné sur le pont du vaisseau qui se dirige vers l'intérieur, voit devant lui le cône dénudé du Frenchman's Cap, transperçant l'air humide à cinq mille pieds d'altitude ; tandis qu'assombries par les rochers qui les surplombent, à l'ombre de gigantesques forêts, les rives noires du bassin se rapprochent jusqu'à l'embouchure du Gordon.]⁶²⁴

La carte géographique de l'île, analogue à une vue aérienne, supplante toutes autres représentations ; cette première vision sur un plan horizontal, sans volume, sera donnée par la lecture interprétative d'une carte, une lecture très symboliste toutefois. Le paysage y est menaçant, il prépare la mort prochaine de l'homme. De ce point de vue, les autres fictions de Clarke soumettent également la vision d'un pays dangereux⁶²⁵ plein d'une vie étrange, insondable, que le paysage cache, car il recèle l'apocalypse du bout du monde.

La vision de la Tasmanie reste abstraite, tandis que le personnage lui-même sera vu de plus en plus près, sur son rocher, par ce narrateur- géographe et historien. Après la carte, le narrateur donne des informations sur le climat:

623 - *Ibid.*, p. 116.

624 - *La Justice des hommes*, p. 98

625 - Je pense ici à la terrible nouvelle de Marcus Clarke, « Pretty Dick », in *The Portable of Marcus Clarke*, p. 565. C'est l'histoire d'un jeune garçon qui se perd dans la forêt près de sa maison et qui ne rentrera jamais : « Nothing living was near him, saving a hideous black crow who perched himself upon the branch of a withered tree, and mocked him, seeming to the poor boy's distorted fancy to say : 'Pretty Dick! Pretty Dick! Walk! walk! walk!'. » [Il n'y avait rien de vivant à proximité, excepté un corbeau perché sur la branche d'un arbre desséché, qui, se moquant de lui, semblait dire au pauvre garçon à la raison tourmentée : « Joli Dick ! Joli Dick ! Marche ! Marche ! Marche ! »]

The climate of Van Diemen's Land is one of the loveliest in the world. Launceston is warm, sheltered, and moist; and Hobart Town, protected by Bruny Island and its archipelago of d'Entre-casteaux Channel and Storm Bay from the violence of the southern breakers, preserves the mean temperature of Smyrna [...]626

[Le climat de la Terre de Van Diemen est l'un des plus agréables du monde. Launceston est situé dans un endroit chaud, abrité et humide. Hobart, protégé par Bruny Island (et son archipel du goulet d'Entrecasteaux et de la baie des Orages) contre la violence des vagues venues du sud, se maintient à la température moyenne de Smyrne.]627

La douceur du climat contraste avec la violence du paysage et la difficulté d'accès, le climat méditerranéen nous éloigne de l'Angleterre. Une réduction de l'île à ses attributs géographiques ou climatiques, caractérise ce début de roman, comme si avant toute identification possible, le lecteur devait se soumettre à un texte informant préinterprété.

Le narrateur place son texte entre le savoir documenté et l'expérience onirique cauchemaresque de la vie du *convict* : d'une part, une représentation désesthétisée du lieu de la fiction, d'autre part, un récit de l'enfer, fortement esthétisé. On note l'absence de toute forme de vie à l'extérieur du lieu du redressement. Le paysage semble illisible en dehors d'une description froide et précise de ses contours. Le dessin de l'île remplace son contenu. D'ailleurs la connaissance des bords de l'île conditionne le déroulement du récit, et motive l'évasion des prisonniers. Ces chapitres où le narrateur devient historien/sociologue/géographe/climatologue ne sont jamais présents dans cette proportion dans les autres romans de *convicts*, ni dans nos autres romans historiques.

La mise à distance du monde représenté signifie sans doute un besoin de réalisme contrebalancé par l'étrangeté inhérente au lieu. Le narrateur serait alors non pas un membre de la communauté décrite mais un observateur qui se tient à distance, tel un ethnologue. La société des *convicts* devient un objet d'étude où —l'objet le veut peut-être—, les représentations fantasmées se mêlent aux représentations réalistes, où le document est réécrit pour dire un monde d'où l'humanité est congédiée, symétriquement aux récits merveilleux d'exploration.

La limite de l'île est aussi la limite du monde représenté, et le retour en Angleterre devient une entrée dans un espace-temps où la fonction *convict* n'existe plus. Quand Caroline Leakey écrit l'histoire d'une déportation à vie, celle d'une femme condamnée, elle reste pourtant en marge de l'univers de *HNL*, elle gravite dans ses alentours ; c'est encore le cas dans *Her Natural Life* de E. Winstanley, peut-être parce que ces deux romans sur des femmes *convicts* mettent en scène les *convicts* hors du bagne, comme gouvernantes ou bonnes par exemple.

L'appareil scientifique, ou du moins son lexique, contribue à la formulation d'un objet encore inexistant. Le discours géographique pose les jalons de l'objet émergent. Par métonymie, cet objet, d'abord le roman de *convict*, appelle la littérature du peuple

626 - *HNL*, p. 114.

627 - *La Justice des hommes*, p. 97.

australien en devenir, et c'est en devenant discours sur le terrain que l'objet romanesque a des chances d'advenir dans toute sa singularité. Le géographique marque donc l'origine de l'émergence de l'objet « littérature australienne » confondu avec le territoire australien.

Al Abbassa s'ouvre sur un long développement généalogique, et le récit de la fondation de Bagdad :

[Al Mansour] construisit Bagdad en forme de cercle ; elle fut connue sous le nom de ville d'Al Mansour ; il y bâtit, au centre, son palais qu'il nomma le palais d'or ; autour, il disposa les palais des princes, et des ministres, et entre les palais furent installés les marchés pour le commerce. Puis, il éleva autour de la ville trois enceintes [...]. Quatre portes permettaient l'accès de la ville, chacune portait le nom de la ville vers laquelle elle était orientée.

[...] La ville s'étendit vers le sud et le nord. Les califes se succédèrent, et poursuivirent son expansion, et la construction des palais à l'est et à l'ouest du Tigre, c'est ainsi que furent construits : le palais de l'Immortalité, le palais de Zoubaïda sur la rive ouest, le palais de Dja'far al Barmaki, et, derrière, celui d'Al Amine. [...] Autour de la ville d'Al Mansour, vers l'ouest, des quartiers s'édifièrent, le plus important étant celui d'Al Karkh où vivaient les commerçants persans, et d'autres étrangers, ainsi que le quartier d'Al Harbia au nord, dont les habitants, pour la plupart, étaient arabes. La ville fut alors connue sous le nom de Bagdad.

[...] Le peuple de Bagdad, du temps de Haroun al Rachid, était plein de joie de vivre. Les richesses s'accumulaient par millions dans les trésors, [...] les gens affluaient à Bagdad pour faire fortune, et s'enrichir, parmi eux se trouvaient des Arabes, des Persans, des Romains, des Turcs, des Indiens [...]⁶²⁸

Le discours géographique se limite ici à la topographie de la ville de Bagdad. Elle appartient au pouvoir réparti en plusieurs centres et zones concentriques. Comme dans une tragédie, où seuls les membres de la cour ont des rôles, il s'agit d'une représentation classique de la cour et du palais comme centres de la vie politique, qu'il s'agisse de l'Antiquité ou du Moyen Âge européen. *Raj Singh* décrit de même la cour royale d'Agra et celle du royaume rajput. Le conte, lui, participe d'une mise en scène d'un peuple satellite du centre du pouvoir, avec ses marchés et son économie dépendante des puissants. De plus, la tradition du roman représente le peuple depuis le roman de chevalerie jusqu'au roman historique à la Walter Scott, mais nous savons que dans la tragédie classique, le peuple ne trouve pas sa place. Dans notre roman, la représentation du monde, bien qu'elle s'inscrive dans une tradition romanesque, exclut le peuple tout en présentant le monde sur un mode réaliste que confirme l'appel au géographique et à l'historique.

Nous pourrions tenter de dessiner, suivant la précision des contours, les côtes de Tasmanie ou la disposition de la ville de Bagdad, ce qui invite à concevoir ces deux lieux de fiction comme des objets géométriques. Bagdad, telle une spirale, s'étend et enfle, le lecteur la découvre du point le plus central et le plus ancien, « le palais d'or », ignorant complètement ce qui s'y trouvait avant. La ville est décrite de l'intérieur vers

628 - AA, p. 490-491.

l'extérieur, alors que la Tasmanie l'est de l'extérieur vers un intérieur incertain, depuis l'océan vers l'intérieur de ses baies, sans entrer dans les terres, en s'arrêtant au rocher de Rufus Dawes, de sorte que s'y marque *a contrario* une centralité de l'île. À l'inverse du monde de Rufus Dawes qui est un monde sans abri, loin de la maison, dans lequel les *convicts* sont des hommes cantonnés à l'extérieur, mêlés au paysage sans leur consentement, refusant encore de faire de cette terre leur maison⁶²⁹, le monde de *Al Abbassa* reste concentré sur un intérieur, sans perspective sur le dehors. La ville de Bagdad est donnée à voir dans son étendue, les styles d'architecture ne sont pas précisés, le lecteur ne sait pas sur quel site la ville est construite. Finalement la ville semble apparaître *ex nihilo*, effaçant toutes civilisations antérieures, réduisant au silence les fondations précédentes.

Le narrateur de *Al Abbassa* décrit l'ensemble en suggérant l'idée générale d'une forme circulaire. L'enfermement concentrique révèle l'isolement. Une fois dans les palais, en revanche, nous découvrons les salons, les jardins, les chambres, et les festivités autour des chanteurs, poètes, courtisanes. L'extérieur des palais ne relève pas du descriptible. Le roman se construit, on l'a dit, comme une pièce de théâtre avec essentiellement des scènes d'intérieur. D'ailleurs, après le prologue, nous ne trouvons plus de mentions du paysage, ce dernier est absorbé par l'intérieur des palais. Les palais résument le territoire de la ville. Bien qu'il soit question du peuple en général dans les premières pages (« vers l'ouest, des quartiers s'édifient, le plus important étant celui d'Al Karkh...»), par la suite les seuls représentants du peuple sont les esclaves et serviteurs des personnages principaux. C'est en ce sens que le monde de Bagdad et celui d'Agra sont similaires, en tant que villes du conte toutes les deux.

La ville de Bagdad se construit sous forme de palais, de villes dans la ville. Le rapport entre Bagdad et Al Mansour, puis entre Bagdad et Al Amine, puis entre Bagdad et Haroun, dit comment la ville cristallise l'image de l'autorité. Encore une fois, cette synecdoque n'opère pas seulement au niveau phrastique, elle propose un modèle global d'interprétation. L'architecture circulaire s'étend sur tout le territoire, celui-ci se métamorphose en pierre, il est contenu dans l'enceinte des murs, et chaque palais, désigné par un nom d'usage, implique, aussi l'ensemble de la ville et des figures d'autorité.

Le territoire est soumis à l'autorité royale, qui le transforme en palais, ce qui n'est pas sans rappeler la construction, depuis son paysage, de l'île-prison. La symétrie

629 - La représentation du *bush* (la brousse) et du paysage changera d'ailleurs radicalement au temps de Lawson et de Banjo Patterson, par exemple, qui en font parfois un lieu de plaisir avec la séance du thé, les histoires drôles au coin du feu, ainsi dans le recueil de Henry Lawson, *While the Billy Boils*. « Billy » est le nom drôle donné à la bouilloire qui est alors une boîte de conserve dans laquelle on fait bouillir le thé, et pendant ce temps, on se raconte des histoires tristes ou gaies : « The Drovers Wife » p. 155, est l'histoire d'une jeune femme mariée et qui a des enfants. La famille habite dans le *bush*. Son mari y travaille, elle doit tout faire seule. Le récit commence par la découverte d'un long serpent, la jeune femme, qui tient son bébé, prend peur, elle doit tuer le serpent. Elle perd sa jeunesse et ses illusions de vie heureuse dans le *bush*. Les nouvelles de cette génération d'écrivains réalistes sont parfois cyniques.

montre comment le pouvoir enferme aussi ceux qui le détiennent. Ce procédé indique une idéologie autoritaire de l'édification du monde, reflétant, bien entendu, celle, historique, de Haroun al Rachid. Chaque objet représente à son tour la même réalité, désigne le même nom propre, le nom du calife de la dynastie abbasside. C'est en ce sens que le fonctionnement métonymique, ici comme rapport d'inclusion, renvoie aussi au fonctionnement allégorique. Bagdad et Haroun se confondent dans l'esprit du lecteur, comme Agra se confondra avec Aurangzeb ou Akbar. Le réseau textuel lui-même tisse à son tour un réseau de figures venant renforcer les liens entre ces deux noms propres. La narration occasionne l'expansion du référent, une sorte d'écartèlement, de complexification du rapport métonymique, en élargissant le monde commun au sein de l'équation Bagdad = Haroun, en Bagdad = A+B+C = Haroun, le récit correspond à l'expression : A+B+C.

Le paysage violent de *HNL* contraste apparemment avec les jardins taillés en formes d'animaux et la ville encerclée dans des enceintes protégeant les palais. Mais les enceintes naturelles de *HNL* empêchent la fuite des prisonniers, tandis que celles de *Al Abbassa* fortifient la ville contre l'ennemi. Les deux espaces sont pensés comme des forteresses, l'un une forteresse inconnue, dangereuse, l'autre une forteresse qui réunit le monde en son centre, imite la nature, l'animal et le végétal —le monde extérieur dans sa réalité étant une menace qu'il faut réduire par la représentation. Dans *HNL*, c'est le monde intérieur de l'île qui demeure une menace et empêche d'habiter le lieu, voire de le représenter. Dans les deux cas, une interprétation métonymique des espaces s'impose, car ces espaces de la clôture nécessitent le recours à un procédé rhétorique permettant le sens de proche en proche, par contiguïté, pour échapper à l'enfermement moyennant la possibilité d'une représentation esthétique. La métonymie se manifeste par la comparaison dans la description de la Tasmanie, —l'île de Wight, l'Italie...—, ou elle se manifeste dans l'emboîtement dynastique des califes et des palais. La représentation du lieu de la diégèse induirait une mise en abyme d'une forme spatialisée du roman.

Pour reprendre en synthèse, nous avons constaté dans *HNL* que la présence du géographique relève d'un langage poétique permettant le discours allégorique. Les formes du paysage appellent l'invention verbale au secours de la description, créent des réalités verbales devenant objets de comparaison et de déplacement. L'étrangeté du paysage australien est liée au sort des hommes qui l'habitent. La mise en place des représentations à partir du terrain et de la vision cartographiée montrent la création d'un territoire à la fois idéologique et esthétique.

L'espace de *Al Abbassa*, de son côté, illustre aussi le fonctionnement métonymique de la ville comme centre du pouvoir. La ville devient une mise en abyme de l'Histoire et du récit de *Al Abbassa*, elle se construit, telle l'anecdote historique, par expansion de l'intérieur vers l'extérieur. Notre histoire amoureuse illégitime se traduit, par un passage du privé au public, avec la mort. La ville demeure, les hommes changent, la ville réunit le récit. Sa description, sa mise en scène sous-tend la figure du sort circulaire, et centripète.

La section suivante sera consacrée à l'analyse de procédés topographiques touchant, eux, principalement *HNL* et *CC*.

3.1.2.2. *Toponymie*

HNL énumère les noms des points de la carte dans une sorte de récit, dans une chaîne phrastique permettant de saisir l'unité de l'objet décrit ; bien que les noms soient disparates, le narrateur les réunit dans un même élan descriptif. La nomination et le récit qui lui est attaché créent un lieu fortement symbolique et narratif en puissance, dont les noms de lieux racontent l'Histoire composite.

Dans d'autres systèmes discursifs, le narrateur use de la fonction performative de la nomination. En ce sens, *El cerro de las campanas (CC)* construit aussi le territoire mexicain par l'accumulation de la nomination des lieux traversés par l'armée, comme baptisés par ce passage des Républicains. C'est d'ailleurs ainsi que s'ouvre le roman : « La derrota de *San Lorenzo* y la rendición de *Puebla*, determinaron un nuevo plan de campaña [...] »⁶³⁰ [La défaite de *San Lorenzo*, et la reddition de *Puebla*, déterminèrent un nouveau plan de campagne. [...].

Le narrateur de *CC* nomme les lieux traversés par l'armée républicaine, il introduit une toponymie formée de noms amérindiens et espagnols (Querétaro, Toluca, Puebla, San Lorenzo). En revanche, à aucun moment le texte ne comprend de descriptions topographiques ; le paysage presque absenté du roman produit donc, au moins sur le lecteur non mexicain, un effet d'abstraction différent de celui de *HNL*. Parfois nous avons quelques détails descriptifs, mais l'essentiel du roman s'adresse à des lecteurs qui (re)connaissent les lieux mentionnés. D'une part, dans *CC*, la simple nomination ne permet pas un effet de présence fort, et, d'autre part, dans *HNL* la représentation médiée par la carte supplée une représentation sensible médiée par un sujet.

Dans *HNL*, le lexique topographique et la description physique de la Tasmanie dérivent en métaphore : l'île devenant verrou, les bras de terre des portes, etc. L'ensemble du paysage et de la situation physique de la terre de Van Diemen est réécrit allégoriquement comme un langage de l'incarcération. La fonction pénitentiaire de l'île absorbe toute la polysémie possible et visible du relief. D'une part, le paysage est réécrit pour les besoins de la fonction carcérale et, d'autre part, la métaphore dans la nomination manifeste le recours à divers récits mythiques ou légendes historiques : « Hell's Gate » [porte de l'enfer], « Pirates' bay » [baie des pirates]. Dans ces lignes, « It would seem as though Nature, jealous of the beauties of her silver Derwent, had made the approach to it as dangerous as possible »⁶³¹, nous lisons la mythification de la nature en déesse qui garde jalousement son fleuve, comparé au Styx ; la Nature a sa

630 - *CC*, p. 1.

631 - *HNL*, p. 113.

propre politique. Notons que l'élément aquatique est encore associé à la séparation, au danger, et à la clôture.

La description de l'île donne à voir ses issues, ses sorties, ses orifices, ce par où l'autre monde peut surgir. Le symbolique l'emporte presque sur le réalisme historique ; les contours sont peut-être bien dessinés, mais ce qui meuble l'île concentre des représentations symboliques d'un monde où se posent des questions d'ordre idéologique et social à travers les noms de lieux. La forêt devient un lieu menaçant, l'océan détruit la terre, empêche la circulation par ses tourbillons. Le texte propose une île comme métamorphosée en une fonction répressive, une adéquation suprême de la forme et de la fonction en rapport paradoxal avec l'animation romantique de la nature. Ainsi dans ce discours phobique, obsessionnel, de la prison, la polysémie comme sortie de l'enfermement apparaît dans l'usage de la comparaison : celle des rats qui rongent un biscuit par exemple, ou celle de l'île de Wight, ou celle de l'Italie, et de l'Adriatique.

En d'autres termes, le discours de la fiction subvertit une réalité doxique du lieu, par l'association aux autres lieux, aux autres formations discursives, et manifeste la possibilité d'un changement de paradigme dans la description de l'objet représenté. Dans *HNL*, le paysage est territoire, il revêt des valeurs politiques ; la valeur esthétique, suggérée par la comparaison, apparaît aussi par la lecture de la carte. Le paysage concentre l'idée du retour à la nature sauvage, à un temps d'avant le verbe, nous l'avons dit, alors que dans le roman de Leakey⁶³² bien que contemporain de celui de Clarke, nous constatons une autre dimension romantique donnée au paysage en ce qu'il traverse le texte et forme un lien avec les personnages. Le personnage d'Emmeline désire être enterrée en Tasmanie, dans un lieu qu'elle choisit. Le paysage est subjectivé au point où son calme et sa beauté justifient que les « créatures » —probablement désigne-t-elle les *convicts*— peuvent être plongées dans une éternité solitaire, loin de leur douce maison —pour traduire « sweet home ». La situation psychologique décrite montre le lien naissant entre le paysage et la jeune femme malade, et la charge symbolique et sentimentale de la description dans ce cas.

Au contraire, la nomination dans *CC* prend la place de la fonction informative de la description, et empêche toute sensation du paysage. Mais elle rend textuellement existants les lieux du Mexique, en tant que territoire gagné, qui augmente les espaces de représentation, relevant d'un inventaire de possessions. L'accumulation des noms forme un ensemble sémantique dont la seule fonction référentielle supplée la fonction

632 - Voici un extrait du roman de Caroline Leakey, *The Broad Arrow*, où l'un des personnages, Emmeline, jeune femme sur le point de mourir, exprime le désir de se faire enterrer en Tasmanie : « The afternoon was fresh and fair, and Emmeline said she had not felt so well for a long time; [...] 'Ah, papa, you think of the many poor creatures lying there, far from their home and friends. That is sad; but as I sat gazing on it, I only thought how peaceful a rest it would afford my aching frame, and how much, if you approved, I should like to be laid there.' » [L'après-midi était frais et agréable, Emmeline dit qu'il y avait longtemps qu'elle ne s'était sentie aussi bien. [...] "Ah, papa, si on pense aux nombreuses créatures reposant là, loin de leur maison et de leurs amis, c'est vraiment triste ; mais en contemplant ce lieu, je pensais à quel point il serait reposant pour mon corps douloureux, et combien, si tu l'acceptes, j'aimerais y être enterrée .]

dénotative et connotative, car les noms ne font pas l'objet d'une expansion descriptive. La mention ou la nomination peut constituer une emprise, une territorialisation qui précède ou génère l'identification de la nation en tant que terre historique. La nomination dans *CC* permet au contraire une abstraction dont l'image mentale est incertaine et mouvante ; la narration ménage une analogie à d'autres lieux du monde par le maintien d'une imprécision : « Ici comme partout ailleurs » semble dire le texte de Mateos. Je cite plusieurs passages concernant des villes ou villages mentionnés dans *CC* :

México había quedado, como ya hemos dicho, bajo el amparo de la guardia extranjera y del ayuntamiento republicano [...]633

[Mexico demeure, comme nous l'avons dit, sous la protection de la garde étrangère et de la mairie républicaine [...]]

La ville de Mexico n'est pas décrite, il faudra attendre qu'elle apparaisse sous le nom ancien de Tenochtitlán pour obtenir dans la citation suivante une description indéterminée historiquement:

La ciudad de los palacios, y los jardines flotantes, la beldad del Septentrion, la señora del Continente, en cuya cabeza virginal lucen las estrellas más fulgorosas de la zona tórrida [...]634

[La ville des palais, et des jardins flottants, la belle du Septentrion, la dame du continent, dont la tête virginale brille des étoiles les plus fulgurantes de la région torride]

La description personnalise la ville, la juxtaposition des attributs de la « dame du continent » n'encourage pas la mise en narration légendaire, l'objet de désir reste statique contrairement au procédé de nomination chez Clarke qui insiste sur une chaîne narrative liant les points de l'île entre eux afin de former un tout sur le modèle du récit. Dans cet exemple, nous constatons la fonction référentielle du nom « Veracruz », mais le narrateur en évoque une histoire récente et, par analogie, l'histoire de sa fondation :

El 28 de mayo de 1864, fundó en la heroica ciudad de Veracruz, a las nueve de la mañana, la fragata « Themis », adelantándose a la « Novara » a cuyo bordo venían los archiduques de Austria, anunciado su arribo para dentro de algunas horas635.

[Le 28 mai 1864 à neuf heures du matin, la frégate « Thémis » jeta l'ancre en la ville héroïque de Veracruz, précédant la « Novare » à bord de laquelle se trouvait le couple royal d'Autriche, dont l'arrivée était annoncée dans quelques heures.]

Il se contente en quelque sorte de jeter le nom, comme un désignateur chargé dont il est superflu d'activer les représentations —ainsi que Paris, Rome, Madrid, les grandes villes célèbres dont le nom suffit à déclencher une imagerie, des associations de formes,

633 - *CC*, p. 27.

634 - *CC*, p. 46.

635 - *CC*, p. 137.

de couleurs, de textes, de goûts. En revanche, les noms de lieux moins connus peuvent justifier la description :

1 - En el Sur de Michoacán hay unos arbustos que dan una fruta pequeña y jugosa como la cereza ; pero el licor que encierra es un veneno activo y terrible⁶³⁶.

[Au sud de Michoacán poussent des arbustes donnant de petits fruits juteux, comme des cerises ; mais le suc qu'ils contiennent est un poison très actif et terrible.]

2 - San Agustín Tlalpan es uno de los pueblos más hermosos del Valle de México. La ciudad está escondida en un grupo de peñas y de árboles. [...]

Su paseo del *Calvario* es bellissimo. [...]

[...] San Agustín abrigó a los guerrilleros de la revolución reformista.

Aureliano Rivera tomó en esa ciudad su nombre y su prestigio, como otros héroes en la época de la *insurrección*⁶³⁷.

[San Agustín Tlalpan est l'un des villages les plus charmants de la vallée de Mexico. La ville est cachée par un amas de rochers et d'arbres. [...] Son chemin du *Calvaire* est très beau. [...]

San Agustín abrita les guérilleros de la révolution réformiste. Aureliano Rivera acquit dans cette ville son nom et son prestige, comme d'autres héros de cette époque *insurrectionnelle*.]

Les villes de *CC* fonctionnent comme autant de métonymies possibles, Mexico est aussi, par sa qualité de capitale homonyme en espagnol, le Mexique. Chacune des villes est une partie pour le tout. La grande ville est de la sorte un contenant *a priori* vide qui doit acquérir sa valeur métonymique et substantive, à l'image de Rome, de Paris, de Madrid. Le Mexique, pour exister en tant que tout, doit fabriquer l'histoire du nom.

Pour comparer les deux procédés, nous dirons que dans *CC* et *HNL*, en tout état de cause, le nom de lieu crée le lieu, et le récit en transforme la représentation. De la sorte, nous apercevons la possibilité d'une lecture esthétique de tout texte, même celui d'une carte. Le dessin du lieu devient une représentation associée à des valeurs idéologiques et il permet, par l'usage de la comparaison déstabilisante, de subvertir le discours établi. Il s'agit, dans les cas de noms de reliefs comme de noms de personnages historiques, d'une singularisation de l'espace ainsi construit par le pouvoir de différenciation du nom. Dans *CC*, il y a aussi création par les mots, mais elle se situe dans la nomination sans description, nous sommes dans le monde des noms propres sans référent visualisable (pour un lectorat non mexicain). Le nom propre apparaît comme un monde à remplir. Pour cela, la fonction performative de la nomination élude la description qui donne naissance à l'image mentale de l'objet.

Il apparaît que ces procédés toponymiques ne sont pas présents dans les deux autres romans de notre corpus. Chez Bankim, la pauvreté du géographique égale celle de l'historique, il en va de même chez Zaydan, et cela dans l'ensemble de leurs œuvres. Justement l'absence de modernisation scientifique des discours certifiants, —ceux représentant une réalité pragmatique du monde, non conciliable avec la théocratie de ces

636 - *CC*, p. 154.

637 - *CC*, p. 213-214.

cultures— explique partiellement ce manque au sein des fictions ; la fiction historique devient ainsi le moyen de moderniser les savoirs humains en les laïcisant ; en effet, la désacralisation s'avère être la seule mise en forme susceptible de donner à la société une image réaliste d'elle-même.

Dans le cas de *CC*, le procédé toponymique crée certes un espace textuel identifié, un espace dramatique ayant une emprise spatialisée mais sans réussir à former un tissu, sans élaborer un récit potentiel. Le narrateur de *CC* gonfle chaque ville de symboles historiques, tout en éludant la description du paysage naturel ou urbain⁶³⁸, il consacre ainsi les noms de lieu avec les noms de l'Histoire. Le procédé métonymique se passe et du rappel des attributs et de la construction métaphorique explicite, la simple mention suffit. Pour obtenir un tel résultat, il faut construire une histoire du nom et lui associer esthétiquement des représentations. Comment faire, semble se demander le narrateur de *CC*, pour faire exister Mexico ? Il faut pour cela transformer un espace univoque en un lieu de circulation des représentations et des récits. Mexico n'est pas uniquement le lieu du pouvoir, il est aussi le centre d'un contre-pouvoir, d'un contre-récit, du récit de la révolution vue par les Républicains aussi bien que vue par l'Empire. L'espace d'une ville est alors celui de textes multiples, récit et interprétation. Une description donne à l'espace sa spécificité, inscrit les histoires dans la pierre, le roman devrait en rendre compte pour associer éternellement sa narration au lieu (un espace habité conserve les représentations esthétiques et la description construit les espaces habitables). Cependant Mateos, lui, exalte le récit historique moderne sans montrer la filiation des récits depuis l'origine.

Dans *HNL*, les noms se combinent pour former un second récit, lié à la valeur mythique du lieu, un récit avec des énigmes : « pourquoi donner le nom de la baie des Pirates ? », « pourquoi Derwent ? » ; dans ce contexte, l'arbitraire du signe ne s'applique plus, un récit accompagne la nomination, et Clarke lui-même va jusqu'à imaginer l'histoire de la séparation de la Tasmanie de la grande île par la force de l'océan.

En bref, la toponymie permet d'élargir l'espace représenté et de le lier aux événements historiques, la nomination donne l'occasion d'une description, actualisée ou non, et celle-ci amène la comparaison dans le champ romanesque pour en faire circuler les représentations. Contrairement à Mateos, en effet, Clarke transforme l'ensemble géographique en ensemble sémiotique par la médiation de la comparaison dans la description. Mateos traite plutôt l'espace comme un décor sans ancrage dans le monde extérieur, c'est à cet égard que l'espace de Mateos est scénique.

Nous allons à présent aborder la description du paysage. C'est par l'entremise de ce dernier procédé de représentation de l'espace que le monde donné peut se lier plus ou

638 - Contrairement au roman suivant, *El sol de mayo*, dans lequel nous trouvons une longue description de Mexico par exemple.

moins facilement au reste des textes, ce sera aussi par son intermédiaire que le monde représenté permet l'action différée sur le monde de référence, ainsi cette pratique concentre le procédé intertextuel par sa vocation à user de l'analogie.

3.1.2.3. *La description de paysage*

L'importance d'un discours désormais « scientifique », tel que le discours géographique, infléchit les anciennes techniques descriptives, par exemple dans *HNL*. Dans *CC*, on l'a vu, le discours historique prend le dessus et ne met pas le lieu en valeur, mais, dans deux autres romans, à savoir *HNL* et *An*, la description de paysage, bien qu'elle relève encore de la tradition épique, annonce un réalisme accru des représentations. Notre intérêt ici est de saisir les procédés de chacun de nos romans. La description du *locus* devient à la fois nécessaire et réaliste avec les récits de voyages depuis les Lumières, d'autant que le roman historique ressemble à un voyage dans le temps ; nous pensons ainsi que, dans nos romans émergents, la description permet de proposer des représentations en voie de devenir plus réalistes, idéalement une sorte de miroir non déformant aidant à modifier les représentations traditionnelles.

Nous devons faire une distinction entre paysage sans nom, celui d'une scène, et paysage permettant la reconnaissance du lieu d'un récit. Le paysage n'a pas besoin d'être localisé, de dépendre d'un nom de lieu pour être décrit, il est indépendant, et il peut aussi manquer de singularité. À cet égard, la description permet de distinguer des types de paysages dépendant des genres. Cependant, il y a chevauchement des techniques de description du *locus* avec celles permettant objectivement de situer géographiquement un récit, de même que, sur l'axe temporel, il faut distinguer entre une date historique et la formule d'ouverture des contes « il était une fois » ou d'une nouvelle fantastique « à minuit par une nuit d'hiver », même s'il y a dans tous les cas situation de l'action dans le temps.

La description semble traitée comme la parente pauvre du roman, elle utilise parfois des techniques pré-modernes qui paraissent désuètes pour un lecteur actuel. En fait, le récit de Bankim est situé historiquement (mention de la date de la diégèse) et géographiquement (« le village appelé Padachinha ») contrairement à la tradition du conte, et ce bien que la technique descriptive reste figée dans une forme archaïque, c'est-à-dire sans amplification suffisante des objets désignés donnant la possibilité d'une métaphorisation innovante du paysage par exemple et de là une plus grande malléabilité intertextuelle. La mise en scène du récit dans le temps et l'espace remonte alors à la tradition de l'épopée qui retrace explicitement la chaîne de transmission du récit, donne des détails sur l'époque⁶³⁹ mythique de celle-ci. Pour illustrer notre propos, examinons tout d'abord des passages descriptifs de *An* :

639 - Dans la version du *Mahabharata* utilisée, celle de William Buck, le récit commence par retracer la chaîne des transmetteurs. C'est Sauti, le conteur qui raconte une histoire à son ami Saunaka, dans la forêt

Une étendue inculte garnie d'arbres s'étendait non loin de l'endroit où ils étaient sortis de la forêt. La route longeait la forêt, s'éloignant de ces vastes champs. Une petite rivière coulait dans les bois avec un doux murmure. L'eau était limpide, mais noire comme un nuage chargé de pluie. Des arbres d'essences diverses ombrageaient ses rives. Toutes sortes d'oiseaux peuplaient leurs magnifiques feuillages d'où s'élevait un concert de ramages.⁶⁴⁰

Dans ce passage du début de notre roman, Mahendra et sa femme arrivent dans une clairière, la description présente la forêt qui sera le champ de la bataille des Fils contre les envahisseurs. Elle en fait un espace scénique avec des objets y jouant un rôle spécifique. La rivière est décrite par un oxymore, à la fois « limpide » et « noire comme nuage » ; les figures d'opposition et les hyperboles affluent dans les descriptions de Bankim, comme pour rendre le monde plus étrange, plus surprenant, telle la fonction habituelle du lieu fantastique. Pourtant, ces descriptions sont moins clichées que les portraits des héroïnes toujours merveilleusement belles, à la manière des contes ou des épopées d'ailleurs. La scène doit satisfaire tous les sens, la rivière répond en doux murmures aux chants des oiseaux, tout est dans l'harmonie de la composition et du tableau final.

Voyons à présent la description du village de Mahendra frappé par la sécheresse et la famine :

Ce jour-là, tout était silencieux. Les boutiques du marché étaient closes : qui sait où avaient fui les marchands ! C'était jour de foire et, pourtant, les forains n'étaient pas là. [...]

On ne voyait personne sur les chemins, pas de baigneurs dans les étangs, personne sur le pas des portes, pas d'oiseaux dans les arbres, pas de bétail au pâturage : rien que des chacals et des chiens sur le lieu de crémation.

Une imposante demeure, aux hautes colonnes nervurées, se détachait fièrement de cette forêt de petites maisons, comme la crête d'une montagne. Mais à quoi bon cette splendeur ! Ses portes étaient closes [...]⁶⁴¹

La description apocalyptique du village contraste avec celle enchanteresse de la forêt. Cette liste de l'absence, image un monde déserté, est appuyée par les antithèses « imposante demeure, hautes colonnes, fièrement, splendeur » s'opposant à « ses portes étaient closes ». Une description négative s'oppose à celle, énumérative et pleine, de la forêt ; les sèmes de la nature reflètent un monde en harmonie : il s'agit finalement du mythe du bonheur perdu, d'un âge d'or au cœur de la nature sauvage. Le narrateur balaie d'un regard le village et son attention est attirée par une grande demeure, celle de nos personnages. La description ici montre une hiérarchisation des valeurs : la nature est bonne, le village est maintenant déserté, hiérarchie que nous retrouverons tout au long du roman. La disharmonie ou le malheur du village impliqueront au contraire une description plus détaillée d'objets non frappants. Le malheur fait apparaître la laideur du

Naimisha. Cette histoire a été écrite par Ganesha sous la dictée de Vyasa, l'auteur de notre *Mahabharata*. Le récit rapporté commence ainsi « Il y a longtemps », formule à opposer à « il était une fois » qui déshistorise le contexte ; ensuite il est question de la mise en place de la montagne Mandara, celle-ci est placée au milieu de la mer de lait : nous nous trouvons à une origine du monde représenté.

640 - *An*, p. 53.

641 - *An*, p. 27.

monde, ce qui est aussi une voie vers le réalisme. Ces descriptions informent le lecteur sur les états du monde représenté, ce sont des points qui relient les scènes du récit les unes aux autres, dans un espace narratif. Le recours à la description est motivé par un besoin accru de représentabilité, tandis que celle-ci reste étrangère au conte bengali où le lieu et le temps ne sont pas exposés en détail aux auditeurs/lecteurs. Les débuts de contes reprennent l'incipit formulaire « il était une fois » sans aucunes précisions géographiques, comme nous l'avons expliqué précédemment.

Ici, le paysage naturel ou celui du village sont décrits du point de vue du narrateur omniscient, mais, tel le narrateur de l'épopée, il réagit au monde des personnages. La description est composée sur le modèle d'un monde hyperbolisé par le narrateur, et plus l'objet décrit est proche de la nature, telle la clairière qui est un lieu magique, plus le réalisme est faible, car le modèle de description appartient à la tradition, il est appliqué au *topos* de la forêt qui est symboliquement magique, étant le seul salut pour les villageois victimes de la famine. Le réalisme naissant est plus important dans les passages décrivant la famine frappant un village qu'en ce qui concerne la merveille de la forêt. Pour des raisons tenant probablement au poids du *topos*, la forêt ne peut faire l'objet d'un traitement réaliste, alors que le village est d'emblée l'objet d'étude moderne des statistiques, des chiffres qui, en général, concernent les récoltes, les travaux paysans ; en fait, la vie économique exige un réalisme comptable existant au XIX^{ème} siècle dans les sources de Bankim. Le faire beau est central dans cette pensée de la description, le saut vers la modernité et la singularité viendra du côté de l'Histoire qui exige une plus grande attention au réel, justement dans la période impérialiste ; d'ailleurs l'*Histoire économique de l'Inde* par le Bengali Romesh Chandra Dutt⁶⁴² sera bientôt rédigée.

Dans *CC*, il y a deux types de descriptions de paysage. Le paysage peut être en communion avec les sentiments des personnages, être lié à leur douleur comme dans les lignes qui suivent :

El crepúsculo vespertino se extendía como una gasa sobre el cielo de la ciudad.
Las nubes se desvanecieron al suavísimo soplo de la brisa, y las últimas ráfagas de la luz se apagaban lentamente en el horizonte.
Se oía a lo lejos ese vago murmullo de la gente, como el aleteo de una colmena.[...]
La enamorada joven había cerrado sus ojos para entrar en ese mundo de amores en que el pensamiento vuelve ángeles todas las imágenes del corazón⁶⁴³.

[Le crépuscule du soir s'étendait comme un voile sur le ciel de la ville. Les nuages se dissipèrent au souffle très doux de la brise, et les dernières rafales de lumière s'éteignaient lentement à l'horizon.

On entendait au loin ce vague murmure du monde, telles les palpitations d'une ruche [...]

642 - En juillet 1900, cet administrateur bengali [*district officer*] publiera une histoire des famines de l'Inde, *Famines in India* ; en 1902, il publie le premier volume d'une histoire toujours citée, *Economic History of India (1757-1857)*.

643 - *CC*, p. 32.

La jeune femme amoureuse avait fermé les yeux pour entrer dans ce monde d'amour dans lequel la pensée transforme en anges toutes les images du cœur.]

Dans ce passage, le tableau de la nature au couchant, est animé, la nature et le personnage établissent un lien viscéral. La description de la nature ne se présente pas sous forme de liste, elle suit un enchaînement formant une vision non statique, un tableau romantique du coucher de soleil ; de plus, le bruit de la ruche vient s'accorder à cette scène picturale. Le sentiment amoureux se complaît dans la nature qui permet de créer un monde total réunissant l'intériorité et l'extériorité. Ce paysage crédite le tableau d'une âme, sans former un site déterminé, sans indications géographiques : c'est un paysage subjectivé, le monde de la guerre subit une conversion bucolique ; l'amour remplace la haine sous le même ciel de fin de bataille.

Dans le deuxième exemple, déjà cité ci-dessus, le village de San Agustín de Tlalpan est décrit sans être situé par rapport aux autres villes, mais on nous fournit tout de même les caractéristiques physiques de ce lieu en partie référençable par le nom et par des signes particuliers. Cette description fournit un cadre à l'action romanesque. Sans être le fruit de l'observation d'un personnage, elle donne des détails représentatifs d'un village, des détails historiques permettant, comme sur une scène de théâtre, une reconnaissance minimale.

Dans le roman de Clarke, on l'a signalé, il n'y a pas de description de paysage clairement subjectivée. Le narrateur ne joue pas ce rôle, et les personnages sont tous englués dans leur intériorité ; occupés par leur passé, ils ne tissent aucun lien heureux avec le lieu. Seul un regard extérieur lit la carte de l'île, d'ailleurs le chapitre « Topography of Van Diemen's Land » est consacré à la description de l'île sans allusions aux personnages du récit. Le narrateur extradiégétique, omniscient, semble se placer à l'origine de ce monde en expulsant les protagonistes de cette partie du texte. D'autres romans de *convicts* construisent une représentation plus expressive de la Tasmanie : par exemple, *The Broad Arrow* donne à lire des descriptions émanant du point de vue d'un personnage central atteint d'un mal mortel et qui vit en Australie pour des raisons de santé, je cite :

The winter passed cheerfully. The mild climate of Port Arthur had only once or twice yielded to the stern control of winter. Snow had fallen on Mount Arthur, but had not dared to show itself further. Again had the sweet month of November opened on the imprisoned family. Again came the flowers bursting from their leafy folds. The afternoon was fresh and fair, and Emmeline said she had not felt so well for a long time; she should enjoy a little draw in her primitive carriage...⁶⁴⁴

[L'hiver se passa gaiement. Le doux climat de Port Arthur n'avait cédé qu'une fois ou deux à la morne autorité de l'hiver. De la neige était tombée sur le mont Arthur, mais elle n'osa pas se montrer plus avant. À nouveau, l'agréable mois de novembre avait fait sortir la famille de sa prison hivernale. À nouveau, les fleurs jaillirent de leurs replis feuillus.

644 - Caroline Leakey, *The Broad Arrow*, p. 315.

L'après midi était vif et plaisant, Emmeline dit qu'elle ne s'était pas sentie aussi bien depuis longtemps ; elle aurait aimé faire un tour dans sa voiture rustique...]

Dans ces lignes, l'apparition d'Emmeline à la fin du paragraphe, montre que la narration s'est faite en focalisation interne, suivant le regard du personnage sur la nature renaissante. Emmeline *voit* le paysage, elle permet de le sentir et de le décrire. Il s'agit ici d'une narration qui fixe un état du monde en tableau. Emmeline raconte le temps en Tasmanie, elle montre la transformation de la nature. Mais ces lignes pourraient concerner d'autres paysages, d'autres endroits du monde, en particulier les douces compagnes de l'Angleterre ; le passage ne donne pas d'indications de lieu, sauf le détail du début du printemps en novembre, signe exotique de l'hémisphère sud ; ainsi l'Australie devient « une maison » pour Emmeline, ce qu'elle ne sera jamais pour les *convicts*.

En comparaison, voici les premières lignes du chapitre 1 de *HNL*, après le prologue :

It was the breathful stillness of a tropical afternoon. The air was hot and heavy, the sky brazen and cloudless, and the shadow of the Malabar lay alone on the surface of the great glittering sea⁶⁴⁵.

[Dans l'oppressante immobilité d'un après-midi des Tropiques, où l'air était chaud et lourd, le ciel d'airain sans un nuage, l'ombre du *Malabar* reposait, solitaire, sur la surface scintillante de la mer.]⁶⁴⁶

Le mot « tropical » typifie d'emblée le lieu de la scène, avant que ne soit décrit le moment climatique caractéristique, reconnaissable pour un voyageur qui connaît les Tropiques ou pour le lecteur de récits exotiques. Le *Malabar*, dont le nom fait une nouvelle allusion aux Tropiques, apparaît symboliquement comme un corps qui s'étend sur la surface aveuglante de l'eau. L'absence de focalisation subjectivée dans la description de paysage, comme tout au long du roman, transforme l'espace en un lieu d'où l'identification disparaît. Le paysage n'est plus prétexte à la rêverie romantique à la manière de *Waverley*. Les premières lignes du roman présentent un paysage immobile, celui du bateau portant le nom du littoral indien. Le climat est décrit de manière généralement neutre, sans manifestation d'aucune réaction « The air was hot and heavy ». Le vaisseau, tel un bateau fantôme, transporte des hommes condamnés à perpétuité sur un nouveau continent. L'image du bateau arrêté ressemble déjà à celle de l'île continent, bateau immobile sur lequel les *convicts* seront déposés.

Entre une description animée de la Tasmanie et de son climat chez Caroline Leakey, et la neutralité monotone qui marque les lignes de *HNL*, nous saisissons une différence typologique entre les descriptions. D'une part, une vision médiée par le regard et la sensibilité d'un personnage, de l'autre un monde décrit « objectivement », localisé mais sans interaction avec un sujet regardant, donc incontournable et implacable. D'une part, une prédominance de la position énonciative, de l'autre une stratégie rhétorique imitée

645 - *HNL*, p. 27.

646 - *La Justice des hommes*, p. 25.

des discours certifiants. Il serait temps de montrer que les romans de *convicts* ne sont pas tous « historiques ». Nous pourrions ainsi saisir, entre *The Broad Arrow* et *HNL*, le critère de différenciation entre roman de *convicts* historiques et ceux qui appartiennent au genre d'aventure ou sentimental.

Les fonctions de la description de paysage changent selon les besoins du récit, elle semble encore inféodée à la narration ; et, sauf dans *HNL* où elle ne trouve sa nécessité que dans des moments de transmission d'un savoir sur le monde des personnages, les objets décrits ne prennent pas l'importance symbolique que nous notons à la lecture du jardin de la rue Picpus dans *Les Misérables*, ils ne cherchent pas non plus le même effet de réel.

Si, pour reprendre la formule de Philippe Hamon, « décrire, ce n'est jamais décrire un réel »⁶⁴⁷, il est une rhétorique réaliste de la représentation qui permet de mieux établir le lien entre un savoir encyclopédique empirique et une représentation livresque, ou, en sens inverse, entre le monde représenté et ses référents. Chacun de nos textes a un référent spécifique : dans *An*, c'est un village du XVIII^{ème} siècle au moment des grandes famines qui touchèrent le Bengale, comme l'exposent de nombreux ouvrages sur cette époque. La description, dans ce cas, relève aussi du discours « scientifique » ; le savoir du narrateur est médié par des documents historiques, même si le Bengale du XVIII^{ème} siècle se confond assez avec celui de l'auteur. Dans *CC*, il s'agit d'un récit d'Histoire immédiate, la représentation se veut objective à la manière d'un reportage. En ce qui concerne *HNL*, nous avons affaire à un moment récent mais en partie reconstruit à partir de représentations livresques, des données statistiques sur les bagnes, des journaux et autres archives que Clarke a consultées. Dans les trois cas, les descriptions sont le fruit d'un savoir médié, le référent étant lui-même une série de représentations codées pour permettre la reconnaissance des objets.

Ainsi plusieurs modalités se distinguent, montrant la variété et le chevauchement des éléments esthétiquement dominants : un premier type dépend de la position du sujet de l'énonciation permettant de décrire un paysage qui devient cliché parce qu'il est subjectivé suivant une psychologie convenue des passions ; un second type dépend d'un genre traditionnel : la description de paysage est stéréotypée parce qu'elle appartient aux *topoi* d'une tradition descriptive ; ces deux modalités sont aussi des modalités romantiques de la description ; un troisième type dépend, lui, du mode de discours certifiant dominant : c'est le cas d'un paysage objectivement localisé et géographiquement informé, ou d'un paysage décrit selon un mode réaliste parce qu'il appartient d'emblée à un autre discours (Histoire économique, démographique...) comme le village de Padachinha.

La description assujettie à un énonciateur singulier intradiégétique ou celle soumise à un énonciateur collectif (le conteur, tous les bardes qui racontent l'épopée) ne

647 - Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, p. 12.

s'orientent pas vers une représentation réaliste. Chacun de nos textes construit un type de description, soit dans une tradition du lieu commun, soit dans celle, romantique, de l'apparition du sujet qui décrit toujours le même paysage, soit encore dans l'imitation d'un discours attesté sur l'objet. Dans tous les cas, le désir de réalisme se manifeste par le recours explicite à des discours certifiants, telle l'Histoire (CC), ou dans le changement de paradigme entraîné par l'apparition de nouvelles situations narratives (An).

Mais pourquoi insister sur le désir de réalisme ? Peut-être parce qu'il représente le mode esthétique le plus engagé et le plus engageant pour des écritures en quête de nation et d'Histoire.

HNL construit un monde vu par un narrateur objectif, bien qu'il puisse raconter le paysage et le comparer, tout en faisant du paysage un objet poétique. Mateos impose plutôt le discours historique, et le géographique, cela permet surtout la mise en scène. Bankim et Zaydan hésitent entre les modalités de l'épopée et du conte pour la localisation des actions romanesques, mais tous en recherchant une plus grande proximité au réel, faisant ainsi apparaître l'idée que le discours attesté n'est pas le seul à pouvoir transmettre les représentations réalistes du monde.

La pauvreté des descriptions de paysages dans *Al Abbassa* rappelle et aggrave celle des romans de Bankim, qu'il s'agisse d'*Anandamath*, ou de *Raj Singh*. Le roman de Zaydan n'utilise pas non plus de comparaisons introduisant des références occidentales comme nous en trouvons chez Clarke ou Mateos. Nous pouvons dès lors avancer que les textes de Zaydan et ceux de Bankim appartiennent à un monde de représentation *a priori* clos, hermétique, sans interactions d'images culturelles, contrairement aux mondes de Clarke et de Mateos ; ceux-ci, émergeant essentiellement à partir d'une culture européenne, ont recours à un savoir littéraire transcontinental qui apparaît par le biais de la comparaison. Nous en verrons le fonctionnement notamment dans les passages de récits de batailles qui nous permettront de poursuivre notre analyse de l'interdiscursivité, car le procédé interdiscursif inhérent au roman historique y est assez sensible pour en faire un paradigme de construction du genre. Rappelons par ailleurs que la bataille constitue un lien esthétique visible entre le roman historique et l'épopée.

3.1.3. ESPACES CROISÉS ET TEMPS CROISÉS

Le roman historique inclut systématiquement des représentations de batailles ; la guerre et l'Histoire restent liées, quand bien même l'Histoire continuerait à se faire sans guerres. La bataille peut se lire comme événement historique —celui qui occasionne par excellence l'écriture de l'Histoire, car la guerre induit souvent la transformation du « fait » en « événement historique » : l'intervention militaire ou le conflit armé ont vocation à devenir événement au sens fort.

La représentation de la bataille peut s'analyser comme un macro-événement composé de plusieurs actions singulières ordonnées par la mise en scène d'une action

collective. Par sa résistance à la narration et à la description à la fois, par la difficulté qu'elle constitue, elle caractérise l'historiographie dans son incomplétude et son nécessaire recours à la comparaison, qu'elle soit directe ou impliquée par la mention d'autres situations historiques. Elle montre en quelque sorte, exemplairement, la littérarité du récit historique.

El cerro de las campanas représente notamment une des batailles entre l'armée de Maximilien et celle de Juárez, la bataille de Querétaro ; elle se situe à la fin du roman, juste avant l'exécution de Maximilien. Les extraits d'*Anandamath* se situent dans la deuxième moitié du roman, au moment d'une bataille décisive entre l'armée des Fils, bandits *sannyasin*, et celle, composite, des Anglais.

Le roman historique, dans sa version chevaleresque à la Chrétien de Troyes, raconte des épisodes guerriers —de même que l'épopée ou la chanson de geste, (telle la *Chanson de Roland* qui met en scène la bataille de Roncevaux) dont il est en partie l'héritier—, mais l'histoire des batailles se transforme au cours du temps, et les grands noms de batailles consacrés par les littératures européennes modernes appartiennent à l'époque napoléonienne, comme si le développement stratégique avait permis une évolution de la technique narrative, pour faire du récit de bataille une forme aboutie, à contraintes modifiées, dont les règles sont renouvelées par rapport à celles de l'épopée antique ou médiévale. Dans nos romans périphériques, la mention des batailles de l'Empire attire l'attention sur l'importance des campagnes napoléoniennes : Napoléon invente la stratégie moderne, transforme l'art de la guerre dans le déploiement de corps d'armées différents, mais aussi dans une mise en scène chorégraphique allant de la vision du détail à celle de l'ensemble, ce qui confère à la bataille une littérarité et une picturalité certaines.

Le nom de bataille fonctionne alors comme le titre d'un ensemble complexe, et forme une unité textuelle indépendante :

- Le moment de la bataille est isolé du reste du roman, comme un texte court emblématique, voire une mise en abyme du roman ; il réunit des personnages, un chronotope spécifique, et une série d'événements.

- Il se reconnaît dans le roman à la manière d'un personnage, peut-être à cause de sa construction immanquablement lacunaire. En ce sens, il peut être isolé.

- Il met en jeu l'ensemble des types de discours romanesques (dialogue, narration, description) ; son analyse permet de réunir, dans un espace textuel saisissable synoptiquement, une grande partie des questions que pose le roman historique, l'une d'elles étant celle de l'interdiscursivité.

Nous poserons deux questions principales à cet ensemble de récit de batailles :

Comment fonctionne la mention historique exogène au sein du texte émergent — celui du romancier mexicain Juan Antonio Mateos et celui, en guise de comparant, de Bankim Chandra Chatterjee, *Raj Singh*, appartenant à notre corpus secondaire ?

Comment se réalise la rencontre entre énoncés appartenant à deux régimes de représentation hétérogènes, tels le discours mythique et le discours historique dans le cas du récit de bataille d'*Anandamath* ?

3.1.3.1 La mention historique exogène

Le roman historique répète, à l'instar de l'oncle Toby qui rejoue la bataille de Namur, la mise en scène de batailles ; Waterloo ou Austerlitz tiennent le rôle classique que jouaient la guerre de Troie ou les guerres du Péloponnèse ; Salamanque ou le pont d'Arcole constituent de même des exemples d'actions militaires héroïques, des actes symboliques appartenant à une mémoire censément universelle. Le roman historique périphérique au XIX^{ème} siècle récupère ces symboles, les réemploie dans un contexte géographiquement et historiquement différent, usant de la mention historique à la manière d'une porte d'entrée dans l'univers des textes qui les transportent et se transportent ainsi. De cette façon, dans *CC*, les personnages voyagent entre les continents américain et européen, ils se déplacent et mettent les textes en mouvement. Le sort des différents acteurs politiques était lié, il s'agissait déjà à l'époque d'un espace transatlantique⁶⁴⁸. C'est ce que montre en partie ce passage narratif de *CC* au moment de la bataille de Querétaro :

Maximiliano, para darse valor, cargó personalmente sobre los guerrilleros, que según su táctica, después de disparar sus armas sobre la escolta del emperador, se dispersaron.

En buena ley este lance fue una *reclutada* ; porque ningún general hace el papel de explorador, comprometiendo su vida, si no es en un lance en que el valor personal decida de una gran batalla, como Napoleón en el Puente de Arcole, como Zaragoza en la batalla de Silao⁶⁴⁹.

[Maximilien pour se donner de la valeur, chargea personnellement les combattants, qui selon leur stratégie, se dispersèrent après avoir déchargé leurs armes sur l'escorte de l'empereur.

En bonne règle ce coup fut un échec de débutant : car aucun général ne joue le rôle d'un éclaireur, mettant en danger sa vie, si ce n'est en un geste où le courage personnel décide d'une grande bataille, comme Napoléon au Pont d'Arcole, ou Zaragoza à la bataille de Silao.]

L'Histoire moderne apparaît comme fille d'Europe, mais la mention historique ne transmet pas que la valeur symbolique d'un geste, elle véhicule aussi son co-texte, et

648 - Depuis l'indépendance américaine, les « libertadores » latino-américains entretenaient des relations avec la France et l'Europe en général. D'ailleurs, parmi nos auteurs, Vicente Riva Palacio passera une bonne partie de son existence en Europe et en Espagne particulièrement.

649 - *CC*, p. 318.

son ordre narratif. En d'autres termes, lorsque le narrateur de *CC* fait le choix de mentionner Napoléon dans une comparaison avec Maximilien, ou quand le narrateur de *Raj Singh*⁶⁵⁰ décide de citer Austerlitz et Salamanque, donc, par métonymie, Napoléon, en comparaison avec Aurangzeb —je cite : « Car, comme on ne peut vaincre celui qui attaque le flanc, il l'emporte et taille en pièces son adversaire. C'est ce qui s'est produit à Salamanque et à Austerlitz. Aurangzeb connaissait cette tactique élémentaire, [...] »⁶⁵¹—, ils ne se contentent pas d'une touche d'exotisme, mais introduisent l'Europe, les paysages européens, les autres textes de fiction, et l'écriture européenne de l'Histoire au sein de leur texte. Ils transforment celui-ci en palimpseste ; un double se crée, une bifurcation dans la construction de l'interprétation du texte comme en génèrent les métaphores ; ce lieu double de l'interprétation, induit par l'ordre narratif appelant le comparant, permet au lecteur et au narrateur de construire ensemble un nouvel espace d'interprétation, par extension de l'espace d'interprétation premier.

— DANS *EL CERRO*, NAPOLÉON RENCONTRE MAXIMILIEN ET MOCTEZUMA

Le procédé d'interdiscursivité induit par la comparaison permet l'émergence d'un nouvel objet représentable, le résultat de l'entité « Napoléon + Moctezuma + Maximilien » se construisant dans un nouvel espace d'interprétation : Moctezuma a rencontré Maximilien, ce dernier déforme l'espace de lecture du personnage de Moctezuma ; il en va de même de Napoléon Bonaparte.

Si, dans le monde de Mateos, Napoléon rencontre Maximilien et s'il rencontre aussi Moctezuma par l'intermédiaire de Maximilien, ce phénomène est-il possible dans le monde de Manzoni ou de Hugo ? Disons que dans *Les Fiancés* ou *Quatre-vingt-treize*, les références intertextuelles visibles sont essentiellement occidentales. Sans oublier que, dans le cas de Mateos, il ne s'agit pas d'exotisme, ni de fantaisie mais d'une nécessité politique, celle qui origine le geste des émergents, celle que génère la fabrication du romanesque par l'imitation.

Le texte rassemble dans une même unité Maximilien, Napoléon, Zaragoza⁶⁵², — notons la coïncidence de noms entre le siège de Saragosse dans la guerre napoléonienne d'Espagne et le général Zaragoza de l'armée républicaine mexicaine Chacun de ces noms apporte pourtant un espace culturel spécifique. Leur rencontre implique un procédé de lecture interdiscursive : il faut reconnaître les propriétés de Napoléon partagées par Maximilien, mais aussi refuser à Maximilien les qualités de Napoléon, et

650 - Dans *Raj Singh le magnifique*, Bankim met en scène un guerrier rajput luttant contre l'envahisseur moghol au temps d'Aurangzeb. Au sein de ce roman, dont la diégèse appartient au XVII^e siècle, le narrateur mentionne Bismarck et Napoléon comme comparants, alors que, dans *Anandamath*, la narration ne mentionne aucun nom historique important.

651 - Bankim Chandra Chatterjee, *Raj Singh*, p. 213.

652 - Général de l'armée républicaine de Juárez, mort pendant la guerre d'Intervention en 1863. Le roman de Mateos, *El sol de mayo*, écrit en 1868, lui est en grande partie consacré.

vice-versa, car l'interdiscours re-modélise le monde représenté, et fait surgir dans le représentable de nouveaux éléments comme la co-présence de Cortés et de Napoléon, de Maximilien et de Moctezuma, etc ; il supprime virtuellement les frontières. En ce sens, la présence textuelle de figures héroïques transcenderait le communautarisme vers un universalisme moderne.

La co-présence d'objets culturellement hétérogènes, à la manière du surréalisme, implique une transgression. Dans le même temps, la différence de traitement esthétique entre l'événement historique « externe » et l'événement fictif « interne » met en place d'autres types de frontières, dont il faudra analyser les effets sur le texte.

La figure de Maximilien, qui doit agir d'une certaine façon pour être valorisée, « porque ningún general hace el papel de explorador », se voue à l'échec par une imitation littérale, une reproduction du geste : cela mènera Maximilien à sa mort tragique. Ici le tragique est de la même nature que celui de Moctezuma : Maximilien a une confiance aveugle en son modèle, et ne voit pas son erreur ; il ne voit pas l'émergence d'une nation, comme Moctezuma avait confondu le retour du dieu, prédit par les textes sacrés du Chilam Balam et l'envahisseur Hernán Cortés.

La succession des mentions de Maximilien, Napoléon, Zaragoza, Arcole, Querétaro et Silao, est un ordre dicté par la forme de la structure amenant l'événement de la bataille. Mais Zaragoza, général de l'armée républicaine, existe ici sur le même plan que Maximilien et Napoléon, dans le vaste monde de l'Histoire. La figure de Maximilien n'était pas inconnue du monde européen contemporain, mais le nom de Zaragoza ne soulevait pas les passions. À partir de l'énoncé « como Napoleón en el Puente de Arcole, como Zaragoza en la batalla de Silao », Querétaro et Silao⁶⁵³ acquièrent une reconnaissance pour le Mexique au même titre qu'Arcole. Les lieux et les hommes s'égalisent au sein du texte ; le roman construit la rencontre incongrue, impromptue, et transforme les espaces en les mettant en mouvement, les transgresse pour permettre l'établissement d'un ensemble fluctuant où les espaces géographiques, historiques et symboliques ne se cantonnent plus dans leurs limites initiales, mais deviennent des flux susceptibles de se déplacer comme tout matériau de métaphorisation, processus à partir duquel Hayden White rapproche le discours de la fiction de celui de l'Histoire. Le texte des émergents rend visible la matière littérisable ; mais, en déplaçant les frontières, il en crée peut-être d'autres. Certes le modèle romanesque transmet la forme qui établit un ordre des choses, sur le plan de l'intrigue, et de la succession des péripéties, mais il transforme aussi les modes de représentation du monde en introduisant de l'autre au

653 - La bataille de Silao est une victoire des Républicains. Le 10 août 1860, les forces républicaines, sous le commandement des généraux Jesús González Ortega, Manuel Doblado et Ignacio Zaragoza, mirent en déroute l'armée impériale menée par le général « traître » Miguel Miramón. Source :

<http://www.guanajuato.gob.mx/municipios/silao.htm>

Voir aussi, dans l'annexe iconographique, la reproduction du tableau de Francisco de Paula Mendoza, source : <http://www.cnca.gob.mx/pinceles/pre2.htm>

sein du même⁶⁵⁴. Alors que le monde des Européens, gréco-romain et/ou judéo-chrétien, progresse dans un sens historique particulier, et différent des autres ordres, la fondation d'une civilisation sur une destruction forme l'origine du discours mexicain, tout comme l'origine des ordres australien ou bengali diffère dans leur construction des représentations du monde au sein des textes esthétique et historique.

Dans d'autres passages du roman se rencontrent la fiction mexicaine du XIX^{ème} siècle et la fiction américaine: *El periquillo Sarniento*, 1816, de José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1821) et *La Case de l'oncle Tom*, 1852, de Harriet Beecher Stowe. La mention ou la comparaison jouent un rôle similaire de déplacement, de délocalisation isotopique⁶⁵⁵. En effet, la mention produit une comparaison implicite. La construction de la signifiante narrative (qu'elle soit historique ou fictionnelle) repose sur le parcours d'une séquence métonymique vers un horizon indéfini ; l'extension de ce déplacement à l'ensemble du texte et à son interprétation constitue une figure du discours de l'émergence littéraire.

On pourrait sans doute observer que le déplacement n'est pas le propre de l'émergence, la littérature en général fonctionne d'emblée sur un va-et-vient des représentations, bien que la poésie utilise aussi d'autres moyens, de l'ordre du travail sur le signifiant. Mais le texte émergent repose sur un appel à l'extérieur de son monde, contrairement à l'implosion des références du texte européen. Il met à profit la transgression des espaces de représentation appartenant aux discours —historique, fictionnel, géographique etc.— contemporains ou non contemporains de l'écriture. La représentation encyclopédique des nouveaux mondes y participe⁶⁵⁶.

— **RAJ SINGH : AURANGZEB RENCONTRE NAPOLEÓN**

Dans *Raj Singh, le magnifique*, le narrateur construit le monde historique représenté sur le plan d'une Histoire comparée, en cela il permet aux faits historiques de se rencontrer dans un autre temps, il mélange le présent et les passés de l'Europe et de l'Inde : Salamanque et Austerlitz sont le futur du temps de la diégèse, mais le passé du temps de l'écriture, tout entre dans le grand cycle du temps hindouiste. Non seulement l'espace-temps devient cosmique, un tout infini où l'ensemble des faits peuvent se rencontrer et se comparer, comme d'ailleurs sont traités les personnages, mais

654 - Nous verrons également qu'il entre dans cet ensemble, comme dans *Anandamath*, un chevauchement de régimes de représentation appartenant à des *temps* historiques différents.

655 - Isotopique au sens d'un ensemble sémantique associé à un objet ou à un thème.

656 - Toutefois *Anandamath* diffère assez en ce point, car il ne s'y trouve pas de mentions culturelles exogènes. La rencontre, comme on l'a vu, se produit entre discours mythique et discours historique ; la mise en scène de la bataille révèle en partie ce mélange des canons et des lances, du « primitif » et de la civilisation destructrice. La mention se limite au texte ancien, réécrit dans une rencontre avec l'Histoire. Par ailleurs, le texte bankimien cache ses lectures romanesques. Ses personnages ne lisent pas de romans occidentaux, ils préfèrent répéter les textes sacrés, devenir savants en sanskrit (telles Devi Chaudurani ou Kapalkundala).

également l'espace géographique, puisque sont comparées la bataille d'Austerlitz, celle de Salamanque et celle du Mewar.

La stratégie rhétorique et la stratégie militaire sont rapprochées, produisent un effet de miroir, deviennent ainsi une stratégie de la séduction. Aurangzeb, empereur au même titre que Napoléon, est comme lui un usurpateur aux yeux du Rajput. En faisant du texte le lieu de ces rencontres, Bankim superpose l'Histoire de l'Europe et celle de l'Inde, et vice-versa, il fait de l'Histoire un *Mahabharata* mondial et l'Histoire mondiale devient une épopée universelle. En bref, le texte hindouise le monde d'une certaine manière. Ce procédé n'est pas employé dans *Anandamath* qui maintient à l'inverse une représentation dichotomique des valeurs occidentales et indiennes. Le monde narratif de *Raj Singh* est ouvert, il se confond avec l'encyclopédie du narrateur. Le texte intègre l'autre en son corps par usage de l'interdiscursivité, mais également d'une intertextualité interne à la culture indienne, avec des références au *Ramayana* précisément. La représentation des figures européennes (Napoléon, Bismarck) surgit dans le roman, permettant un retour permanent au présent ou du moins au siècle de l'écriture :

Napoléon et bien d'autres brigands ont été des généraux très compétents, qui lorsqu'ils sont devenus rois, n'ont plus été appelés brigands [...]

On sait que les gouvernements ont besoin d'une chose : de renseignements ; ils veulent connaître tous les secrets, de partout ; tous en témoignent, de Ramchandra, le maître des calomniateurs, à Bismarck⁶⁵⁷.

Le narrateur invite à introduire Napoléon dans la construction de l'image du héros rajput. Il se place encore une fois, comme le précise une note, dans une tradition anti-napoléonienne anglaise. Il utilise la figure de l'Empereur comme anti-héros. Quel effet produit la mention de personnages historiques européens dans un roman indien ?

La mention de Bismarck accompagnée de celle de Ramchandra, qui est un héros du *Ramayana*, montre d'emblée comment, pour le narrateur, l'épopée est historique et l'historique épique. En effet, Bismarck est comparé aux Rajputs (du XVII^{ème} siècle) mais il devient aussi le contemporain de personnages de Valmiki⁶⁵⁸. Ainsi tout semble converger vers un mythe contaminant, dans lequel le monde historique européen contemporain de Bankim se voit englouti. Bismarck devient un personnage du panthéon autant que Rama. Il y a mise en communauté du mythe et de l'Histoire, sans valorisation différentielle de l'un ou de l'autre. Ceci n'est évidemment pas spécifique de la culture indienne, car de nombreuses légendes médiévales, comme celles du Roi Arthur ou de Jeanne d'Arc sont d'origine historique et présentent le même paradoxe, mais, en Europe, le procédé n'est plus de mise au XIX^{ème} siècle, et, même lorsque nous lisons *La Légende d'Ulenspiegel* avec recul, les rencontres entre personnages de fable et

657 - *Raj Singh*, p. 55.

658 - Voir Louis Frédéric, *Dictionnaire de la civilisation indienne*, p. 901 : « [dans le] grand poème épique de l'Inde, [...]l'histoire [...] est à la fois historique (la conquête du Sud de l'Inde par les hindous, mais difficilement vérifiable) et mythique. »

personnages historiques relèvent d'un discours ludique et comique. Il en va de même des investissements surréalistes d'un Joseph Delteil.

3.1.3.2. *Interdiscursivité : le temps historique rencontre le temps mythique*

La mise en présence, dans un roman historique, de personnages historiques contemporains de l'auteur, de personnages légendaires et, de personnages historiques du XVII^{ème} siècle, montre une construction cosmique de l'espace-temps. Tandis que, dans la fiction occidentale, l'espace-temps de la représentation historique est conçu avec le souci d'éviter les anachronismes et les aberrations, notre narrateur ne s'en inquiète pas. Il s'inscrit dans la réécriture permanente des épopées, telle qu'elle est décrite dans l'ouvrage de Paula Richman, *Many Ramayanas*. Nous verrons, dans cette section essentiellement consacrée à *Anandamath*, comment des énoncés prédicatifs à valeur mythique coexistent avec d'autres à valeur historique.

— LA RENCONTRE DES TEMPS AU SEIN D'ANANDAMATH

Dans *Anandamath*, la description de la bataille ressemble aux batailles du Mahabharata, surnaturelle dans son déroulement, tout en se voulant rationnelle et en fournissant dates et chiffres :

Tous chantèrent *Vande Mataram*. [...]

Alors, sur l'ordre de Jivananda et de Dhirananda, d'innombrables Fils purent passer le pont en file, les uns derrière les autres. À lui seul, Bhavananda, aidé d'une vingtaine de soldats et avec un seul canon, tua de très nombreux ennemis ! Mais l'armée des barbares déferlait comme des lames gonflées d'eau, vague après vague, vague après vague. Elle encerclait Bhavananda, le bousculait, le submergeait. Le renonçant était infatigable, invincible, dépourvu de tout sentiment de peur. Les salves du canon décimèrent une bonne partie des troupes. Les barbares l'attaquaient de telle façon qu'on eût dit les coups de boulot des vagues battues par la tempête. Mais vingt Fils, avec un seul canon, empêchaient l'accès au pont. Ils semblaient devoir mourir et ne mouraient pas ; les barbares ne pouvaient pas mettre le pied sur le pont. Ces héros étaient invincibles, ces vies indestructibles⁶⁵⁹ !

Opposons «Ces héros étaient invincibles, ces vies indestructibles ! » à un autre extrait du texte : « Par la grâce du Seigneur, la terrible année 1769 se termina. Après qu'elle eut envoyé à la mort 40% de la population du Bengale —qui sait combien de dizaines de millions ! »⁶⁶⁰ La « grâce du Seigneur » n'appartient pas au discours historique du XIX^{ème} siècle, mais les dates et les chiffres, malgré leur imprécision et la contradiction entre 40 % et les dizaines de millions —le narrateur utilise des pourcentages sans connaître le nombre de la population avant la famine—, nous rapprochent d'un monde rationalisant ; d'autre part, le monde rationnel des chiffres et

659 - *An*, p. 126.

660 - *An*, p. 99.

des dates se transforme au sein de la communauté en un discours de la croyance et du symbolique. Pour utiliser une image frappante, les canons tirent sur des personnages du *Mahabharata*. La trame narrative suscite la rencontre de deux temps historiques impensables simultanément dans un monde soumis à la raison, comme nous imaginons l'Europe du XIX^{ème} siècle.

Le narrateur bankimien compare l'attaque des Anglais avec la violence de la mer, dans « l'armée des barbares déferlait comme des lames gonflées d'eau, vague après vague » ; la comparaison, —forme basique de toute métaphore, suscitée par le développement descriptif et le besoin de la représentation esthétique— oriente le lecteur vers diverses constructions de l'ensemble narratif-descriptif : une construction visualisant l'action, suscitant l'affect et renvoyant aux éléments en ce qu'ils ont de sacré. La comparaison sustente et déplace l'axe narratif sans pour autant l'interrompre, elle permet la digression et, lorsque la métaphore se file, nous imaginons un art du déplacement sans rupture vers un autre ensemble isotopique. Dans ce passage d'*Anandamath*, si les « vagues d'eau » viennent illustrer et satisfaire un besoin de visualisation à travers une expérience partagée des forces naturelles, le lecteur peut cependant comprendre qu'il s'agit de mouvements de l'armée anglaise, qu'elle forme un groupe compact et puissant ; la force de la nature représente efficacement l'armée. D'autre part, le comparant ne s'éloigne pas du répertoire habituel pour décrire une force surhumaine dans les textes mythologiques : les Fils appartiennent au monde mythique, ils sont « Ces héros [...] invincibles, ces vies indestructibles ! » Dans la rencontre, les deux camps font également partie d'un autre monde, celui des symboles et des valeurs mythologiques, celui des éléments de la nature divinisée ; le monde des Fils, à défaut de vaincre, contamine malgré tout le monde historique de l'armée anglaise par le biais de la comparaison avec la nature⁶⁶¹. Cette dernière reste un élément relativement neutre, dont la valeur ne peut être visiblement idéologique, étant *a priori* esthétique dans la foulée du romantisme. Les éléments de la nature, même en guerre, ne sont pas responsables de la mort ; la nature, instrument de la fatalité, ne met pas en cause la responsabilité des hommes : cela peut nous éclairer sur son rôle dans l'esthétique romantique, mais aussi dans les épopées.

Anandamath pourrait illustrer la présence de régimes discursifs différents dans le même temps que le mode de représentation esthétique du texte cherche une cohérence formelle :

Par la grâce du Seigneur, la terrible année 1769 se termina. Après qu'elle eut envoyé à la mort 40% de la population du Bengale —qui sait combien de dizaines de millions !— cette année funeste fut elle-même dévorée par le Temps. En 1770, le Seigneur se montra propice. La pluie fut suffisamment abondante et la terre se couvrit de récoltes⁶⁶².

661 - La nature appartient aux deux mondes culturels, bien qu'y revêtant des fonctions différentes ; la nature romantique de Walter Scott sert aussi la comparaison et la construction d'un univers historique esthétisé ; la nature mythologique révèle la transcendance des forces dont les manifestations nous surpassent.

662 - *An*, p. 99.

« la terrible année se termina. Après qu'elle eut envoyé à la mort [...] » : ces deux énoncés illustrent le syncrétisme d'un monde où le temps, la nature, appartiennent au divin —d'ailleurs, l'année « funeste fut elle-même dévorée par le Temps »—, où le temps qui dévore le temps montre, dans son impossible, l'impensable de ces contradictions entre régimes discursifs. Par ailleurs, la présence réitérée de dates encourage le lecteur à un examen différent, puisqu'elles l'obligent à une pensée chronologique, et non pas cyclique, historique et non pas mythique, une chronologie qui convoque la mémoire des événements climatiques du Bengale, celle aussi des Annales du Bengale du XVIII^{ème} siècle, relatant les nombreuses révoltes de bandits-*sannyasins*⁶⁶³.

Le discours moderne de l'Histoire ne prend pas à son compte le monde de la croyance, religieux et symbolique, des personnages. Le monde des représentations symboliques, mythiques, épiques, qui nourrissent nos personnages, ressemble à un monde à côté d'un monde, dessiné en ombres portées. La division interne au texte est donc celle d'une différenciation discursive, au sens précité, de la parole narrative. Dans *Raj Singh*, contrairement à *Anandamath*, la construction du monde des représentations ne fait pas apparaître de scission, ni donc de voie de passage entre l'historique et le mythique, le texte n'assume pas de contradiction des mondes, il réussit leur fusion sans conflits, —c'est-à-dire un univers sans frontière, sans sous-ensembles de mondes clairement différenciés. Dans *Anandamath*, par ailleurs considéré, on l'a dit, comme non historique par certains critiques ou historiens de la littérature dont le plus marquant reste Sisir Kumar Das⁶⁶⁴, il y a en effet, rupture entre l'historique et le mythique-épique sur le plan des représentations. Alors que la trame narrative suit une modalité épique caractérisée par la succession d'actions guerrières, on a affaire à un univers de référence impossible, qui semble avoir été intériorisé par l'autorité narrative et les personnages.

Au regard de l'historique —qui se pense d'abord comme une mise en ordre chronologique et/ou causale—, le paradoxe est dû à l'absence de mise en ordre, à la co-présence confuse, comme en notre conscience de lecteur, de personnages historiques et mythiques affublés de la même valeur. Nous assistons au sein du texte à un accomplissement seulement partiel, en quelque sorte retenu, de la division en mondes sacré et profane.

Curieusement, les deux romans de Bankim considérés ici ont été conçus dans la même année 1882 ; Bankim aurait plus tard repris, modifié, amplifié *Raj Singh* pour en faire son seul véritable roman historique, et cela en 1893, quelques mois avant sa mort⁶⁶⁵. Finalement, le moment d'*Anandamath* est celui où, semble-t-il, le Krishna

663 - Comme le relate l'ouvrage d'Atis K. Dasgupta, *The Fakir and Sannyasi Uprisings*.

664 - Malgré l'excellence de son ouvrage historique sur Bankim, *The Artist in Chains*, nous restons en désaccord avec cet auteur en ce qui concerne son jugement générique. Nous pensons que les romans à thème historique de Bankim —quel que soit leur usage des sources historiques— justifient d'être lus comme tels.

665 - C'est aussi dans le même célèbre ouvrage sur Bankim, *The Artist in Chains*, que Sisir Kumar Das rappelle cette affirmation de Bankim, je cite, p.189 : "*Rajsingha*, first published in *Bangadarshan* as a

historique l'emporte sur le Krishna mythique ou plutôt celui où un Krishna ni historique ni mythique prend possession conceptuellement du texte —Krishna étant personnage d'épopée et personnage historique⁶⁶⁶. Nous assistons à une réhistorisation, au contraire de l'habituelle mythification de l'historique. Le mythique et l'historique se rencontrent compulsivement dans *Anandamath* en tentant de résoudre leur co-présence anachronique, alors que dans *El cerro*, l'usage de la mention référentielle indique le désir suprême d'historisation du monde.

—**ABSENCE DE TEMPORALITÉS PARADOXALES CHEZ MATEOS**

Inversement dans *CC*, on peut s'interroger sur le manque de personnages indigènes⁶⁶⁷ ; une partie du monde représentable —selon les critères réalistes adoptés par la fiction—, restant ainsi absente du roman de Mateos. De tels textes excluent une partie de leur représentable (celui du monde de référence du narrateur et du lecteur d'époque) ; la mention historique leur permet néanmoins de masquer cette absence en faisant apparaître d'autres mondes. La mention de noms historiques contemporains étend le monde représenté en détournant l'attention de ses lacunes, tandis que la discordance du représentable et du représenté perturbe également la cohérence discursive et historique du texte. Dans *El cerro* et dans *El sol de mayo*, le monde représenté répond aux critères de vraisemblance, et nous ne trouvons pas de

short story in 1877-78, was developed into a full length novel in 1893. Bankim described it as his only historical novel. *Rajsingha* may not be more historical than other historical novels of Bankim but it is distinguished by its professed aim which is to demonstrate the military prowess of the Hindus." [*Raj Singh*, d'abord publié dans *Bangadarshan* comme nouvelle en 1877-78, fut développé en un long roman en 1893. Bankim le décrivait comme son unique roman historique. *Raj Singh* n'est peut-être pas plus historique que les autres romans de Bankim, mais il s'en distingue par cette ambition affichée de démontrer la prouesse militaire des Hindous.]

666 - Bankim a lui-même écrit un livre sur le personnage historique de Krishna, *Krishnacharitra* : " His *Krishnacharitra* (first published in 1886 and then in a revised enlarged form in 1892) [...]. But it is not just a philosophical tract or a theological dissertation; it is history, archeology, philosophy, religion, all combined together and also a magnificent synthesis of Eastern erudition and Western scholarship. [...] What appears to be interpolation in the sacred texts is rejected; and what smacks of being otherwise imaginary is not given any credit at all. Thus he adopts a rational-scientific method in his approach to his subject. Separating the chaff from the grain, he proves the historicity of Krishna and also that a large part of the *Mahabharata* has historical basis.", p. 46-47, S.K. Bose, *Bankim Chandra Chatterjee*, 1974.

[Son livre *Krishnacharitra* [*La Vie de Krishna*] (d'abord publié en 1886 et ensuite dans une version révisée et augmentée en 1892) [...] Ce n'est pas seulement un traité philosophique ou une thèse théologique ; c'est une ouvrage historique, archéologique, philosophique, religieux, tout cela combiné, et aussi une magnifique synthèse entre l'érudition orientale et le savoir occidental. [...] Ce qui apparaissait comme interpolation dans les textes sacrés était rejeté ; et ce qui risquait d'être imaginaire d'une façon ou d'une autre n'était pas pris en compte du tout. Ainsi, il adopta une méthode rationnelle et scientifique dans son approche du sujet. En séparant l'ivraie du grain, il prouvait l'historicité de Krishna et, aussi qu'une part importante du *Mahabharata* avait des fondements historiques.]

667 - Ce n'est pas le cas de toute la littérature mexicaine de l'époque, puisque Vicente Riva Palacio met en scène dans ses romans —par exemple, dans *Monja y casada*— des personnages appartenant aux différentes catégories sociales et ethniques : des métisses, des créoles et des Indiens.

chevauchement, du moins dans les proportions d'*An*. Dans *Guerre et paix*, dont nous analyserons des passages plus avant, il se produit comme des décrochements vers le mystique qui ne jouent pas tout à fait le même rôle que le chevauchement des régimes de représentation⁶⁶⁸. Bien que relevant lui aussi de l'émergence littéraire au XIX^{ème} siècle, le roman de Tolstoï demeure assez cohérent et représente ironiquement l'adhésion à la franc-maçonnerie de Pierre, telle une extravagance inspirée des idées de l'époque et des pratiques de l'auteur, tandis que le roman se termine sur l'apologie d'un grand être universel dont la force ridiculise l'Histoire des hommes, et, en ce sens, nous touchons également au mystique.

L'autre absence est celle, dans *HNL*, des Aborigènes. Le monde de Rufus Dawes ne comprend pas de personnages indigènes. Nous en trouvons une vague mention au moment d'une chasse à l'homme organisée après une évasion. L'Histoire objective de Clarke ne dit rien des Aborigènes pourtant très présents dans le projet de société australien. En effet, ces derniers posaient un grave problème d'intégration. Les Aborigènes —qu'il ne s'agit pas de confondre sous une désignation commune étant donné le nombre important de tribus différentes— apparaissent tard comme personnages de fiction, et probablement d'abord chez les nouvellistes⁶⁶⁹. Leur absence se révélera de manière détournée, par exemple dans l'étrangeté du paysage et aussi son manque de subjectivation.

Nous ne voulons en aucun cas porter un jugement de valeur sur ces procédés de représentation mythique et/ou réaliste, mais comprendre que le monde de la fiction bankimien, par exemple, se métamorphose en s'enrichissant de catégories qui appartiennent à une autre tradition littéraire, où les *realia* ont toujours été plus ou moins en concurrence avec la *fabula*. Le roman subit des changements, le monde du littéraire, de la *kavya*⁶⁷⁰, modifie ses présupposés et le sens de ses composantes discursives. Le dialogue demeure, par exemple, comme au temps du théâtre sanskrit, un mode de révélation de la condition sociale et économique des personnages, un mode du conversationnel, ce que certains historiens critiques appellent une amorce de réalisme, un lieu de possibilité du réalisme. Seulement, ce savoir transmis au lecteur par l'organisation codée du dialogue n'est plus du même ordre, le code change, et les

668 - Après tout, l'architecture des mondes de représentations de *Guerre et Paix* reste très cohérente, classique, uniforme, le décrochement se produit à l'échelle d'un personnage dans une sorte d'idiolecte, comme quand Pierre passe par une crise mystique ainsi que d'autres personnages maçons.

669 - Je pense à la nouvelle de Barbara Bayton [1857-1929], « Squeaker's Mate », dont le personnage principal est une femme —en servage, et dont le nom n'est jamais mentionné—, mais qui semble ne pas parler anglais.

670 - Voir Louis Frédéric, *Dictionnaire* : « Kavya » : « composition poétique en sanskrit, désigne un genre, mais aussi le traité de poétique. » Plus précisément, d'après l'*Encyclopedia Britannica*, c'est un style littéraire sanskrit employé dans les épopées de cour de l'Inde ; il développe une poétique élaborée de figures de style parmi lesquelles dominent la métaphore et la comparaison.

formes qui nous informent changent aussi. Ainsi l'organisation discursive au sein du roman informe sur le monde mouvant de l'expérience des personnages.

CHAPITRE 2 - RENCONTRES ENTRE TEXTES

L'intertextualité au sens étroit du terme se manifeste par la co-présence de textes ou de références aux textes appartenant au discours littéraire. Il se forme un territoire de la référence, avec des frontières qui sont celles des traditions ; ainsi nous trouvons de l'intertextualité intraculturelle « endogène »⁶⁷¹ (Bankim cite uniquement les épopées indiennes mais pas de romans européens et Zaydan cite les poètes arabes, mais pas de poètes européens, et, dans le cas particulier de Mateos, nous constatons la mention du premier roman mexicain, *El periquillo Sarniento*). Par ailleurs l'intertextualité des textes de Clarke et de Mateos se manifeste par la présence de textes « exogènes ». De ce fait, nous distinguerons entre intertextualité intraculturelle ou endogène (mention des personnages et textes de la littérature et de la culture dominante de l'auteur) et intertextualité extraculturelle ou exogène (mention de personnages littéraires, ou de textes étrangers à la culture dominante de l'auteur).

À partir de la typologie, concise et synthétique, de N. Piégay-Gros, nous tenterons d'analyser les procédés intertextuels (sous forme de titres, de noms d'auteurs, d'allusions) de nos quatre romans principaux, et leurs effets sur le sens global du roman : premièrement, la référence à des textes littéraires endogènes, chez Mateos, Zaydan et Bankim, et, deuxièmement, la référence à des textes littéraires exogènes, chez Mateos et Clarke.

Les procédés d'intertextualité de « coprésence », terme utilisé par N. Piégay-Gros, se trouvent dans le texte de Mateos avec la référence à des romans (*La Case de l'oncle Tom*, *Les Trois Mousquetaires*), ou la mention d'écrivains (Mme de Staël, Alexandre Dumas), nous rencontrons également des références aux œuvres mexicaines de l'époque. Dans *His Natural Life*, Sylvia Vickers, l'un des personnages principaux fait part de ses nombreuses lectures hétéroclites, dont *Paul et Virginie* et *Le Comte de Monte-Cristo*, alors que dans *Anandamath*, la narration fait appel à des personnages mythiques et aux textes canoniques correspondants, tels que la *Baghavad Gita*, sans référence à la littérature européenne. Dans le texte de Zaydan, enfin, il est fait mention d'écrivains arabes de la cour de Haroun al Rachid, comme Abou al Attahia et d'autres contemporains du temps de la diégèse. Il reste à se demander si l'intertextualité interculturelle « exogène » est envisageable à cette époque dans la culture de Zaydan et dans celle de Bankim, caractérisées par une grande tradition littéraire.

671 - Nous utiliserons les termes « exogène » et « endogène » pour caractériser les types de relations qu'entretient le texte principal avec les citations, références ou mentions selon leur origine culturelle, distincte ou non distincte de celle de l'auteur.

Chacun des textes fera l'objet de la même interrogation. Il ne s'agit pas de former système à partir de ce corpus expérimental, mais de dégager sur cette base des procédés qui semblent récurrents et qui constituent une différence certaine avec un échantillon de romans historiques européens. Que signifie, pour la construction d'une littérature identifiée comme « nationale » la pratique de l'intertextualité ? Cette question centrale posée à l'ensemble du corpus permettra de dégager des procédés indiquant aussi l'engagement politique de nos textes.

3.2.1. L'INTERTEXTUALITÉ ENDOGÈNE

Les citations culturelles sont essentiellement internes et classiques indiennes dans *Anandamath* : il est question des épopées, de la Gîta, mais pas de littérature contemporaine. La mention de personnages historiques, on l'a dit, se manifeste dans *Raj Singh*⁶⁷², (également dans les romans de Romesh Chandra Dutt⁶⁷³). Le narrateur y mentionne Bismarck et Napoléon comme comparants, alors que dans *Anandamath*, la narration mentionne des noms mythiques hindous. Il n'est, par contre, fait mention ni de personnages de fictions, ni de textes romanesques, contemporains ou non de ceux de Bankim. Bankim serait-il alors un exemple d'auteur de littérature émergente puisqu'il n'y a pas encore d'intertextualité explicite⁶⁷⁴ entre des textes littéraires indiens de la même époque ? Quelques années plus tard, les héroïnes de Tagore lisent les romans de Bankim, comme nous le voyons dans la nouvelle *Charulata*⁶⁷⁵. Dès ce moment, le tissu d'allusions appartenant au même filet historique permet la construction d'un réseau qui formera la « littérature indienne moderne » ; les productions de Bankim et celles de Romesh Chandra Dutt, de Tagore, de Sarat Chandra, entre autres, s'entrelaceront pour constituer une réserve de représentations modernes, de citations élargissant l'ampleur du tissage.

Dans la clôture de l'intertextualité, dans l'absence même de mention d'œuvres exogènes ou bengalies modernes tout simplement, le texte avoue un mode de construction du littéraire comme lieu de confrontation de représentations, l'ancien contre le moderne ou l'Orient contre l'Occident : ainsi, dans *Anandamath*, cette

672 - Ce roman de Bankim, dont il disait : « c'est mon seul vrai roman historique » ; met en scène un guerrier rajput en lutte contre l'envahisseur moghol au temps d'Aurangzeb.

673 - Adaptateur en vers anglais des épopées *Ramayana* et *Mahabharata* dont la version est encore prisée aujourd'hui, cet écrivain bengali (1848-1909) a composé plusieurs romans historiques, entre autres sur l'histoire des Rajput dans la région du Rajasthan et leur résistance à l'envahisseur musulman. *Pratap Singh* est un de ses romans historiques.

674 - La récente traduction de *Kapalkundala* réalisée par France Bhattacharya indique la mention, en épigraphe de chapitre, des extraits d'un poème de Michael Madhusudan Datta et d'une pièce de Dinabandhu Mitra (je cite les noms dans la transcription de F. Bhattacharya). Cela implique que l'intertextualité entre auteurs contemporains se manifeste dans le paratexte. Mais il est difficile d'affirmer qu'elle gagne le texte dans la forme habituelle de la réécriture.

675 - Nouvelle dont Satyajit Ray a fait une adaptation : l'héroïne, jeune femme bourgeoise qui écrit des poèmes en bengali, lit aussi des romans de Bankim.

confrontation se manifeste-t-elle entre discours mythique et discours historique, entre les textes sacrés (car lus comme tels) et l'Histoire appartenant au discours colonisateur (musulman ou anglais). Si l'intertextualité exogène est révélatrice, son absence n'en est pas moins significative.

Le métissage dans les écritures de Bankim et de Zaydan se produit, nous l'avons vu, à des niveaux textuels difficilement isolables, comme la construction des intrigues, le mode de narration, la présence de discours hétérogènes, la construction de la conscience des personnages. Mais, si la référence culturelle interne met en scène des textes canoniques antiques ou médiévaux, sommes-nous réellement en présence d'une tentative de modernisation ?

Les manifestations de l'intertextualité révèlent une difficulté de représentation de l'autre. Nous pensons que la représentation des autres textes permet de sortir justement de la binarité pour la manifestation d'un troisième terme, que j'ai déjà désigné par le neutre⁶⁷⁶; l'intertextualité montre l'absence de symétrie entre objets esthétiques, affirme leur singularité tout en exhibant leur coexistence dans un espace commun, peut-être impossible à imaginer dans des espaces physiques ; en effet elle détourne de l'uniformité, et propose un métissage possible. Cela est vrai de l'intertextualité endogène, et l'est d'autant plus de l'intertextualité exogène. Voici les questions qui sous-tendent cette analyse :

Comment l'intertextualité se manifeste-t-elle dans les textes de Bankim et ceux de Zaydan ?

Pourquoi n'y a-t-il pas d'intertextualité exogène visible dans ces mêmes romans ?

— *La référence aux textes sacrés sanskrits dans Anandamath*

Si Bankim ne cite aucun texte occidental, il n'est pas pour autant à l'abri de l'imitation. La présence récurrente de la forêt suppose une reprise de la thématique, transculturelle, de la forêt scottienne, tout en l'associant à celle qui existe comme symbole fort dans la *Bhagavad-Gita*⁶⁷⁷ ou dans les épopées en général⁶⁷⁸. La

676 - Le neutre désigne un troisième terme qui se distingue du même et de l'autre, pour permettre l'établissement d'une égalité entre ces objets, et la conscience que toute valeur est ajoutée par un code culturel local.

677 - Il est question de la *Gita*, p. 128, un Fils de l'armée explique le texte légendaire à une femme, Kalyani.

678 - Dans les versions simplifiées du *Mahabharata*, la forêt apparaît dès le début de l'épopée comme lieu de rencontre entre les amants : « Santanu was the ruler of an ancient kingdom with its capital at Hastinapura. One day while out hunting he came upon a lovely maiden [...] » [Santanu était le roi d'un ancien royaume dont la capitale était Hastinapura. Un jour, alors qu'il chassait, il rencontra une délicieuse jeune femme] ; plus loin, toujours à la chasse, ce qui suppose dans la forêt, avec des arbres et des cours d'eau, Santanu rencontre une autre jeune femme : « King Santanu, following a deer while hunting, came upon a beautiful maiden in the woods and was once again love-stricken. », [Le roi Santanu, , alors qu'il suivait à la chasse, rencontra une belle jeune femme dans la forêt et fut à nouveau épris.]

réurrence d'objets investis symboliquement, comme la forêt et le temple, permet la mise en présence de plusieurs codes culturels possibles.

La forêt, le déguisement, les bandits, le temple, les personnages féminins déplacés en palanquins, puis enlevés, forment un complexe de figures récurrentes dans les romans de Bankim⁶⁷⁹. Ces figures appartiennent en Occident au roman d'aventures, au roman de cape et d'épée, au roman gothique, et en Orient aux contes, aux épopées⁶⁸⁰; cette double appartenance facilite un transfert symbolique d'un lieu de culture à l'autre, il y aurait un détachement de la figure mythique originelle pour un nouvel investissement symbolique, par l'analogie aux figures romanesques européennes, donnant lieu au syncrétisme, caractéristique selon nous d'un aspect de la modernité.

En effet, ces objets transculturels sont des objets d'investissement symbolique qui articulent le récit. Ils réunissent plusieurs valeurs parfois contradictoires. En ce qui concerne la forêt, il semble qu'elle devienne syncrétique, dans la mesure où la forêt des Fils, celle où se trouve le Monastère, accueille le combat entre Anglais et Indiens au nom de la liberté de la terre mère. Cela constitue un niveau sémiotique d'intertextualité bien que le roman de Bankim révèle, par ailleurs, explicitement, le recours aux formes narratives traditionnelles :

Depuis son enfance, Kalyani avait entendu dire, dans les *Purana*, que Narada et les *Rishi* divins parcouraient les voies célestes en chantant le nom de Hari —le dieu Vishnou— et en s'accompagnant sur la *vina* ⁶⁸¹.

La référence aux *Purâna*⁶⁸², un des groupes de textes sanskrits fondateurs, indique une présence permanente des mythes anciens. De ce fait, *An* s'inscrit dans une tradition épique et historique. Le chant implique la manifestation des dieux et de leur récit. Kalyani pense aux « Rishi » et à « Narada » tels des êtres dont les voix sont audibles dans le réel. Les *Purâna*, au même titre que les épopées, présentent des mondes qui appartiennent au réel pour le personnage de Kalyani. Ainsi, le texte met en présence les personnages de toutes les fictions et de tous les temps.

Il est question de la *Gita* (p. 128), du *Mahabharata* (p. 94) que les personnages lisent, ou du moins auxquels ils se réfèrent, ainsi que des personnages de Krishna, (p.

679 - Dans *Chandra Shekhar*, dans *Rajmohan's wife*, *The Poison Tree*, dans *Kapalkundala* et *Indira*, tous des romans de mœurs.

680 - La fiancée de Rama, Sita, est enlevée dès le début de l'épopée du Ramayana.

681 - *An*, p 34.

682 - Krishna Chaitanya, *A New History of Sanskrit Literature*, p. 220 : « In all they contain about four hundred thousand verses and subsequent analysis classified them into eighteen Maha (Major) Puranas and eighteen Upa (Minor) Puranas. Etymologically, Purana means that which lives from ancient times. The narrative should include the account of creation, dissolution and re-creation, divine genealogies, ages of mankind, and genealogies of kings. » [Ils contiennent au total environ quatre cent mille vers ; des analyses ultérieures les ont classés en dix-huit majeurs et dix-huit mineurs. Étymologiquement le mot signifie ce dont la vie remonte aux temps anciens. Le récit doit rendre compte de la création, de la dissolution et de la recréation, des généalogies divines, des âges de l'humanité, et des généalogies des rois.]

91), ou de Draupadi (p. 103). L'intertextualité par mention ou reprise de thèmes du mythe informe l'ensemble du roman, s'inscrivant alors dans une réécriture d'une épopée adaptée aux temps modernes.

— *La poésie arabe, intertexte de Al Abbassa*

Au plan de leur intertextualité, les romans de Zaydan sont analogues à ceux de Bankim : ils ne mentionnent pas d'auteurs européens, l'Histoire utilisée appartient aux historiens arabes, les poètes cités également (Abou Nawas, Abou al Attahia).

Le premier personnage mentionné dans Al Abbassa, est le poète Abou al Attahia ; devenu ascétique à la fin de sa vie, il apparaît ici comme un être lascif et concupiscent. Il convoite une jeune esclave appartenant au harem d'Al Mehdi ; le poète transmettra les vers suivants pour informer le calife de son désir :

Mon âme à un objet du monde est suspendue
Que Dieu et le puissant al Mehdi la satisfassent
Je ne me décourage pas de l'obtenir
Mais ton mépris pour le monde et ses objets impatient mon désir ⁶⁸³

La référence au diwan d'Abou al Attahia n'est pas précisée. On ne sait pas, *a priori*, si ce sont des vers authentiques du poète ou bien s'ils sont de Zaydan, bien qu'ils soient attribués au poète dans le roman. Ils seraient datés du VIII^{ème} siècle, ce qui ne peut surprendre les lecteurs contemporains (1906) qui maîtrisent encore le répertoire ancien. La joute poétique est très présente au cours du roman, elle montre une intertextualité endogène et, à la manière des épopées, une pensée pré-moderne du littéraire, celle d'une soumission de la poésie au politique. À l'inverse, les parties en prose du roman de Zaydan montrent une modernité par la mise en œuvre d'un rôle de « lecteur lambda » — bien que culturellement déterminé.

Les cultures littéraires ayant une ancienne tradition écrite n'avouent en effet que difficilement le besoin d'imitation de modèles étrangers, nécessaire à toute production de modernisation. Il s'agit de cultures conservatrices au sens propre du terme, où le texte fondateur sacré demeure primordial. En effet, une culture où le sacré domine ne peut être comparée à celles basées sur des textes profanes ; en l'occurrence la poésie est une forme sacrée dans la culture arabe comme le sont les épopées dans la culture bengalie, ainsi mêler des textes européens aux textes sacrés relèverait du blasphème. Nous voyons dans la pérennité du sacré, bien plus que dans la distance linguistique, l'impossibilité du métissage par l'intertexte. Il faudrait sortir du monde de représentation instituant la binarité sacré/profane qui caractérise encore nos deux auteurs. Mais n'est-ce pas là une démarche spécifiquement occidentale ? En tous cas, si

683 - AA, p. 506.

le roman, du moins tel qu'il se manifeste au XIX^{ème} siècle, appartient intrinsèquement à la tradition occidentale⁶⁸⁴, il semble encore refuser la « laïcisation ».

Al Abbassa met donc en avant la poésie arabe : celle d'Abou Nawas, apparaissant dans le roman, celle d'Abou al Attahia, mais aussi des fragments anonymes (peut-être des vers de Zaydan lui-même ?). Souvent dans le roman, le poète présent à la cour princière lit des vers, ou bien c'est une courtisane lettrée qui déclame ; parfois les vers sont écrits sur des supports décoratifs, en guise de devise⁶⁸⁵. La fonction de la citation ici ressemble à l'usage « antiquaire » que traduit le procédé scottien en introduisant des ballades ou des poèmes pour mettre en valeur la grande tradition de la culture écossaise. Par ailleurs, dans *Al Abbassa*, les vers assonancés doublent le contenu informatif de la prose. Ils suggèrent l'allusion, construisant un sens à déchiffrer qui diffère de la simplicité de la prose. La poésie, symbole de la culture arabe, reste un savoir d'initiés que la prose se contente d'accueillir. Dans ce cadre monoculturel, l'intertextualité ne révèle donc aucune transgression, contrairement à ce que suggèrent les procédés des textes de Clarke, ou de Mateos. Ces derniers doivent créer un espace de représentation singulier à partir d'une imitation de la forme romanesque ; leurs références appartiennent en grande partie à la culture européenne dont la proximité ne rend pas visiblement exogène, si même elle ne le dissimule pas, l'appel aux textes étrangers.

La liminalité⁶⁸⁶, d'après S. Kaviraj, constitue une figure structurante des romans de Bankim, ses personnages sont souvent montrés en train de transgresser des codes socioculturels ; en effet, les personnages féminins font toujours l'objet de tels transferts. Cette idée concerne de la même manière les personnages de Zaydan. Cependant la transgression d'Al Abbassa, la sœur du calife conduira sa famille à la mort. Dans ce cas, la peine de mort s'applique symboliquement à toute sortie du code traditionnel dicté par la religion, Dja'far étant soupçonné d'athéisme et Abbassa représentant la tentative d'une (re)prise de pouvoir patriarcal. La disparition de Dja'far ressemble à celle qui parcourt l'ensemble du texte, où seul le même a droit de cité. Ici la transgression culturelle est interdite, mais se manifeste, nous allons le voir, dans l'usage de la forme.

Nous verrons aussi, plus tard, que la femme porte le geste de la transgression comme elle invite la forme romanesque à se produire. Nous suggérons d'ailleurs, dans la partie « Stratégies esthétiques », que l'idée de force esthétique se construit autour des personnages féminins.

684 - Nous n'ignorons pas l'existence d'une tradition romanesque orientale, chinoise en particulier, mais en l'occurrence la tradition romanesque revendiquée en Inde et en Egypte reste occidentale.

685 - Dans le salon de Zoubeida, la femme de Haroun, p. 530.

686 - Dans son ouvrage récent *Le Discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, D. Maingueneau utilise le terme « paratopie » pour désigner les phénomènes transgressifs ou ambigus, à tous les niveaux textuels : « Localité paradoxale, *paratopie*, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. » Bankim crée un lieu paratopique par la construction de figures sociales transgressives.

— Pourquoi n’y a-t-il pas d’intertextualité exogène dans les romans de Bankim et dans ceux de Zaydan ?

La pensée du littéraire est ici une métaphore de la position politique, religieuse et culturelle de narrateurs représentant tout de même, au moins partiellement, la position de nos auteurs. La représentation du littéraire comme monologique suggère l’impossibilité éthique d’introduire de nouvelles catégories cognitives ; en revanche, la pratique de la forme romanesque indique la transgression de l’interdit par la voie de la poétique ; la forme devient alors un désignateur muet, et, en ce sens, l’attitude politique de nos auteurs se révèle dans l’ambiguïté de l’entre-deux culturel. Ici, même l’interdiscursivité ne se manifeste pas en tant qu’hétérogénéité pour le narrateur, car la narration assimile tous les discours pour former une unité discursive. Alors que l’appel aux autres textes suppose la reconnaissance d’autres langues, un relativisme linguistique et poétique —ce que la pensée nationaliste de Bankim ou panarabe de Zaydan refuse de manifester clairement—, ces auteurs semblent proposer le compromis suivant : unifier les éléments différents à l’extérieur du roman (la prose, la poésie, le discours de l’Histoire, le discours littéraire, le discours géographique) en leur donnant une apparence homogène lorsqu’ils se retrouvent dans le texte unique. L’usage du roman comme vecteur suppose ici son aspect totalisant bien plus que sa valeur composite et la forme romanesque est évidemment utilisée à des fins politiques nationalistes unificatrices, comme le précisent plusieurs auteurs de l’ouvrage collectif *Nation and Narration*⁶⁸⁷.

Voyons maintenant l’autre modèle de construction identitaire, celui proposé par nos textes de tradition européenne dominante. L’intertextualité exogène figure certainement alors un procédé transgressif accompli —donc le geste suivant l’étape liminale—, celui d’une rupture des limites linguistiques et culturelles frappées du sceau du même. La présence ou l’absence de « l’autre texte » dessinent une représentation de la communauté de textes à l’image de celle des hommes avec ou sans identité hégémonique.

3.2.2. L’INTERTEXTUALITÉ EXOGÈNE

L’usage de la mention culturelle rassemble *El cerro de las campanas* et *His Natural Life*. À des degrés divers, chacun de ces récits construit de nouvelles représentations sociales, esthétiques, et une nouvelle configuration politique.

3.2.2.1. Mise en place de modèles culturels hétérogènes

La référence au texte européen, ou nord-américain d’ailleurs, constitue une première affirmation de la présence d’autre dans le corps du Mexique : « être mexicain », comme

687 - Voir Homi Bhabha (dir.), *Nation and Narration*.

le souligne le personnage de Clara, signifierait ne pas avoir besoin de se comparer aux Français ou aux Américains, mais pour devenir « mexicain », il faut en passer par là. L'autre texte, le texte autre, dénonce la construction en miroir d'une littérature identifiée, celle que propose Altamirano⁶⁸⁸.

Les romans de Mateos, contrairement à ceux de son rival et ami, Vicente Riva Palacio, mentionnent plusieurs fois des textes occidentaux :

—Usted perdone, yo opino de distinta manera : a mí me agrada mucho una madama de Stael, así como la autora de la *Cabaña del Tío Tomás*.

—Pues yo abomino a las literatas, dijo Clara con actitud, y sobre todo, a esas personas que tienen culto por todo lo extranjero⁶⁸⁹.

[—Veuillez m'excuser, je pense autrement : une Madame de Staël me plaît beaucoup, ainsi que l'auteur de *La Case de l'oncle Tom*.

—Eh bien, moi je déteste les femmes écrivains, et par dessus tout, les gens qui ont le culte de tout ce qui est étranger.]

Don Serafín, dans ce passage déjà cité, utilise l'indéfini, « una madama de Staël » pour en faire un exemple parmi d'autres, alors que c'est une œuvre déterminée qui identifie Harriet Beecher Stowe ; peut-être cette différence montre-t-elle la précarité des auteurs américains par rapport à la vieille tradition européenne ou tout simplement l'ignorance du personnage ? Quoi qu'il en soit, « una madama de Staël » ou *La Cabaña del Tío Tomás* sont pour don Serafín des exemples d'une pensée démocratique qu'il ne partage point. Le narrateur de *CC* s'amuse, on l'a déjà indiqué, à montrer les contradictions politiques de ses protagonistes à travers la dualité des modèles imités. Évoquer Madame de Staël revient à citer les deux exemples de textes sur des nations nouvelles, *Corinne ou l'Italie*, ainsi que *Delphine* qui posent tous deux la question de la naissance d'une conscience nationale. De la même manière, *La Case de l'oncle Tom* est pensé comme un roman de la conscience d'une culture anticoloniale américaine ; le roman aurait déclenché la Guerre de Sécession selon les propos attribués à Abraham Lincoln lorsqu'il a rencontré Harriet Beecher Stowe en 1862⁶⁹⁰. Ces deux exemples de femmes ouvrant les voies de la démocratie symbolisent une position juste et démocratique trahissant la contradiction de Don Serafín dans son admiration de l'impérialisme français.

Il est aussi question de romans européens dans d'autres passages de *CC*, au moment où Luz et Clara deviennent les dames de compagnie de Carlota, épouse de l'Empereur Maximilien. Fajardo père initie sa fille aux lectures de romans d'Alexandre Dumas, pour qu'elle apprenne, croit-il, la vie d'une cour française :

688 - Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), journaliste indigène, on lui doit la création de la revue *El Renacimiento* (1869), il incite ses contemporains à produire une littérature mexicaine.

689 - *CC*, p. 35 ; dans ce dialogue entre Clara, Luz et Don Serafín, Don Serafín tente de séduire Luz en lui parlant de Mme de Staël.

690 - Source : www.harrietbeecherstowecenter.org/index_home.shtml, site officiel de la maison et de la bibliothèque Harriet Beecher Stowe à Hartford, Connecticut.

[El señor Fajardo]

—Niña, no sabes lo que te [sic] dices, tú no sabes nada de historia, lee los Tres Mosqueteros e instrúyete. Allí no se habla sino de condesas, princesas y reinas.

—Yo le he recomendado, dijo el diplomático, la lectura del Periquillo ; pero desde hoy le prevengo que se entregue a los libros que hablen de reyes.⁶⁹¹

[Monsieur Fajardo]

[—Ma fille, tu ne sais pas ce que tu dis, tu ne connais rien à l'histoire, lis les Trois Mousquetaires, instruis-toi. Il n'y est question que de comtesses, de princesses, et de reines.

—Je lui ai recommandé la lecture du Periquillo, dit le diplomate ; mais à partir d'aujourd'hui je l'avertis de se livrer à la lecture des livres qui parlent de rois.]

Fajardo cite *El periquillo* uniquement pour en interdire rétrospectivement la lecture à sa fille Luz. Il conseille en revanche celle des *Trois mousquetaires* pour qu'elle puisse se représenter la vie de la cour française. *El periquillo sarniento* (1816) figure comme le grand texte hispanique. Raimundo Lazo affirme à propos de ce roman de José Joaquín Fernández de Lizardi :

Con el *Periquillo Sarniento* se anticipa Lizardi a iniciar la novela hispanoamericana. Social y literariamente es una obra revolucionaria. Con ella irrumpe el pueblo en la literatura, se pone el relato al servicio de un ahincado propósito satírico y moralizador, y aunque se utilizan muy variados materiales de fácil y divulgada erudición literaria e histórica [...]⁶⁹²

[Avec *El periquillo sarniento* Lizardi annonce déjà le début du roman hispano-américain. Socialement et littérairement, c'est une œuvre révolutionnaire. Avec ce roman, le peuple entre en littérature, le récit se met au service d'un projet véhément, satirique et moralisateur, et bien que de très nombreux matériaux d'érudition et de divulgation littéraire et historique soient utilisés [...]]

Le rejet du roman mexicain en faveur des *Trois mousquetaires*, traduit bien évidemment⁶⁹³ la position de ces conservateurs interventionnistes, favorables à l'Empire, à l'Empereur Maximilien, et à une sorte d'acculturation. Ainsi Fajardo remplace-t-il aussi le roman individualiste, celui, picaresque de Lizardi, par un roman d'aventure qui l'est beaucoup moins.

L'intervention est un retour dégradé de l'envahisseur, car Maximilien n'est pas Cortés, comme Napoléon III n'est qu'une pâle imitation de Napoléon Ier. Pourtant les malheurs et l'exécution de Maximilien rappellent Moctezuma bien plus que Cortés. Le monde de *CC* confronte les représentations nées des paradoxes de l'Histoire ; étrangement, à première vue, le métissage se place du côté des conservateurs —ou bien est-ce la proclamation d'une origine purement européenne qui inspire aux conservateurs leurs idées livresques de grandeur ? Les Républicains, pour leur part, se montrent fidèles d'avance à leur nation naissante, ils se mettent du côté de Lizardi contre Dumas, pour une littérature nationale.

691 - *CC*, p. 87.

692 - Raimundo Lazo, *Historia de la literatura hispanoamericana, El Siglo XIX (1780-1914)*, p. 41.

693 - Cette admiration pour le roman de Dumas relève encore une fois du contresens de la part des Fajardo, J.Mateos ne pouvait pas ignorer qu'Alexandre Dumas fût métis antillais, il fait un clin d'œil à son lecteur.

Dans *HNL*, le premier texte clairement mentionné est *Robinson Crusoé*. Sylvia prédit en quelque sorte l'épisode de la vie sur une île déserte —mais sans noix de coco ni autres éléments exotiques. L'île déserte de Clarke, Hell's Gate, « Porte de l'enfer », où Sylvia, enfant, sera abandonnée⁶⁹⁴, n'abrite aucune vie animale.

Sylvia réunit les textes, les met en présence, assemble, bricole des réseaux justifiés par la rencontre entre le paysage et les hommes —Aborigènes, *convicts*, géôliers, *settlers*. Elle permet un tissage scriptible au sens de Barthes. La construction des références, du corpus par analogie, émerge du besoin vital de la comparaison. La première apparition de Sylvia Vickers a lieu sur le bateau « le Malabar ». Elle est enfant, et joue avec une balle qui roule vers le pont inférieur, où se trouve le personnage principal, Rufus Dawes, qui lui rend la balle : un échange symbolique qui se poursuivra tout au long du roman, puisque Rufus Dawes est celui qui lui rendra la mémoire. Avec elle arrivent les textes : l'intertextualité —ici sous sa forme de mention— caractérise Sylvia Vickers, laquelle use des textes pour sortir de cette vie qui manque de réalité, sa vie d'enfant en Tasmanie restant un temps du rêve. « The dream time » parcourt beaucoup de romans australiens comme celui de Caroline Leakey, manifestant un indice de la pensée du temps des Aborigènes. Mais ces derniers, qui apparaissent en personne dans le roman de Caroline Leakey, par exemple⁶⁹⁵, restent absents de celui de Clarke. C'est le temps aborigène qui figure dans le travail de la lecture, de la mémoire, et de l'écriture⁶⁹⁶ par une sorte de rêverie d'un texte à l'autre, justifiant l'intertexte, un voyage entre les mondes auquel Sylvia Vickers nous invite tout au long de ses pérégrinations de liseuse.

Ainsi, North, l'homme de dieu, représente-t-il aussi l'homme du verbe dans un *no-text land*. Son épaisseur, sa mémoire suggère l'appel aux autres écrits qui encourage la sortie de l'indifférence identitaire. Si le texte revêt un aspect allégorique, c'est par la citation, la réécriture d'une nouvelle robinsonnade, mais sans issue. Les personnages sont pris au piège d'un texte en train de s'écrire. Ils disent l'absence de conscience d'être du lieu, ils disent leur déplacement, ils ne savent pas encore qu'ils font le lieu, le fabriquent, lui donnent une Histoire. L'Histoire qu'ils ébauchent est trop proche pour

694 - Lors du transfert du bagne de Macquarie, rappelons-le, Sylvia est encore enfant quand, sur le bateau *The Osprey*, John Rex et ses amis bagnards prennent le contrôle du navire. Ils déposent sur un bras de terre Mme Vickers, Sylvia, Maurice Frere et deux hommes de l'équipage. Ce lieu est désert, inhabitable et séparé par une dense forêt du bagne qui venait d'être abandonné et transféré vers une autre région du continent. C'est dans ces conditions que Sylvia va faire sa deuxième rencontre avec Rufus Dawes. Ce dernier avait tenté une dernière fois de s'évader en se jetant du haut de son rocher, il se retrouvera échoué sur le même bras de terre. Voir photogramme du film en Annexe iconographique.

695 - *The Broad Arrow* (1859). Dans ce roman, une femme *convict*, Maida Gwynnham, arrive d'Angleterre au bagne de Hobart, avec le même changement d'identité pour couvrir le véritable coupable, son amant ; elle est condamnée pour faux et infanticide ; écrit par Caroline Leakey (1827-1881) plusieurs années avant le roman de Clarke, ce roman s'inscrit dans le genre « *convict novel* » à la suite du *Ralph Rashleigh* (1844) de James Tucker (1808-1866).

696 - Nous pensons notamment à l'insertion de morceaux du journal intime du Rév. North.

pouvoir être vue de loin, elle se fait dans l'écriture, à l'instant même de l'écriture. Clarke en choisissant le thème de son roman « on convict system » choisit par là même ce qui deviendra l'Histoire de ce jeune territoire qui en appelle aux autres, et sa différence n'est pas un manque mais plutôt une singularité. À l'époque de Clarke, la culture orale aborigène n'avait pas encore reçu ses lettres de noblesse, les premiers écrivains aborigènes se manifestent au début du XX^{ème} siècle, bien qu'il y ait déjà, très vite, des Aborigènes qui savent lire et écrire, grâce au système d'« intégration » britannique⁶⁹⁷. Leur présence n'étant pas encore audible, l'australianité est d'abord un attribut de l'homme blanc, c'est sa différence, au bout de plusieurs décennies, avec une mère patrie servant de comparant et de repoussoir.

Sylvia concentre l'idée de l'intertexte, tandis que, dans *CC*, celle-ci apparaît uniquement dans la discussion, dans un contexte social. Le mode exogène d'intertextualité invite à une construction syncrétique du monde littéraire qui n'implique pas pour autant l'absence de tensions. Si Luz doit arrêter la lecture d'*El periquillo* pour celle des *Trois mousquetaires*, Fajardo suppose qu'apprendre l'Histoire implique de lire les romans de cape et d'épée, les romans qui « parlent de rois » pour s'instruire. La fonction pédagogique du roman historique ressurgit à partir des usages de la référence. Par ailleurs, l'imitation par la fiction renvoie au travail du romancier mexicain, par exemple, qui imite, de même, la forme du roman historique ; et les personnages, en tant que lecteurs reproduisent les contenus thématiques suggérés par le roman cité — Sylvia Vickers et *Robinson Crusoe*. Cette remarque impliquerait une mise en abyme de la figure de l'auteur dans les personnages lecteurs. L'intertextualité permet alors le « dis-moi ce que tu lis, je te dirai qui tu es ». Le renvoi aux textes (de la même manière que la mention de personnages historiques) établit des réseaux de représentations, en donnant, par exemple, à choisir entre le modèle français et le modèle américain. Mais dans *CC*, contrairement à ce qui se produit dans *HNL*, les textes ou noms d'auteurs cités explicitent une identité politique ; la transposition devient facilement imaginable ; le transfert et la traduction, tous ces mouvements de déplacement envisagés par la comparaison (qu'il s'agisse de personnages historiques ou d'écrivains) indiquent une idée d'ouverture des frontières culturelles et de la production textuelle ; l'idée de la « femme politique » concentrée dans le nom « Madame de Staël » dit aussi un procédé d'acculturation par la citation, la comparaison et l'identification. À ce modèle, Clara oppose une image à la fois conservatrice et nationaliste de la femme mexicaine. Celle-ci doit se construire *sui generis*, hors de toute imitation, contrairement à la forme romanesque. Le rapport avec l'édification d'une littérature nationale s'impose ; ainsi pourrions-nous imaginer deux solutions : ou bien suivre un modèle de repli sur soi, de

697 - Dans l'ouvrage collectif sur la littérature australienne dirigé par Elizabeth Webby, *The Cambridge Companion to Australian Literature*, déjà cité à ce propos, Penny Van Toorn montre dans le chapitre « Indigenous texts and narratives » comment les premiers textes aborigènes étaient des missives pour la défense de leurs droits, et ce dès 1796 où nous avons l'exemple de Bennelong écrivant une lettre à Mr Phillips, aide de camp de Lord Sydney. Par la suite, les Aborigènes formulèrent des pétitions, mirent en place des journaux, et aidèrent à la traduction en anglais de leur patrimoine oral.

non-négociation entre les représentations, ou bien se construire par l'ouverture de la comparaison et de l'imitation, par compromis entre les représentations de nations modèles en concurrence.

3.2.2.2. *Le contour d'un territoire littéraire*

L'australianité et la mexicanité voient le jour dans le texte littéraire, Altamirano insiste pour la création d'une littérature nationale comme seul moyen de construction identitaire d'un être mexicain. C'est le territoire littéraire finalement qui fixe l'existence d'un territoire physique et non pas l'inverse, comme le précise Clementina Díaz de Ovando au sujet du patriotisme littéraire d'Altamirano :

Altamirano, teórico de la novela, sostiene también que es la novela histórica la que mejor puede enseñar al pueblo a conocer "los grandes hechos de la humanidad", pero principalmente, la historia de su patria⁶⁹⁸.

[Altamirano, théoricien du roman, soutient également que c'est le roman historique qui permet le mieux d'enseigner au peuple, « les grands faits de l'humanité », mais principalement, l'histoire de sa patrie.]

Nous retrouvons là, exprimée clairement, l'ambition patriotique de Mateos, celle assumée par les personnages républicains. En effet, il ne s'agit pour le roman historique de rien de moins que transmettre le savoir de la patrie *et* celui de l'humanité, dans cet ordre hiérarchique. Le roman devient le siège de la formation de, je cite, « *el ser histórico* ». À cet égard, une différence émerge entre le roman de Clarke et celui de Mateos, car l'un tente de construire un être à partir d'un territoire possible et de ses diverses populations, alors que l'autre projette un être à partir d'un ensemble de faits historiques mêlant la future nation mexicaine au monde. Voyons de plus près, dans cette section, le projet de territoire de Clarke. Son monde s'édifie en effet entre bagnards et colons, entre deux populations pas seulement distinguées en terme de classes ou en termes d'ethnies, mais culturellement et juridiquement différenciées.

Les *convicts* ne se contentent pas cependant d'être aux alentours, ils conditionnent la vie des *settlers*, ils forment l'intérieur, le cœur des maisons, ils s'occupent des enfants, s'insinuent au fond des vies, et transforment la société. Les *settlers* plus ou moins bourgeois dépendent, eux, de leurs domestiques, la société naissante se construit sur une dialectique du maître et de l'esclave. La société entière de la colonie est recouverte par le voile du péché des *convicts* devenant une image dégradée de la mère :

Mr. Meekin's Christian brow had grown crimson, and his decorous blood tingled to his finger tips. To hear a young lady talk in such an open way, was terrible. [...] He turned from the dangerous theme without an instant's pause for wonder at the strange power accorded to Hobart Town 'free' wives.

"You have been reading?"

"*Paul et Virginie*. I have read it before in English"

"Ah, you read French, then, my dear young lady?"

698 - CC, Introduction, p. 47.

‘Not very well. I had a master for some months [...]’⁶⁹⁹

[Le front si chrétien de M. Meekin était devenu écarlate et son sang, accoutumé à la bienséance, palpait au bout de ses doigts. Entendre une jeune dame parler ainsi, c’était terrible. [...] Il abandonna ce sujet dangereux sans attendre, malgré l’étonnement que lui inspirait l’étrange pouvoir accordé aux épouses *libres* de Hobart.

« Vous étiez en train de lire ?

—*Paul et Virginie*. Je l’ai déjà lu en anglais.

—Vous lisez le français, ma chère demoiselle ?

—Pas très bien. J’ai pris des leçons pendant quelques mois]⁷⁰⁰

L’apprentissage du français grâce aux leçons d’un *convict* aux antipodes, comme dirait le Rév. Meekin qui a tendance à entendre « antipodes » littéralement, trace des contours à la société des premiers *settlers*. Qu’une jeune femme apprenne le français n’est sûrement pas étrange dans la société londonienne de l’époque, mais apprendre le français en Australie sous le regard d’un *convict* relève pour le moins de l’insolite. Les échanges de Sylvia avec les différents pasteurs se feront à travers les livres, et d’abord ceux de la littérature française (*Paul et Virginie*, *Le Comte de Monte-Cristo*). La France symbolise encore un lieu au sens de liberté, de révolution, d’insoumission, d’imagination. Imaginer une nouvelle France, pour Sylvia, c’est imaginer une autre Australie. C’est un *convict gentleman*⁷⁰¹ qui lui apprend le français, mais il est renvoyé parce qu’il continuait à voler.

Nous avons donc rencontré « Alice aux pays des horreurs ». Même sans s’étendre sur la singularité du paysage, de la lumière, la différence surgit dans le discours des colons. La langue, bien qu’elle soit ici encore parfaitement intelligible en surface, change de l’intérieur, devient « autre » par les discours qu’elle véhicule, ce que le personnage de Meekin découvre dans son échange avec Sylvia. Et dans le roman de Leakey qui nous sert de point de repère et de comparaison, le personnage de Bridget jette sur le monde un regard neuf, en observe la nouveauté, joue à comparer, et finit par se résoudre à accepter ; dans le passage qui suit, elle s’interroge pour la première fois sur son arrivée en Tasmanie :

‘Is it all a dream?’ and as the question came unallowed yet irresistibly into her thoughts, a silvery acacia waved its feather branch, and cast a faint nodding shadow, which seemed in dumb show to answer, ‘Yes, a dream! a dream! dreamlike as this —vanishing—vanish—’ and ere the world could finish, Bridget started up—her spirit full of wonders and doubts, moonbeams and shadow? It was as much a reality as any shadow could be⁷⁰².

[Tout cela est-il un rêve ? Et tandis que la question s’introduisait dans ses pensées, sans permission mais irrésistiblement, un mimosa argenté secouait ses branches telles des plumes et projetait une ombre tremblante et légère qui répondait affirmativement comme en une pantomime, ‘Oui, un rêve ! Un rêve ! comme ça —disparaissant, disparu— et là le monde pouvait s’arrêter ; Bridget se leva, l’esprit plein d’interrogations et de doutes, de rayons de lune et d’ombre. C’était aussi réel que peut l’être n’importe quelle ombre.]

699 - *HNL*, p. 240.

700 - *La Justice des hommes*, p. 201.

701 - *HNL*, p. 241.

702 - Caroline Leakey, *The Broad Arrow*, p. 70.

Le rêve de Bridget montre comment le réel et l'onirique se mêlent dans sa conscience naissante du lieu, à l'image de son arbre à « plumes ».

Le monde australien commence à exister dans et par le discours de Sylvia ou de Bridget, par le recours à des textes contenant peut-être des énoncés similaires, décrivant ce monde par la médiation d'un autre. Son actualisation dans le langage le mêle aux autres textes parlant d'autres langues. Le prêtre, lui, joue le rôle du missionnaire européen chez les bons ou les mauvais sauvages, nous permettant de voir surgir les contours d'un nouvel être-territoire :

Mr Meekin, more astonished than ever at this strange country, where beautiful young ladies talked of poisoning and flogging as matters of little moment, where wives imprisoned their husbands, and murderers taught French, perfumed the air with his London-bought cambric in silence⁷⁰³.

[M. Meekin, plus étonné que jamais par cet étrange pays, où de belles jeunes filles parlent d'empoisonnement et de fouet comme si de rien n'était, où les femmes envoient leur mari en prison et où les assassins donnent des leçons de français, parfuma l'air avec son mouchoir de batiste, en silence.]⁷⁰⁴

Mr Meekin pense que ce pays relève du fantasme, d'un monde composite, finalement d'un certain littéraire, celui du diable : un pays étrange où la réalité dérange à la manière d'un (mauvais) rêve sans réveil. Nous en revenons à l'idée de *liminalité* qui parcourt l'émergence littéraire comme le suggère S. Kaviraj au sujet de Bankim. La transgression identifie la société australienne elle-même ; la naissance de ce territoire comme nation future repose sur la création symbolique et physique d'un territoire de la transgression, habité par un peuple qui a franchi la limite et se retrouve isolé ; l'Australie représente le continent des « hors ».

Quand Maurice Frere interroge Sylvia sur ses lectures, elle répond ainsi :

[...] "Are you fond of reading?"

"Very."

"And what books do you read?"

"Oh, lots! 'Paul and Virginia,' and 'Paradise Lost', and 'Shakespeare's Plays', and 'Robinson Crusoe,' and 'Blair's Sermons,' and 'The Tasmanian Almanack,' and 'The Book of Beauty,' and 'Tom Jones.'"

"A somewhat miscellaneous collection, I fear," said Mrs Vickers⁷⁰⁵

[« Vous aimez bien lire ?

—Beaucoup.

—Quels livres lisez-vous donc ?

—Tout plein ! *Paul et Virginie* et *Le Paradis perdu* et le théâtre de Shakespeare et *Robinson Crusoe* et les sermons de Blair et l'*Almanach de Tasmanie* et *Le Livre de beauté* et *Tom Jones*...

—Il y a de tout là-dedans, j'ai l'impression, dit Mme Vickers.]⁷⁰⁶

703 - *HNL.*, p. 241.

704 - *La Justice des hommes*, p. 201.

705 - *Ibid.*, p. 136.

706 - *La Justice des hommes*, p. 115.

Les lectures de Sylvia sont diverses, et surtout non ordonnées mettant sur un pied d'égalité la bonne littérature (les sermons) et la mauvaise (les romans), mais aussi celle qui est indifférente (les almanachs). La liseuse enfant lit autant d'Histoire que de fiction, mais aussi des ouvrages pratiques et populaires, et ne semble pas vraiment distinguer entre ces différents discours : « *The Tasmanian Almanack* » et « *Paul and Virginia* » ne sont pourtant pas à mettre sur le même plan. Dans ce désordre apparent des lectures, nous interprétons le besoin de profusion, d'une multitude de récits, comme finalement le texte du roman lui-même deviendra un lieu de plusieurs textes, de récits dans le récit, lettres, journaux et autres indices d'une composition feuillettonnesque, une tentative de représenter le lieu de la transgression, comme le souligne d'ailleurs le « Oh ! lots » de l'enfant.

Dans le monde mexicain de *CC*, la construction du moi littéraire se fait par comparaison du soi et de l'autre, alors que notre roman de *convict* présente un monde qui n'existe pas encore par lui-même, mais qui émerge par le constat de sa radicale altérité vis-à-vis du continent originel. Tout se passe comme si *HNL*, dans son intertextualité avouée —références à Dumas, à Hugo mais aussi à Dickens, à tous les livres cités, essentiellement par Sylvia Vickers, et ensuite par North, l'homme de Dieu—, renvoyait aussi à un texte non dit, celui de l'inconscient colonial, ce type humain nouveau dans un paysage nouveau, alors que l'intertextualité ne se constitue pas en système dans *El cerro de las campanas* : on n'y voit pas les personnages lire, mais ils font référence, par exemple, à Dumas qui appartient à la fois aux mondes de Sylvia Vickers et à celui de Luz Fajardo. Cependant, Luz, invitée à lire *Les Trois mousquetaires* pour s'instruire, ne ressemble pas à Sylvia compulsivement plongée dans la lecture.

Sylvia représente l'écriture, le texte, et suggère l'intertexte ; c'est ainsi que la lecture qu'elle fait du *Comte de Monte-Cristo*⁷⁰⁷ n'est pas sans rappeler les propres lectures de Clarke⁷⁰⁸. Les trames narratives se recourent, c'est de même l'histoire d'un marin qui est emprisonné à tort sur une île « loin du monde », et qui change d'identité. *HNL* ne répond cependant pas au genre « roman d'aventures ». En effet, la polysémie de *HNL*, résultant partiellement de la profusion des autres textes, rend la lecture difficile, au contraire du roman de Dumas. La mention de *Monte-Cristo* au même titre que celle de *Robinson Crusoé*, sert de comparant, de filiation possible, montrant le texte comme un palimpseste. En revanche, la référence aux *Trois mousquetaires* dans *CC*, n'est pas une proposition de réécriture, mais s'oppose, on l'a vu, au roman indigène, *El periquillo sarniento*. Le procédé de *HNL* relève de la mise en place d'un territoire des textes alors que celui de *CC* permet la mise en place de comparants indiciels sans faire du texte final le résultat de la surimpression de plusieurs textes.

707 - *Ibid.*, p. 487.

708 - Nous savons que sa bibliothèque contenait un certain nombre d'ouvrages, en français ou en traduction, d'auteurs français importants (Balzac, Dumas et Hugo en faisaient partie) ; voir A.M. Jordens, « Marcus Clarke's Library », in *Australian Literary Studies*.

3.2.2.3. *Emprunts linguistiques et traduction*

Il nous faut ajouter qu'un mode linguistique de co-présence exogène apparaît dans *El cerro* comme dans d'autres romans du XIX^{ème} siècle —*Guerre et paix*, de même que *HNL*—, sous forme de mots ou d'expressions françaises. Sylvia apprend le français, on l'a mentionné ; chez les Fajardo, l'arrivée des troupes françaises produit une grande effervescence, au point que cette famille décide de franciser son nom. Voyons comment le mimétisme linguistique fait partie des procédés de construction d'une identité composée d'emprunts à une culture dominante :

- Señora, dijo don Serafín, tendiendo una mano a doña Canuta, ya somos *monarquía*.
 — ¿ Cómo *monarquía* ?
 — Sí, los señores notables, continuó después de haber hecho un saludo al diplomático, han votado definitivamente por el establecimiento de un trono.
 [...]
 — ¡ Monarquía, exclamó la señora Fajardo ¡ *monarquía* !, renacerán los tiempos de Luis XIV, las intrigas, la Pompadour !...sí, es abominable llamarse *Fajardo*, es necesario inventar un sobrepellido más retumbante y que trascienda a francés, por ejemplo, *Coquelet*.
 — No, eso no, respondió el diplomático, así se llama el pastelero de enfrente.
 — Es verdad, no lo recordaba ; pues entonces, *Paté foagra*.
 — Señora, dijo don Serafín, eso quiere decir, hígado de pato.
 — ¿ Y qué importa ? ¿ no hay quien se llame Cabeza de Vaca ?⁷⁰⁹
- [— Madame, dit Don Serafín, en donnant la main à Madame Canuta, voilà que nous sommes en monarchie.
 — Comment, en monarchie ?
 — Oui, les notables, continua-t-il après avoir fait un salut au diplomate, ont voté définitivement pour l'établissement d'un trône [...]
 — Une monarchie, s'exclama Madame Fajardo, une monarchie ! L'époque de Louis XIV va revenir, les intrigues, la Pompadour ! Oui, mais c'est abominable de s'appeler *Fajardo*, il est nécessaire de s'inventer un titre plus retentissant, et qui sonne français, par exemple, *Coquelet*.
 — Non, ça non, répondit le diplomate, c'est ainsi que se nomme le pâtissier d'en face.
 — C'est vrai, j'avais oublié ; alors, *Paté foagra*.
 — Madame, reprit Don Serafín, cela veut dire foie de canard.
 — Et alors ? Il y a bien des gens qui s'appellent Cabeza de Vaca ?]

Les expressions françaises répétées par les Fajardo impliquent une tentative d'immersion dans la langue de l'envahisseur ; c'est d'ailleurs la même situation dans *Guerre et paix*. Le mimétisme des bourgeois ou de l'aristocratie montre la présence importante de la culture française ou de ses apparences, et en l'occurrence elle domine la culture espagnole. Ces personnages oublient sans doute que Cabeza de Vaca est le nom d'un conquistador ⁷¹⁰, maintenant associé pour eux à « pate foagra » par jeu des signifiants. Le nom pompeux de « La Pompadour », maîtresse de Louis XV et non celle

709 - CC, p. 87.

710 - Alvar Nuñez Cabeza de Vaca a laissé un journal de voyage qui a permis aux Européens d'avoir une bonne description de certaines tribus du Texas. Il était membre de l'expédition pour la conquête de la Floride en 1527. Il fait donc partie des grands conquistadors de l'époque.

de Louis XIV comme le suggère l'ignorance de la bourgeoise Fajardo, indique le mimétisme par le souvenir du signifiant sans contenu historique, excepté le vague symbole du libertinage français prérévolutionnaire. Leur propre nom d'origine plébéienne, (*faja* signifie la ceinture) est rejeté par désir de promotion sociale. La France devient, à la place de l'Espagne du siècle d'Or, un modèle pour l'Amérique latine : la figure d'un romantique, celle de Chateaubriand, guidait déjà les premiers romantiques latino-américains comme le précise Raimundo Lazo⁷¹¹.

L'imitation linguistique implique un désir d'intériorisation ; quand José María Heredia, poète cubain (1803-1869), écrit *Niágara*, il a en tête *Atala* comme l'affirme l'historien de la littérature Pedro Shimose⁷¹². La représentation devient possible à partir de celle d'un « moi » historique transmis par un autre perçu comme similaire, c'est une recherche de gémellité. L'émergent produit à partir de représentations médiées, il doit construire à partir d'un modèle amputé d'une de ses parties⁷¹³ : en d'autres termes, les romans européens ne proposent pas un monde biculturel, et n'aident pas davantage à la représentation des cultures indigènes⁷¹⁴ (par exemple la culture nahuatl, ou aborigène). De ce point de vue, le Mexicain accumule depuis le XVI^{ème} siècle des représentations historiques et poétiques, mais il lui manque son image dans le « miroir ».

Dans *HNL*, les lectures, comme le moi, sont fragmentaires ; le concept de traduction peut apparaître comme un modèle de construction identitaire. En effet, Sylvia lit *Paul et Virginie* sous le nom de *Paul and Virginia*, elle accomplit l'expérience de la traduction, et de la comparaison. La traduction montre la possibilité de la médiation d'un texte. Les représentations dont elle use pour comprendre le monde australien doivent faire l'objet d'une traduction, la différence réside dans le fait qu'elle invente une langue du traduire à partir d'un monde hétérogène aux représentations transmises

711 - Voir Raimundo Lazo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 47 : « Los clásicos viven en el remoto pasado de la antigüedad grecolatina al mismo tiempo que defienden la supervivencia del cercano pasado colonial, mientras que los románticos se inspiran en las innovaciones ideológicas y artísticas del romanticismo triunfante en Francia, Inglaterra y España —el que comenzaba a madurar con Chateaubriand y Lamartine, con Byron, con el duque de Rivas, García Gutiérrez, Espronceda y después con Zorrilla— [...] Clásicos y románticos pudieron reunirse para colaborar en la publicación periódica de nombre simbólico debida a Ignacio Manuel Altamirano, *El Renacimiento* (1869). »

[Les classiques vivent dans le passé lointain de l'antiquité gréco-latine en même temps qu'ils défendent la survie d'un proche passé colonial, tandis que les romantiques s'inspirent des innovations idéologiques et artistiques du romantisme triomphant en France, en Angleterre, en Espagne— celui qui commençait à mûrir avec Chateaubriand et Lamartine, Byron, Rivas, García Gutiérrez, Espronceda et, plus tard, Zorrilla— [...] Classiques et romantiques purent se réunir pour collaborer à la publication de la revue au titre symbolique fondée par Ignacio Manuel Altamirano, *El Renacimiento* (1869).]

712 - Voir Pedro Shimose, *Historia de la literatura latinoamericana*, p. 73.

713 - Cette formulation nous permet de noter qu'il s'agit là d'un procédé de production métaphorique.

714 - Il faudra d'ailleurs attendre le début du XX^{ème} siècle pour voir le premier roman représentant l'histoire d'amour interdite entre une femme aborigène et un Australien blanc. *Coonardo*, par Katharine Pritchard [1929], fut perçu comme provocateur par certains lectorats ; de plus, la première publication eut lieu en Angleterre. Les historiens de la littérature fixent la première fiction écrite par un Aborigène comme étant celle de Mudrooroo, *Wild Cat Falling*, parue en 1965. [source : Bruce Bennett, *The Oxford Literary History of Australia*]

par les textes européens ; sa lecture du *Tasmanian Almanack* dit une partie de la différence, la lectrice passe par le truchement de la comparaison, le « comme si » aide à trouver une formulation spécifique de ce réel si différent. Le *Tasmanian Almanack* donne des indications sans user de la comparaison, c'est un réalisme pratique, un discours du quotidien, au jour le jour, l'almanach peut commencer à dire la réalité de ce lieu insolite ; le mode réaliste, dont nous verrons les procédés, deviendra le seul susceptible de raconter la réalité métissée du Mexique, comme celle, insolite de l'Australie ; la confrontation du monde de Shakespeare et de l'almanach relève de la folie du différent, d'une déformation de l'espace. Le « Tasmanian Almanack » ne remplit sa nécessité que sur place, dans le quotidien de la Tasmanie, alors que Shakespeare peut se déplacer, changer de continent, se transmettre, se lire et se traduire, son chronotope est transférable, alors que la fragilité de l'almanach et sa pérennité à la fois viennent de l'intransférabilité du chronotope, par sa vocation à donner des informations pratiques quotidiennes. D'ailleurs la transférabilité reste le signe de la culture du colon.

En résumé, considéré sous cet angle, l'intertexte constitue un dehors du texte, une projection du sens de ce dernier dans le politique, et l'aveu de sa construction en comparaison avec les autres mondes linguistiques et littéraires. Cette construction diffère entre *HNL* qui édifie une littérature sans représentation primaire, tous ses modèles de mondes étant importés et peu comparables, et *CC* qui accumule depuis plusieurs siècles les représentations historiques et politiques de la rencontre entre deux peuples que rien ne rapproche. Le monde formé par les autres textes se place tel un lien visible entre une identité littéraire en train de se faire et l'universel littéraire formé des classiques européens et américains. Ces usages de l'autre se retrouvent dans la construction esthétique, composite, mais aussi aux niveaux énonciatifs ; nous assistons au syncrétisme des modes de représentations issus des textes exogènes.

Trois modes de construction identitaires se distinguent à travers cette analyse de l'intertexte : dans *CC*, l'identité se constitue à partir de la différenciation de la communauté avec le reste, une identité négociante ; dans les cas de *Al Abbassa* et d'*Anandamath*, une identité manifestée par une prescience formant la communauté, une identité exclusive ; le troisième mode, donc celui de *HNL* résulterait de l'échec de l'identité à partir d'une idée de communauté, et serait le recours au modèle de l'altérité radicale. Chacune de ses possibilités se formule grâce à une traduction de modèles historiques en modèles esthétiques plus plastiques, plus malléables politiquement, rendus ici partiellement visibles dans la pratique intertextuelle.

Si l'intertextualité permet de saisir la diversité des rencontres entre textes, l'intergénéricité constitue à un autre niveau la rencontre entre formes au sein du roman totalisant ces expériences énonciatives et esthétiques différentes.

CHAPITRE 3 - RENCONTRES ENTRE GENRES

En abordant l'intergénéricité, nous gardons en tête la formule du « genre intercalaire⁷¹⁵ » de Bakhtine. Les genres intercalaires, en effet, ne concernent pas uniquement le roman historique, mais le roman en général. Les principaux types rencontrés à partir de notre corpus et de ses extensions non européennes ou européennes, peuvent être regroupés de la façon suivante :

- Genre poétique (forme versifiée) : chanson, poème, ballade.
- Autofiction (discours intime) : lettres, journaux intimes
- Genre documentaire (discours attestés) : articles de journaux, lettres historiques, extraits d'annales.

Les récits dans le récit sous forme d'histoires fantastiques ou de contes ne sont pas relevés ; la limite de l'entre-genres se pose surtout dans la différence appuyée d'énonciation et de discours, essentiellement par des marqueurs typographiques (retraits, saut de page, etc).

Rappelons encore que l'interdiscursivité —rencontres entre énoncés émanant de différentes sources de savoir— ne coïncide pas nécessairement avec l'intergénéricité qui suppose l'insertion d'un texte de plusieurs lignes, voire de plusieurs pages au sein du roman. La citation (même celle d'un texte anonyme, ou apocryphe) produit un effet d'intertextualité au plan de l'énonciation, mais l'intergénéricité agit au plan de la structure, elle implique l'enchâssement d'une « œuvre dans l'œuvre ».

3.3.1. INSERTION DE GENRES POÉTIQUES

Nous avons choisi quatre romans historiques pour analyser, de manière indiciaire, en l'occurrence, la forme lyrique comme genre intercalé.

Un des extraits provient d'*Anandamath* le chant « *Vande Mataram* », vite devenu célèbre, sera déjà interprété comme hymne national par Rabindranath Tagore, à la

715 - Voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 87-88 : « Le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal. L'analyste y rencontre certaines unités stylistiques hétérogènes, se trouvant parfois sur des plans linguistiques différents et soumises à diverses règles stylistiques. » Et, plus loin, p. 89 : « Le discours de l'auteur et des narrateurs, les genres intercalaires, les paroles des personnages, ne sont que les unités compositionnelles de base, qui permettent au plurilinguisme de pénétrer dans le roman. » Bakhtine ne mentionne pas spécifiquement la ballade ou la chanson, mais elle peut être assimilée à certains égards aux formes de la narration orale traditionnelle.

douzième session de l'Indian National Congress en 1896. Le deuxième texte appartient à *El cerro de las campanas*. Enfin, deux autres passages qui proviennent, l'un, du récit des barricades de 1832, dans *Les Misérables*, et l'autre de *Waverley* qui, finalement, se posera comme un contre-exemple, les caractéristiques partagées des trois autres textes étant un mode de séduction par le refrain et le rythme du chant, et surtout sa répétition au long du roman ou de certaines de ses parties, comme dans l'épisode de Gavroche.

Nous analyserons en premier lieu l'apparition de l'énonciation lyrique (chansons, hymnes, ballades, formes longues versifiées ou légende en vers) ensuite, nous verrons comment la transgression, induite sur le plan narratif et générique, aboutit à la proposition d'un nouvel ordre esthétique de représentation et d'interprétation du monde impliquant une nouvelle valeur assignée à l'action politique.

Nous utiliserons d'abord, sans distinction formelle, le mot « chant » pour désigner toutes formes versifiées. Dans le cours de notre présentation, nous distinguerons cependant entre chanson (pièce de vers courts rimés, avec refrain, comme la chanson de Gavroche et celle de Maximilien), ballade (longue pièce narrative en vers rimés, dans *Waverley*), et hymne (longue pièce descriptive et laudative en vers rimés, avec refrain, dans *Anandamath*). Nous prenons le terme « lyrique » au sens étymologique du chant accompagné de musique.

3.3.1.1. Apparitions de la voix lyrique

La présence d'un texte poétique se manifeste formellement, typographiquement, par une transgression de la linéarité de la prose romanesque ; la sortie du récit par le chant suppose un changement de mode de lecture, et induit la co-présence de deux formes de construction du sens esthétique, donc la matérialisation d'une sorte de polyphonie générique, ainsi que l'apparition d'une autre origine de la construction du savoir transmis par le texte. La rupture suspend l'illusion romanesque pour un autre mode de représentation dont les règles de lecture, différentes, seront à définir par le lecteur.

Dans trois cas (extraits 1, 2, 3), le chant se manifeste comme une voix venue de l'extérieur transcendant l'espace et le temps, produisant une interruption temporelle et un déplacement spatial de l'origine de la voix par rapport au lieu de la narration. Ma première citation est empruntée aux *Misérables*, la seconde à *Anandamath* [en anglais *The Abbey of Bliss*⁷¹⁶], et la troisième à *El cerro de las campanas* :

716 - *The Abbey of Bliss* ; a translation of Bankim Chandra Chatterjee's *Anandamath*, by Nares Chandra Sen-Gupta. Calcutta, Padmini Mohan Neogi (1906), p. 32. Voici la version qu'elle propose de notre passage :

He asked 'Who is the mother ?' Bhavananda did not answer but sang on:
 With silver moonbeams smile her nights
 And trees that in their bloom abound

1 - Subitement, au milieu de ce calme lugubre, une voix claire, jeune, gaie, qui semblait venir de la rue Saint-Denis, s'éleva et se mit à chanter distinctement sur le vieil air populaire *Au clair de la lune* cette poésie terminée par une sorte de cri pareil au chant du coq⁷¹⁷ :

2 - À ce moment-là la peur, la profondeur de sa dévotion et l'épuisement dû à la faim et à la soif firent peu à peu perdre à Kalyani la conscience du monde extérieur : perdue en elle-même, elle entendit les accents d'un chant qui semblait venir du ciel :

Hare Murare Madhukaitabhare
Gopala Govinda Mukinda Saure
Hare Murare Madhukaitabhare⁷¹⁸

3 - Luego que aquellas luces se apagaron y las sombras tomaron a enseñorearse del océano, se alzó una voz como el eco del genio de la predestinación, que fue arrebatada por las ráfagas de la noche :

[...] Maximiliano inclinó la cabeza sobre el pecho. Le parecía que aquellos hombres que le rodeaban, eran los espíritus del fatalismo, que impelían la barca hacia el mar inquieto y tenebroso de sus infortunios⁷¹⁹.

[Dès que ces lumières s'éteignirent, que les ombres prirent possession de l'océan, comme l'écho du génie de la prédestination, s'éleva une voix que les rafales de la nuit emportèrent [...] Maximilien inclina sa tête sur sa poitrine. Il lui semblait que ces hommes qui l'encerclaient étaient les anges de la fatalité qui poussaient la barque vers la mer inquiète et ténébreuse de ses malheurs.]

La voix qui prend le dessus, qui écarte l'autorité narrative, dans les trois textes, semble provenir d'un non-lieu, de l'au-delà céleste ou de l'en-deçà lugubre. Notons que la rupture temporelle est marquée par des locutions adverbiales : « à ce moment là », et « subitement », « dès que ».

Dans *Anandamath*, à chaque début de combat, le refrain « *Vande Mataram* » revient scander le geste guerrier des Fils défendant le Bengale, un hymne pour la mère-terre « India » ; Gavroche meurt en chantant en équilibre sur les barricades « C'est la faute à Rousseau », et la chanson de Maximilien le poursuit jusqu'à sa mort, tandis que le roman de Scott introduit des ballades, des poèmes, des légendes différentes, attribuées à diverses voix. Le poème scottien arrive, à des moments-clefs, comme le

Adorn her; and her face doth beam
With sweetest smiles; sweet's her sound!
To such a mother down I bow.

La traduction du bengali de France Bhattacharya est la suivante, *Le Monastère*, p. 44 :

—Qui est donc cette mère ? demanda-t-il.
Sans répondre, Bhavananda reprit son chant :
Je te salue, Ô Mère !
La nuit, tu es rayonnante au clair de lune, brillante,
Embellie par les fruits, les fleurs et les arbres,
Rieuse, pleine de douces paroles
Donneuse de bonheur, donneuse de faveurs,
Ô Mère !

717 - Victor Hugo, *Les Misérables*, p. 534.

718 - *Le Monastère de la félicité*, p. 44-45.

719 - *CC*, p. 100.

long poème dédié à Miss Cecilia Stubbs⁷²⁰ et qui ouvre presque le roman, ou « Saint Swithin's Chair », chant qui introduit Edward dans le monde légendaire de l'Écosse. *Waverley*, contrairement à nos autres romans, ne reprend pas le même chant dans le cours du développement narratif. Nous verrons par la suite pourquoi cette différence.

Les voix qui arrivent du ciel produisent une inquiétude non justifiée par la narration (CC), elles provoquent une interrogation mêlée d'un sentiment fort, de peur ou de sérénité. Ces voix se manifestent par le refrain de Gavroche, celui qu'il scande avant sa mort « *Je suis tombé par terre/ C'est la faute à Voltaire / Le nez dans le ruisseau / C'est la faute à...* », mais aussi par la chanson de Maximilien, laquelle fonctionne comme une phrase mélodique traversant le récit : « *Massimiliano / Non te fidare, / Torna al castello / Di Miramare.* » Les voix appartiennent donc au « genio de la predestinación ». L'expression dans *Les Misérables* « venir de la rue Saint-Denis » réécrit le cliché « les voix venant du ciel », ce qui voudra dire en fait, par un renversement ironique, venant du peuple.

Quand Kalyani, le personnage de Bankim, a perdu la conscience du monde extérieur, elle entend les accents « venir du ciel ». Avec l'arrivée de Gavroche, le contraste entre « le calme lugubre » et « une voix claire, jeune, gaie », rend ambiguës les valeurs accompagnant les voix et les textes qu'elles portent, mais ces voix lyriques ne disent-elles pas toutes la voix du « fatum » ou du « dharma » ? Seule la catastrophe résoudra l'ambiguïté des signes dictés.

Pour trois de nos textes, l'apparition de la voix modifie l'origine de l'information, l'orientant vers un sujet non identifiable. Or, dans *Waverley*, disons, pour simplifier, que l'entrée du chant *s'ajoute* à la construction du sens romanesque, bien que ce chant se distingue génériquement de l'ensemble narratif —les personnages s'arrêtent pour écouter le barde. Il se produit une métamorphose du sens esthétique par un changement générique et poétique. L'autorité narrative contribue à cette métamorphose en introduisant le chant, forme appartenant à la tradition, comme partie intégrante du discours de la fiction romanesque. C'est ainsi la *voix de la tradition* qui parle en son sein. Mais la voix narrative historicise le chant de la légende. Celui-ci devient alors forme et objet de connaissance au même titre que les événements historiques relatés. *Waverley* introduit le lyrique comme composante de l'historique contrairement à nos autres textes qui les séparent. En effet, dans les autres cas, les chants suggèrent une lecture anhistorique de leur contenu, proposent un ordre des choses différent, dans un

720 - *Waverley*, vol. 1, chapitre V, "Choice of a Profession":

Late, when the Autumn evening fell
On Mirkwood-Mere's romantic dell,
The lake return'd, in chasten'd gleam,
The purple cloud, the golden beam:

[Tard, lorsque le soir d'automne tombait
Sur la vallée romantique de Mirkwood-Mere
Le lac renvoyait en doux éclats
Les nuages mauves, le rayon doré :]

autre temps, une sortie du récit et un retour à un ordre symbolique, mythique, tragique, « romantique » peut-être, mais pas au sens de *Waverley*.

La voix lyrique introduite par la narration change la position lectorale qui devient celle d'un auditeur/spectateur du chant plus que d'un acteur du récit ; le lecteur est prié de quitter le texte pour se rendre dans les coulisses, il doit faire preuve d'une plus grande complicité —comme dans le cas de certains changements de décor sur une scène de théâtre. Le lecteur intériorise le passage de l'ordre du récit au lyrique, de la succession narrative à la circularité des récurrences du rythme et du vers. Il accepte désormais d'être agi par le vers, et par le retour du même. Deux sortes d'ordres se présentent en concurrence : ordre narratif- historique, d'un côté, et ordre lyrique, de l'autre, qui se distingue par sa combinaison de la successivité et de la circularité opposée à la progressivité du premier; l'image d'un sens cyclique que produit la forme versifiée pourrait faire ellipse dans la construction du sens romanesque et constituer ainsi un raccourci métonymique, c'est-à-dire une mise en abyme.

Alors que dans *Waverley*, le narrateur séduit le lecteur sans changement d'ordre du monde, sans retour du même, dans les autres cas le lecteur retiendra le retour lancinant du rythme figeant un espace d'interprétation de l'ensemble du roman et induisant une action spécifique sur le monde.

3.3.1.2. Des genres intercalés comme indice d'un nouvel ordre du monde

Les voix venant du ciel ou de la profondeur de la terre semblent échapper, répétons-le, à l'autorité narrative, car elles modifient l'espace d'interprétation, en faisant un lieu où le charme agit par le *versus*, le retour au même ; ainsi nous pensons que le chant dans le texte historique propose un ordre de la fatalité et du divin, différent de l'ordre historique que le genre du roman exalte par ailleurs. L'ordre narratif fictionnel se définit par son orientation vers une finalité édifiable, l'ordre historique se caractérise par une progression ouverte, alors que le lyrique se construit en partie sur le modèle d'une circularité du sens, ou d'une forme en spirale. Le lecteur devient duplice, quitte le matérialisme historique pour l'enchantement de l'incantation.

Mais, dans *Waverley*, la forme poétique insérée raconte une histoire, elle ne rompt pas la progression narrative bien qu'elle en change l'objet. Le chant n'accompagne que partiellement la narration, il fonctionne comme un document et un ornement historiques, tel un patrimoine de la chanson populaire ; le sens du chant s'ajoute à celui du texte narratif, il n'agit pas comme un métatexte, un chœur au sens classique, interprétant le contenu de la pièce. La légende chantée signifie la popularité des textes, opposée à la convention de la narration novatrice, apportant des « nouvelles ». Le chant légendaire figure la langue du peuple, en rappelle la mémoire. D'ailleurs, nous trouvons dans les premières pages une chanson française dont la fonction pourrait être celle d'universaliser le peuple, les peuples unis autour de la lyre populaire, je cite :

then, imitating, as well as he could, the manner and tone of a French musquetaire, he immediately commenced, [alors, imitant, aussi bien qu'il le pouvait, la manière et le ton d'un mousquetaire français, il se lança d'un coup]

Mon cœur volage, dit elle,
N'est pas pour vous, garçon ;
Est pour un homme de guerre
Qui a barbe au menton.

Lon, Lon, Laridon.

Qui porte chapeau à plume,
Soulier à rouge talon,
Qui joue de la flûte,
Aussi du violon.

Lon, Lon, Laridon⁷²¹.

Le chant remet au goût du jour une forme appartenant au *terroir*, c'est en ce sens qu'il transmet la valeur d'une communauté, d'une région, d'une terre, il appartient au peuple d'Écosse, et aux peuples en général comme l'indique la chanson placée en début de roman, avec son refrain français typique et traditionnel (Lon, Lon, Laridon) ; cette coïncidence rend les chansons populaires de la rue Saint-Denis encore plus emblématiques d'un langage du cœur et du peuple, je cite quelques lignes des *Misérables* :

[...] sur le vieil air populaire *Au clair de la lune* cette poésie terminée par une sorte de cri pareil au chant du coq :

Mon nez est en larmes
Mon ami Bugeaud
Prêt'-moi tes gendarmes
Pour leur dire un mot.
En capote bleue
La poule au shako
Voici la banlieue !
Co-cocorico !⁷²²

Waverley intériorise⁷²³ la ballade, la rend, au sens de Bakhtine, un genre intercalé au sein du roman, agissant comme un mode de savoir du réel historique. Le roman restitue sa raison d'exister au texte poétique légendaire, en fait un objet d'« antiquarian »⁷²⁴, un objet de la mémoire, de la tradition, du patrimoine, donc un objet inséré qui n'a pas besoin d'une voix mystérieuse pour le porter. En effet, autant, dans les autres exemples, la voix ou la non-voix désignent un porteur spécifique du texte et du sens (la destinée, un personnage, des guerriers), autant, dans *Waverley*, le porteur toujours différent renvoie à une expansion, et symbolise un ensemble plus vaste, la *vox populi*, un savoir partagé par tous, le chœur ne devenant possible que par la participation de chacun au texte de la communauté.

721 - *Waverley*, chapitre XI, « The Banquet ».

722 - *Les Misérables*, vol. 1, p. 534.

723 - Au sens de rendre interne, de faire appartenir intimement, c'est-à-dire au sens du terme anglais « internalise ».

724 - D'ailleurs, avant l'écriture de romans historiques, W. Scott s'était consacré à la compilation d'un recueil des ballades légendaires écossaises, *Minstrelsy of the Scottish Border* (1802-1803).

Alors que nos textes à refrain et à retour régulier associent le sens final de la narration à la rengaine, l'ordre narratif, celui du changement progressif du monde représenté par la succession des actions, s'oppose à l'ordre circulaire du vers, lequel manifeste par synecdoque une immuabilité à ne pas confondre avec le goût du suranné dans *Waverley*. Dans le roman de Bankim, le refrain *Vande Mataram* (« je te salue, ô mère »), revient comme un sortilège. La répétition accélérée des sons implique un sens tragico-épique du récit, peut-être pour nous par analogie avec le chœur de la tragédie grecque ou le souvenir d'Orphée, et celui d'Ulysse, qui planent sur le sens du retour. Mais le tragique se construirait alors curieusement sur un refus du changement du monde quand l'épique en manifeste la mutabilité.

La position de la ballade dans *Waverley* s'inscrit différemment des formes lyriques de nos autres exemples ; elle figure néanmoins aussi un mode du retour sous la forme de la nostalgie du passé, attitude inventée par le romantisme suppléant le tragique classique. La ballade est une matière historique qui se rappelle au bon souvenir du lecteur, l'entraînant vers le passé avec l'aide manipulatrice du narrateur principal qui valorise les objets désuets inscrits dans l'Histoire.

Le chant des autres exemples permet une construction différente des valeurs. Il ne s'agit pas vraiment du remplacement d'un ordre par un autre, mais de la transformation d'une action historique en rythme, par le passage à la circularité du vers, non rationalisable, hors du logos. Est-ce à dire que le rythme et le vers, apparaissant dans le roman tel un autre monde, entraînent le lecteur vers un autre lieu d'édification du sens esthétique, celui de l'enfance transformant en une adhésion le sens de son action de lecteur critique ?

Ce lieu de l'enfance reste celui d'une communauté avec la mère, refusant une responsabilité individuelle politique — celle se développant au sein du logos, dans son flux opposé au vers. Le refrain détache le lecteur de sa responsabilité politique pour la céder à des forces transcendantes, que nous associons au tragique et au romantisme. La délégation de la responsabilité individuelle pour le maintien d'une communauté d'action indique un retour régressif au divin contre l'Histoire, contre le réel, à l'action communautaire contre la conscience individuelle. Le refrain annonce la mort tragique, hyperbolise l'action, comme un geste de folie pure, celle de la mort de Gavroche, de la course vers la mort des Fils, ou la fin de Maximilien. À l'opposé, *Waverley*, ne propose pas de fin tragique, mais ce retour nostalgique au passé sert de socle à l'éveil national, et d'une autre manière à l'instauration d'un ordre historique suprême. L'action politique s'avère une conservation nostalgique de cette Histoire, par l'union à première vue paradoxale entre éloge de l'Histoire prospective et nostalgie des origines.

3.3.1.3. D'un effet de ronde à la force politique de la vox populi

Le chant de Gavroche émane du cœur du peuple ; la mort tragique de Gavroche sur une scène épique, c'est la mort d'une idée de la révolution du peuple. Le chant agit donc aussi sur les personnages comme un charme qui donne au texte des accents tragiques ; le chant émeut, car il transporte le sujet historique, au péril de sa vie, contre un autre

ordre du monde, celui de l'Histoire, du logos ; le chant montre l'existence d'une force, celle du peuple, pouvant perturber le sens de l'Histoire à volonté.

Comment fonctionnent esthétiquement la chanson de Maximilien et celle de Gavroche ?

La chanson de Maximilien transforme un objet historique « Maximilien » en objet légendaire et symbolique, d'abord par l'effacement de l'origine de la voix, qui devient celle du destin. Ensuite, au sein de la chanson, Maximilien rencontre Danaos⁷²⁵ ; par contiguïté, l'un et l'autre se trouvent appartenir au même monde :

Il Timeo Danaos
 ꞏ Chi non ricorda ?
 Sotto la clamide
 Trovó la corda⁷²⁶

Le procédé est similaire⁷²⁷ dans la chanson des barricades :

On est laid à Nanterre,
 C'est la faute à Voltaire,
 Et bête à Palaiseau,
 C'est la faute à Rousseau.
 [...]

Je suis tombé par terre,
 C'est la faute à Voltaire,
 Le nez dans le ruisseau,
 C'est la faute à⁷²⁸

Gavroche donne une « pichenette » au destin, il joue sa mort entre les vers de sa chanson. Le personnage mythique des *Misérables* représente l'élan donné par une force du chant qui annule l'existence singulière pour la lier à celle de l'ensemble, celle de l'Histoire, certes, mais comme destin du peuple. La chansonnette amuse, elle tourne l'histoire tragique en dérision en même temps qu'elle tourne l'Histoire au tragique, elle ne repose que sur la construction mélodique, tandis que le sens de la chanson de Maximilien garde, dans l'ironie, un ton sérieux. Néanmoins, le chant transforme la perception réaliste de la mort de Gavroche en une perception empreinte de valeur mythique, légendaire, de sentiments d'absolu. Gavroche devient un demi-dieu moderne, une figure tragique appartenant au panthéon de la Révolution vécue comme un chaos productif. Il en va de même au Mexique, car toutes les autres révolutions répètent celle de 1789. La chanson de Maximilien, pour sa part, est une prophétie, elle annonce sa mort, tout en le mythifiant. Le chant produit une déréalisation comparable à celle de la folie : celle-ci a d'ailleurs pour pendant la folie de Carlota.

725 - Personnage de la mythologie grecque. Danaos, roi d'Argos, pour se venger de son frère, demande à ses cinquante filles de tuer leurs amants.

726 - CC, p. 100.

727 - La figure de Gavroche joue aussi sur la mythification historique par la mention d'un mythe de l'origine, celui des pères philosophiques de la Révolution Française.

728 - *Les Misérables*, p. 84, éd. électronique Gallica bnf, *Œuvres complètes de Victor Hugo*, vol. IX.

Alors que l'envolée lyrique, —sous une forme populaire, celle de la chanson—, n'existe pas vraiment dans le texte de *Waverley*, nous y trouvons la nostalgie du passé, qui séduit tout autant le lecteur, en réveillant la passion d'appartenance au lieu de la légende, car, pour devenir aussi légendaire que la ballade, il faut faire partie de son lieu d'origine et le défendre.

Le retour, la mélodie, impliquent une construction du sens du texte historique dans une dimension préverbale, une dimension de l'affect. Le rythme intériorise, dérationnalise le texte de Gavroche, concentrant dans la répétition rythmique le sens du récit. Plus clairement, le chant, le rythme, le vers, la rime forment un objet esthétique dévêtu de son sens textuel pour transformer ce sentiment perçu fortement en universalisation du chant qui produit à la manière d'un grand opéra, d'une messe, la sensation d'appartenance à la communauté et d'identification au sein de la répétition. La circularité suspend la singularité du lecteur pour induire une lecture commune. Le retour du vers agit par son effet symétrique et mélodique, tandis que les failles du sens narratif construisent la différence dans l'interprétation.

L'induction de l'action résulte d'une adhésion physique, par l'effet du rythme, du retour à l'origine, au principe de plaisir, allant à contresens du roman comme *novel* qui ne saurait retourner à son stade d'*infans* sous menace de disparaître, car il tente d'installer un principe de réalité, et de changement. Dans le choix entre la force du changement (historique, via le narratif) et un état régressif du monde, le lecteur prend le parti de Gavroche, des Fils, de Maximilien *contre* celui de la marche implacable de l'Histoire. Le chant mène à une action de révolte contre un ordre imposé. Du moins ici l'Histoire figure-t-elle, telle qu'elle est présentement, comme une nouvelle divinité opposée à celle du chant et des dieux de toujours.

Pour conclure, nous distinguons deux modes esthétiques opposés et complémentaires de la forme lyrique dans les extraits proposés :

—une forme dont la construction prosodique redondante, circulaire domine ; celle où la chanson produit un retour à un mode d'interprétation du monde appartenant au mythique, au sacré, au tragique, à un mode de l'enfance contre celui de la responsabilité politique transmise par le récit romanesque, une force de l'origine contre une force de l'avenir.

—une forme insérée représentant un objet du passé dont la séduction repose sur une valorisation du suranné, réveillant l'appartenance à un lieu-origine. La ballade scottienne se manifeste dans le texte romanesque comme appartenant au paysage local, elle concrétise une pensée romantique du passé. La nostalgie induit tout autant une implication forte du lecteur pour la défense de son moi d'origine.

Dans tous les cas, les ressorts différents du rythme du vers ou de la nostalgie impliquent un retour, une régression contre le sens de l'Histoire, vers une action de résistance de l'origine ; cette résistance réunit la nostalgie romantique de *Waverley*, la destinée tragique de Maximilien, la mort épique de Gavroche, l'élan héroïque de

l'armée des Fils. L'action politique ne devient possible que par le truchement d'orientations « verticales » (la nostalgie, le romantisme, le tragique) qui sont des manifestations d'une valeur transcendant le réel, une présence du divin dans l'humain, d'où l'héroïsme, valeur subjective accompagnant les différentes actions. Le chant transmuant la mort gratuite en mort tragique montre la puissance sacralisante du geste politique.

Il resterait à interpréter ponctuellement et historiquement la différence entre la démarche de Scott et celle de nos autres auteurs.

Ces deux démarches peuvent s'expliquer par l'origine donnée du pouvoir : chez Scott nous constatons que le pouvoir appartient à ceux qui se souviennent du passé, aux aristocrates ; chez Hugo, Mateos, et Bankim, le pouvoir vient du sol, celui que symbolise l'armée républicaine, l'armée des Fils, l'armée du peuple. Ainsi, pour finir, l'idée de communauté et d'action se divise en ce point : d'une part, celle de *Waverley*, qui se formule en ces termes « agir pour retrouver et défendre un privilège d'élite représentant une communauté » ; d'autre part, ailleurs, pour obtenir un pouvoir d'action politique, un droit, il faut pouvoir le légitimer par la création de mythes populaires modernes. Nous voyons donc deux constructions nationalistes communautaires reposant sur deux constructions rhétoriques différentes.

Nous trouvons aussi des vers intercalés dans *HNL* et dans *Al Abbassa*, et la poésie, dans ces deux cas, inscrit également une rupture de l'énonciation et de la forme romanesque. Cependant elle informe plus spécifiquement la successivité du récit contrairement aux extraits précédents où elle participe au sens général du roman.

3.3.2. DES VERS DANS *AL ABBASSA* ET *HIS NATURAL LIFE*

Dans *Al Abbassa*, la poésie formelle, en vers rimés, est le seul genre intercalé au sein du roman. Moment de déplacement et de rupture du texte, elle joue le rôle d'un code supplémentaire, d'un double texte informant les personnages entre eux, mais elle rappelle aussi la tradition et informe le lecteur sur la mode de la joute poétique à l'époque désignée. Les poèmes lyriques ou métaphysiques introduits dans le journal du Révérend North, à l'inverse, éloignent de la communauté vers une singularisation du texte. Le ton lyrique en prose fait place à deux reprises à la forme versifiée. À la différence des cas examinés dans la section précédente, ces passages en vers, dans *HNL*, sont concentrés uniquement dans le journal de North, et, dans *Al Abbassa*, bien qu'ils apparaissent à plusieurs moments du roman, ils révèlent un rapport particulier entre prose et poésie. Cette dichotomie, encore importante dans la culture arabe, puisqu'elle représente aussi le partage entre sacré et profane, justifie une étude spécifique à laquelle nous joindrons également des exemples issus des romans de Bankim.

3.3.2.1. *La poésie dans le roman de Zaydan*

L'hybridité générique, je le rappelle, n'est pas une caractéristique de l'émergence au sens large, mais plutôt du roman, et du roman historique en particulier. L'hybridité du roman indique une hybridité de la parole, et la recombinaison entre l'ancien et le nouveau. La poésie reste la forme la plus significative des cultures traditionnelles. Le roman de Zaydan en est la preuve ; il s'inscrit dans une tradition arabe de glorification du verbe poétique. Zaydan, tout en étant chrétien d'origine libanaise, assume cette modalité éthique et esthétique arabo-musulmane. Il est vrai que la valeur du vers au Moyen-Âge en Europe, dans les cours où se produisent les trouvères et les troubadours, ressemble en partie à celle du vers médiéval arabe, en tant que langage d'initié, secret, et sérieux, c'est ainsi un marqueur historique qui accompagne la poésie dans *Al Abbassa* au même sens que les ballades scottiennes informent sur la culture écossaise.

La poésie insérée est formulée par un sujet identifié, souvent des femmes esclaves. Elle informe de manière implicite le calife Haroun, ou, plus généralement, tout détenteur du pouvoir, puisqu'elle sert de mode de communication entre les divers palais. Tout se passe comme si, au sein du roman, la langue du narrateur changeait simplement pour se transformer en forme contrainte. Mais l'ensemble des vers cités est repris et commenté en prose. Ils appartiennent aux auteurs de l'époque représentée (le VIII^{ème} siècle), et devaient être connus des lecteurs de cette époque, fonctionnant comme des expressions idiomatiques que la prose explicite. Le changement énonciatif crée un effet choral, portant sur l'ensemble du roman. La forme versifiée dévoile la partie cachée de l'Histoire, elle signifie ce que la prose ne transmet que sous forme de commentaires ; et parfois, quand le narrateur omniscient n'informe pas les personnages, le vers joue le rôle d'un informant par sa vocation déclamatoire/proclamatoire. Haroun apprendra les deux secrets préjudiciables à Dja'far par les vers de Zoubéïda et ceux d'Abou al Attahia. La poésie est ici la vérité, et sa première fonction celle de révéler, comme le veut d'ailleurs la tradition du texte coranique. Mais elle a également une fonction historique et culturelle au même titre que la poésie scottienne censée peindre l'atmosphère de l'époque des romans historiques. Dans ce rôle documentaire, elle témoigne d'une richesse littéraire des cours de Bagdad.

Quel statut pour la prose dans ces conditions ? Elle narre, [*tarwi*], les événements, alors que la poésie décrit un état, fixe une scène et juge. La voix de la poésie est celle de la communauté, celle que tous entendent et respectent. La voix narrative ne révèle pas, bien qu'omnisciente. Le poétique repose sur l'édification d'un sens obscur, une sorte de non-dit dont la valeur est celle du secret qui finit par se dévoiler. Mais la poésie, dans ce roman, se crypte aussi par précaution, par peur, le sens doit être vague, sans référent désigné ; elle doit être allusive, comme les vers suivants envoyés par Zoubéïda pour prévenir Al Rachid contre Dja'far :

Nous craignons qu'il ne soit héritier de ton bien si le trépas t'absente.

L'esclave ne se vantera devant ses maîtres que s'il devient ingrat⁷²⁹.

Et si des ailes poussent à la fourmi, sa ruine se rapproche de son envol⁷³⁰.

Les premiers vers cités sont transmis secrètement à Haroun al Rachid, il trouve sur son lit un papier contenant ces lignes ; la dernière ligne, elle, est ce que Haroun dira à part lui en réponse à ce message. Le lecteur est aussi le seul à savoir que c'est une missive secrète de Zoubeida. Le vers sert d'inconscient des personnages, il véhicule un savoir dangereux et voilé, '*mahjoub*'⁷³¹. Le « il » de la première citation désigne Dja'far comme un ingrat qui convoite le trône de son maître. Haroun reconnaît le suspect, mais se demande d'où vient le message. Sa réponse sous forme idiomatique condamne Dja'far. Le vers de Haroun aura une incidence sur la suite de l'intrigue : il annonce la mort prochaine de Dja'far, comparé à un insecte qui meurt à son envol. Le vers manifeste la règle de comportement au sein de la communauté.

Les vers cités sont toujours parcellaires, le narrateur de *Al Abbassa* n'introduit jamais une forme complète ; tout se passe comme lors d'improvisations, d'ailleurs fréquentes dans les cours de l'époque, et le roman devient la scène qui génère la forme versifiée. Elle y émane en particulier des poètes de cour comme Abou Nawas ou Abou al Attahia. Cependant, bien que la poésie reste l'art élevé, elle naît de la prose et de la parole commune, elle est échangeable, semble dire le roman. Est-ce une tentative implicite de renversement du pouvoir poétique pour une affirmation de la prose ?

La figure du poète ouvre ce roman, c'est Abou al Attahia qui découvre Al Abbassa et ses enfants. Il reconnaît l'esclave Atba, et se souvient de vers qu'il a écrits pour faire savoir à son maître qu'elle lui plaisait. Il en va de même pour le secret d'Al Abbassa qui est révélé par des vers. L'écriture poétique administre la vérité au personnage. Elle est une forme liée à la connaissance, à la reconnaissance, et au discours de vérité. La fiction ne peut être poésie, puisque celle-ci demeure parole noble, tradition, la vérité sur le monde ne peut être que dans le vers. La fiction s'écarte donc à la fois de la poésie et de l'Histoire. Notre fiction historique est prise en étau entre deux genres nobles et d'essence arabe, *al shi'r* [poésie] et *al tarikh* [histoire], qui sont des discours d'authenticité, et de louange.

La démarche de Zaydan s'apparente à celle de Scott dans la mesure où elle prône des valeurs conservatrices. La prose devient la scène, le monde où la poésie se dit. En ce sens, la prose narrative récupérerait la totalité du profane et du sacré, donnant ainsi la possibilité d'un troisième terme, celui de l'objectivité historique et réaliste. Mais rapprochons aussi, encore une fois, AA d'*An*. En effet, à plusieurs reprises, les

729 - *Al Abbassa*, p. 626.

730 - *Ibid.*, p. 627.

731 - Ce terme veut dire « voilé ». Il a aussi le sens de « caché ».

personnages guerriers d'*An* chantent pour prévenir d'un danger⁷³². Le chant sert d'arme, de langage secret entre les guerriers, sa maîtrise confirme un pouvoir sur l'action du groupe, ou de la communauté : la prose devient, elle, le lieu de transparence où les secrets du chant sont révélés. Le secret, l'initiation par un langage surcodé relève de pratiques traditionnelles, d'autant que les personnages d'*An* s'inspirent de la *Bhagavad-Gita* où se déploie le Krishna guerrier, mais la prose moderne met en valeur ce secret.

Le poème, dans le roman de Clarke, en revanche, est un aveu de la fragilité du sujet et appartient tout comme le journal intime à la sphère du privé, à un espace qui n'existe pas dans *Al Abbassa*. La poésie, dans ce dernier roman, n'est pas intime, elle est politique, elle concerne la cité, comme le sort des deux amants devient une affaire d'État.

3.3.2.2. *Les poèmes du Rév. North*

Qu'en est-il de ces poèmes ? Dans *HNL*, c'est le sujet qui est exhibé et sa conscience est l'ultime profondeur du roman. Le sujet révèle sa présence au monde. Nous entrons dans un univers où la poésie ne revêt plus de valeur de vérité absolue. Le premier poème du Rév. North (ce sont des poèmes complets qui sont insérés) s'adresse à la conscience, il désigne une force qu'il ne qualifie pas explicitement de divine :

What art thou, thou tremendous power
Who dost inhabit us without our leave,
And art, within ourselves, another self,
A master self that loves to domineer ?⁷³³

[Qui es-tu, pouvoir colossal
Qui vis en nous sans notre accord
Formant en nous un autre moi,
Un maître moi dominateur?]⁷³⁴

Adressés à une force, ces vers n'ont cependant pas de lien direct avec les contenus narratifs ; la poésie métaphysique, puis, nous le verrons, lyrique, se détache par là de la trivialité du réel en prose, comme discours *du* sujet opposé à celui *sur* la communauté (le discours socio-historique). Les vers de North interrogent une force psychologique qu'il n'appelle pas « démon », il la désigne par le nom de « conscience », mais elle peut tout autant représenter le « ça » que le « surmoi ». Ce dédoublement poursuit également le personnage principal, Rufus Dawes, justifiant sa fausse identité. North commente ainsi la suite des vers cités dans son journal :

732 - Par exemple, p. 62, lorsque le chef de l'armée des Fils est pris par les musulmans, il prévient ses acolytes de la présence d'une femme en danger, en chantant: « Dans une brise douce, au bord de la rivière, une dame réside dans la forêt ».

733 - *HNL*, p. 440.

734 - *La Justice des hommes*, p. 368.

What? Conscience? That is a word to frighten children. The conscience of each man is of his own making. My friend the shark-toothed cannibal whom Staples brought in his whaler to Sydney would have found his conscience reproach him sorely did he refuse to partake of the feasts made sacred by the customs of his ancestors⁷³⁵.

[C'est quoi ? La conscience ? Voilà un mot fait pour effrayer les enfants. La conscience de chaque homme est façonnée par lui. Mon ami le cannibale aux dents de requin, que Staples ramena dans sa baleinière à Sydney, aurait dû faire face à de sévères reproches de sa conscience s'il avait refusé de prendre part aux festins rendus sacrés par les coutumes de ses ancêtres.]⁷³⁶

Le « qui es-tu ? » du poème trouve une réponse dans le journal en prose. La conscience n'est pas individuelle dans le cas du cannibale, mais elle l'est dans le cas des bagnards issus de sociétés où le concept d'individu existe. La conscience n'est pas « façonnée par » l'homme dans le cas d'une société traditionnelle où la notion du sacré est partagée par le groupe. La rencontre de l'homme blanc et de l'Aborigène est un retour à la nature, comme le décrit North dans l'expression « mon ami le cannibale aux dents de requin » rappelant de la sorte toute la réflexion depuis Montaigne, et particulièrement présente au moment des Lumières, sous la figure philosophique du « cannibale » comme pensée de l'altérité. En l'occurrence les phrases citées posent une énigme soulevée par le paradoxe de la rencontre inédite entre deux cultures appartenant à des temps historiques différents. Les vers ne mentionnent aucun nom propre, il s'agit d'abord de relation entre les pronoms personnels : « us, we, ourselves, self, thou, », cette relation pronominale et abstraite se transforme dans la prose en une anecdote qui semble avoir valeur d'exemple. Le personnage « aborigène » apparaît comme un être dont la conscience diffère. La conscience culturelle serait une force « colossale ». Le « nous » rassemble l'Aborigène et le poète, tous deux personnages transgressifs. La prose décrit et exemplifie les propos abstraits de la poésie.

En d'autres termes, les valeurs mises en jeu par le discours poétique ne sont pas communes à *HNL* et *Al Abbassa*. Dans le roman de Zaydan, il existe encore une hiérarchisation des discours comme dans ceux de Scott, cette hiérarchie n'est plus actuelle dans le roman de Clarke.

Voici la dernière citation en vers de Marcus Clarke insérée dans le roman sous la plume de North :

As some poor tavern-haunter drenched in wine,
With staggering footsteps through the streets returning,
—Seeing through blinding rain a beacon shine
From household lamp in happy window burning,—

Pauses an instant at the reddened pane
To gaze on that sweet scene of love and duty,
Then turns into the wild wet night again,
Lest his sad presence mar its homely beauty⁷³⁷.

735 - *HNL*, p. 440.

736 - *La Justice des hommes*, p. 368.

737 - *HNL*, p. 450.

[Comme un pauvre buveur, pilier de cabaret,
 Titubant dans la rue enfin tombe en arrêt
 Quand, sous la pluie, il voit tout à coup apparaître
 La lampe du foyer, douce à travers la vitre...

Il s'arrête un instant devant ce tendre nid
 Pour contempler l'amour au devoir réuni,
 Puis s'en va dans la nuit humide et redoutable,
 Cacher son triste sort à un sort plus aimable !]⁷³⁸

Le poète, comme l'ivrogne, regarde le monde réel, domestique, et l'admire, mais il ne s'agit toujours pas d'une intrusion de la poésie dans le monde de la prose, comme nous l'avons constaté pour *Al Abbassa*. D'ailleurs, le poète ivrogne « s'en va dans la nuit [...] cacher son triste sort à un sort plus aimable ». La figure du poète est celle d'un exclu, d'un paria de la communauté ; sa parole se perd dans la nuit, bien qu'elle dise la lumière du foyer à la manière d'une description réaliste dickensienne et surtout dans une atmosphère très londonienne, impensable dans le climat doux de Tasmanie. Les poèmes montrent une voix singulière opposée à la dureté de la société. En outre, ces vers, insérés dans le journal intime de North, ne seront pas partagés avec les autres personnages. C'est ainsi une différence certaine entre le privé et le public.

En effet, nous allons voir dans la dernière section comment, dans la modernité littéraire, l'intimité, le secret, le confidentiel, est d'abord transmis par la prose, le journal, les lettres, contrairement à la sacralité du chant dans les cultures traditionnelles représentées ici par les romans de Bankim et de Zaydan.

3.3.3. JOURNAL, LETTRES, ET AUTRES GENRES EN PROSE

Nous avons repéré trois genres intercalaires en prose : la lettre, le journal intime, et les extraits d'articles de journaux. Ces trois genres présents au sein du roman historique sont des textes transmettant une information, apportant des « nouvelles », un savoir factuel sur un monde censément non manipulé par le narrateur. Le journal signifie le texte du jour, il informe sur le présent, un destinataire public ou privé, comme la lettre (« ouverte » ou « cachetée »), d'ailleurs. Avec la forme « journal », intime ou non, le retrait du narrateur central indique un changement énonciatif et un changement de la source de l'information. Je cite à ce propos Jaap Lintvelt :

S'interrogeant sur la différence ontologique entre le texte narratif littéraire et, par exemple, le reportage journalistique, Füger conclut qu'il existe dans le reportage un rapport immédiat entre l'auteur et le fait divers raconté, alors que le texte narratif littéraire se caractérise par la présence d'un narrateur comme instance intermédiaire entre l'auteur et l'histoire romanesque⁷³⁹.

738 - *La Justice des hommes*, p. 378.

739 - Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, p. 22.

Ainsi le passage à l'épistolaire ou aux articles de journaux indique une illusion de communication sans autre intermédiaire que celui qui encadre, à savoir le narrateur principal. Les articles de journaux remplissent la fonction d'informants historiques dont le statut est cependant différent de celui d'une correspondance privée qui, au même titre que le journal intime, dévoile une intériorité opposée à l'extériorité des extraits de la presse. La presse concerne le grand monde au sens de Lukács, implique une mise à distance de la fiction.

En effet, le mode de lecture ainsi que l'interprétation du monde représenté se transmutent en passant d'une communication à la troisième personne à la proximité et à la présence impliquées par la première personne. Nous pouvons lire ces textes insérés comme des récits dans le récit ; les journaux, les lettres entretiennent un rapport de contiguïté avec le reste du roman.

Voici la liste de ce que nous trouvons, dans *CC* et dans *HNL*, en fait de genres intercalaires en prose :

- journaux intimes : le journal de Demuriez (*CC*) ; le journal du Rév North (*HNL*).
- presse : une coupure de presse relatant les événements de l'*Osprey*⁷⁴⁰, (*HNL*).
- lettres : la lettre de Luz à Eduardo, une lettre ouverte politique parue dans le journal *El Monitor* (*CC*) ; des lettres de North, la lettre de John Rex (*HNL*).
- les aveux de l'évasion de John Rex appelés « récit » [narrative], mais aussi confessions, nous en traiterons dans la section sur les lettres.

Les formes insérées se divisent selon leurs modes d'énonciation différents. Les deux journaux intimes et les lettres sont, naturellement, à la première personne. Nous allons procéder d'abord à l'analyse des journaux.

3.3.3.1. Les journaux

Les journaux intimes et la presse reposent sur un principe de sincérité dans le mode d'écriture, leur imitation dans le cadre de la fiction est une mise en scène de la sincérité. Le journal est un confident, comme le précise North ; si le journal mensonger de Demuriez constitue un pastiche au second degré, l'ensemble des textes cités n'en sont pas moins des pastiches au même titre que le roman historique figure d'une certaine manière un pastiche des discours de l'Histoire.

La forme du journal intime introduite dans *CC* provoque une longue interruption. Le journal du commandant Demuriez occupe tout un chapitre du roman correspondant. Ces récits à la première personne interrompent le mode énonciatif du texte. Ils semblent abolir la distance imposée par l'écriture de l'Histoire. Le roman historique permet dès

740 - Nous l'avons commentée dans le chapitre « Rencontre entre discours ».

lors une variété de positions énonciatives, avec toute la gamme des personnes pronominales.

Le journal de Demuriez est lu quelques jours avant son mariage prévu avec Clara. Celle-ci demande à Luz de lui en faire la lecture. Le commandant a confié à Clara son journal comme preuve de son attachement. Il y décrit les tourments de son amour, chaque partie portant un titre éloquent. La souffrance amoureuse est d'ailleurs le propos central de Demuriez, le journal ayant pour fonction première de décrire les troubles affectifs et les folies amoureuses.

Même si le journal de Demuriez est mensonger, le journal⁷⁴¹ demeure par définition le lieu de la confession, des révélations, de la recherche de la vérité la plus profonde, celle cachée derrière le masque du récit romanesque. Là le roman se suspend, la quête de vérité s'engage dans un temps dont l'unité est la journée, en une chronique privée et intérieure.

Le personnage peut éventuellement écrire son amour à la troisième personne, car, inversement, le journal imite le roman d'amour et en reprend les clichés :

Quince días contados, hora por hora, son una eternidad para el que espera... En vano he buscado la luz de sus ojos, el encanto de su sonrisa...

[Quinze jours comptés les heures une à une, c'est une éternité pour celui qui attend... En vain j'ai cherché la lumière de ses yeux, le charme de son sourire...]

À d'autres moments, il s'adresse à Clara comme narrataire à la deuxième personne, dans un mode lyrique, particulièrement dans la dernière partie, intitulée « La última página », où le journal prend la forme d'une lettre :

Oye la última súplica que te hace una alma que te amará aún en la eternidad⁷⁴² ;

[Écoute la dernière supplication que te fait une âme qui t'aimera encore dans l'éternité ;]

L'apostrophe « Oye » marque le passage au vocatif qui alterne avec des passages à la troisième personne. Le lexique exagéré « eternidad », « última súplica », montre les accès de passion du destinataire, ce journal ayant un destinataire précis et non abstrait. Le journal de Demuriez met en place la rhétorique amoureuse et les éléments génériques constituant du journal intime. Luz et Clara ne commentent pas le journal, Luz se contente de dire à Clara « Tú debes amar a este hombre » [Tu dois aimer cet homme] ; et à la suite, il est à nouveau question de l'Empereur et de son anniversaire, ce qui rompt l'énonciation lyrique pour un retour à la narration principale, et donc à la réalité historique.

741 -Bien que les mémoires remontent à l'antiquité —je pense aux mémoires politiques de César (100-44 avant J.C.), *La Guerre des Gaules*, 50—, les formes du journal intime, surtout fictif, relèvent, elles, de la modernité.

742 - CC, p. 247.

Le journal forme une parenthèse au sein de la narration, dans ce cas un moment lyrique inauthentique, fictif, prenant au piège les deux jeunes femmes. Mais peut-il être aussi une image du discours historique en ce que celui-ci est *a priori* considéré par le lecteur comme sincère —au même titre que la presse ? Le journal intercalé figure, par exemple, sous une forme connexe, dans *Les Mystères du peuple*.⁷⁴³ Ainsi, il est à distinguer des mémoires et du roman autobiographique, il se rapproche au contraire des confessions comme le souligne North en écrivant « On a besoin de se confesser ». La mise en scène, dans le roman, d'un « je » sincère montre justement comment la fiction contamine tous les modes énonciatifs, depuis celui de la confession jusqu'au documentaire.

Le journal de Demuriez est écrit dans le seul but de séduire Clara et de la convaincre ; elle avoue l'avoir lu à « *mil ocasiones* ». Pourtant le réalisme ne préoccupe pas le scripteur en question, son journal est conçu comme un tissu d'hyperboles, élogieux, grandissant Clara, il répond parfaitement à la rhétorique du genre amoureux. L'esthétique romantique sert à obtenir l'amour de Clara ; en voici l'entrée en matière :

Cuando pases ¡ oh ángel de pureza !, tus ojos por estos tristísimos renglones escritos con la expresión íntima de un corazón desgarrado, ¡ perdóname !, el acento de la verdad, animado por el soplo del dolor, lanza las hondas quejas del alma en su eterna noche de amargura.⁷⁴⁴

[Quand tu passeras, ô ange de pureté ! tes yeux sur ces lignes si tristes écrites avec l'expression intime d'un cœur déchiré, pardonne-moi ! L'accent de la vérité, animé par le souffle de la douleur, jette les profondes plaintes d'une âme dans l'éternelle nuit de son amertume.]

Le romantisme perd lui aussi de sa noblesse en devenant ici, par l'hyperbole, une esthétique du faussaire. Le journal peut d'autant plus se lire comme un pastiche du genre, que les lettres de Luz et Eduardo respirent la même exagération sans qu'elle soit feinte. Le pastiche, tant sous forme historique publique que privée et intime, renvoie à la vocation imitative du roman, imitation du réel dans toutes ses manifestations : le pastiche dénonce le réel en en rendant compte. Demuriez dévoile son amour et analyse ses sentiments dans des termes, certes, très flous, mais avec le désir de faire « vrai » — en cela nous reconnaissons un code générique déjà pratiqué qui provient aussi du roman gothique où les personnages pratiquent l'analyse psychologique⁷⁴⁵. Le journal rend compte ici de l'intériorité de l'amoureux en une sorte de courant de conscience, même si le terme est anachronique pour l'époque.

743 - Dans *Les Mystères du peuple*, M. Lebreton, on l'a dit, montre à ses enfants les journaux de ses ancêtres, le roman sera construit à partir de ces manuscrits ; par ailleurs, il demandera à ses enfants de consigner leurs expériences pour les transmettre à leur tour. Il s'agit, selon le personnage, d'une « chronique de famille » ; ce ne sont donc pas vraiment des journaux intimes, plutôt des mémoires.

744 - CC, p. 244.

745 - Je pense à des passages des *Mystères d'Udolpho* où, lors du voyage en France dans les Pyrénées, le personnage principal s'interroge sur ses états d'âme.

Le fait de dire « je », révèle en même temps que la création d'un espace générique et rhétorique, un espace cognitif et co-énonciatif.

Pero no, la existencia de ese ser es una mentira, es una creación de mi cerebro.
 ¡ Yo le he prestado forma a una imagen de mi fantasía extraviada !...¡ yo estoy loco, Dios mío !...
 [...] Si eres sólo una sombra de mi pensamiento ¡ acércate ! no temas, posa tu mano sobre mi agitado pecho, contén los latidos de mi corazón y perdona si mi aliento pasa sobre tu frente y agita tus cabellos...⁷⁴⁶

[Mais non, l'existence de cet être est un mensonge, une création de mon cerveau. Je lui ai attribué une forme à l'image de mon imagination égarée! Mon dieu, je suis fou ! ...
 [...] Si c'est seulement une ombre de mon esprit ! Approche-toi ! N'aie pas peur, pose ta main sur ma poitrine agitée, compte les battements de mon cœur et pardonne-moi si mon souffle passe sur ton front et agite tes cheveux...]

Le monologue devient délirant, le contenu du journal suit les incohérences convenues d'une pensée amoureuse. L'ensemble des sens entrent en jeu dans la douleur amoureuse. Les dates n'apparaissent pas, le journal ne répond plus à la contrainte habituelle ; c'est un discours de séduction avec de nombreuses dénégations « yo no merezco acercarme a ti ni oír tu voz »⁷⁴⁷ [je ne mérite pas de t'approcher et d'entendre ta voix]. Plus loin « Hoy he estado con *ella*, a su vista he olvidado tantas horas de sufrimiento, su voz tiene un encanto irresistible, un magnetismo poderoso que suspende mi existencia »⁷⁴⁸ [Aujourd'hui j'ai été avec elle, en la voyant, j'ai oublié tant d'heures de souffrance, sa voix a un charme irrésistible, un magnétisme puissant qui suspend mon existence]. Le texte se termine par la menace de suicide pour être délivré de ces tourments :

¡ Si oyes que he dejado de existir, teje una corona de flores y ponla sobre las losas de un altar, que su perfume llegará hasta mí ; murmura una palabra de compasión, siquiera porque te he amado tanto !...
 [...] Si sufres alguna vez, víctima de las airadas tormentas del mundo ¡ acuérdate de mí !⁷⁴⁹

[Si tu apprends que j'ai cessé d'exister, tresse une couronne de fleurs et pose-la sur la dalle d'un autel pour que son parfum m'arrive ; murmure une parole de pitié, ne fût-ce que parce que je t'ai tant aimée !
 Si un jour, tu souffres, victime des furieuses tourmentes du monde ! Souviens-toi de moi !]

Ce texte apparaît dès lors pleinement comme un exercice dans le déploiement d'une rhétorique amoureuse. Le journal est lu par Luz qui, une fois passé le moment de la surprise, ressent un mauvais présage. Ce sentiment se confirmera par la découverte du mensonge complet de cet homme déjà marié en France, et dont le seul but était de s'enrichir de l'héritage de Clara —encore un aspect mélodramatique du roman de Mateos que nous retrouvons aussi dans le roman de mœurs, caractérisé par ce mélange

746 - CC, p. 244.

747 - CC, p. 245.

748 - *Ibid.*

749 - CC, p. 248.

entre pathos et réalisme, comme le montre Avis G. McDonald⁷⁵⁰ au sujet de *HNL*. Quoi qu'il en soit, le déplacement du roman vers le journal intime, de l'Histoire vers une histoire d'amour non singulière, puisque Demuriez imite le discours d'un éperdu, ce changement énonciatif montre la subjectivation dans les cas cités, et une sorte de démocratisation de la prise de parole.

Rapprochons les dernières lignes du journal : « Yo te pido más aún en nombre de mí cariño : cuando yo haya muerto... » [Je te demande plus encore au nom de mon amour : quand je serai mort...] des premières lignes du chapitre suivant, sur la même page : « El último aniversario » [Le dernier anniversaire] : « El 6 de julio del año de gracia de 1866, se debía celebrar en todos los pueblos el cumpleaños de S.M.I., Maximiliano I.⁷⁵¹ » [Le 6 juillet de l'an de grâce 1866, devait être célébré dans tous les villages, l'anniversaire de Sa Majesté, Maximilien I]. La collocation fait ressortir le contraste entre la parole singulière, lyrique, du journal et celle de l'énonciation collective, donc anonyme et historienne, qui apparaît lorsque le propos concerne l'Empire. Le journal intime de Demuriez s'inscrit dans le mode lyrique à l'un des sens classiques repris par J.M. Schaeffer : « l'épopée est la poésie objective, le lyrisme est la poésie subjective et le drame représente la synthèse des deux, c'est-à-dire qu'il est à la fois subjectif et objectif. ⁷⁵² » Le temps de Demuriez et de Clara est un temps sans date, sans lieu, un intemporel opposé à la forte situation de l'énoncé historique. L'énonciation aux deux premières personnes, le mode lyrique je/tu, se distingue de la troisième personne de l'énonciation historique ; ce rapport mime en partie celui qu'on peut voir entre le texte lyrique religieux et le texte historique profane. Toutefois, un anniversaire est personnel ; il y a ici une certaine connexité équivoque entre la sphère du public et celle du privé.

La littérature de l'intime côtoie celle s'adressant au monde, et le lecteur reçoit à la fois toutes les paroles privées et publiques. La distance entre le texte privé et le texte public informe le lecteur sur la position politique moderne à tenir, où le privé et le public s'associent dans l'action au sein de la cité. L'image construite fait, bien entendu, de la femme le centre de la sphère du privé : Clara, après sa déception amoureuse, entrera d'ailleurs dans les ordres, quittant finalement l'espace public pour une vie spirituelle, intime, sans dehors. Le roman historique, lui, est une forme où l'intime et le public se mêlent, ceci allant à l'encontre d'une fonctionnalité sociale telle que celle réclamée par Altamirano proposant une littérature sociale à visée nationaliste. Le roman

750 - Voir Avis G. McDonald, «Rufus Dawes and Changing Narrative Perspectives», in *Australian Literary Studies*.

751 - CC, p. 248.

752 - Plus avant, J.M. Schaeffer, rappelle la pensée des genres chez Hegel, synthétisée comme suit : « la poésie épique est la représentation d'un conflit exogène, c'est-à-dire d'un conflit entre des actants relevant de deux communautés différentes ; la poésie dramatique au contraire possède une intrigue endogène, c'est-à-dire qu'elle représente des conflits internes à une communauté donnée ; quant au lyrisme, il est dépourvu d'action (puisqu'il se borne à décrire les états d'âme de ses énonciateurs). » *Qu'est-ce qu'un genre ?*, p. 39.

de Mateos dénonce le piège de la parole commune, celle qui peut être pastichée, celle d'ailleurs méconnue par Luz et Clara, car elles lisent le journal de Demuriez comme une parole singulière, alors que cette succession redondante de propos encomiastiques se borne à *imiter* le discours amoureux privé. Mais, si la parole amoureuse, vraie ou fausse, est la seule qui détache l'individu de la communauté historique, tout en le rapprochant de la communauté générique des textes amoureux, l'espace de l'intime pourrait être ainsi perçu, par un nouveau retour, comme esthétique et anhistorique.

Voici maintenant les premières lignes du journal de North :

Extracted from the Diary of the Rev. James North

Bathurst, February the 11th, 1846.

In turning over the pages of my journal to note the good fortune that has just happened to me, I am struck by the utter desolation of my life for the last seven years.

Can it be possible, that I, James North, the college-hero, the poet, the prizeman, the heaven knows what else, have been content to live on at this dreary spot —an animal, eating and drinking, for to-morrow I die? Yes it has been so⁷⁵³.

[Extrait du journal du Révérend James North

Bathurst, 11 février 1846. —En feuilletant les pages de mon journal, pour noter la chance que je viens d'avoir, je suis frappé par l'absolue désolation de ma vie durant ces sept dernières années.

Est-il possible que moi, James North, le héros de collège, le poète, le lauréat, le Dieu sait quoi d'autre, je me sois contenté de vivre en ce triste lieu, comme un animal, à manger et à boire car demain je mourrai ? Il en a pourtant bien été ainsi.]⁷⁵⁴

Quelle est la fonction de ce monologue en prose ? Il s'agit d'un discours direct du « courant de conscience » de North. L'insertion du journal marque la présence de l'autobiographie, les aveux ; de plus, nous y découvrons son amour pour Sylvia. Le journal de North constitue une partie entière du roman : le livre IV. Il nous faut ajouter que *HNL* se construit comme une chronique, tel le journal d'un bagnard qui change de lieu ; c'est d'ailleurs ce qui montre la faiblesse de l'intrigue soumise à une progression chronologique.

Les énoncés interrogatifs du passage cité impliquent l'introspection du personnage, une remise en question de son existence insipide. Il avoue « This journal is my confessor, and I bare my heart to it » [Ce journal est mon confesseur et je mets mon cœur à nu pour lui]⁷⁵⁵. Le lecteur est ainsi confronté à un changement radical d'énonciation et de point de vue ; nous passons d'une focalisation zéro et d'un narrateur hétérodiégétique à une focalisation interne et un narrateur homodiégétique. C'est le seul moment du récit où le monde des bagnes est vu subjectivement, par le regard d'un homme de Dieu ayant perdu sa vocation, un personnage transgressif au même titre que les bagnards, et tout aussi sujet à la souffrance.

753 - *HNL*, p. 439.

754 - *La Justice des hommes*, p. 367.

755 - *HNL*, p. 439.

Ce moment du journal de North n'est pas introduit par une instance narrative dominante. La date, le lieu précisent néanmoins que nous sommes dans la forme « journal ». Le Révérend North se dit « poet », ce qui lui donne le privilège de prendre la parole, contrairement aux autres personnages. Le journal devient le lieu d'une transparence que le texte ne permet pas ailleurs. D'autre part, la syntaxe décousue du deuxième paragraphe montre une oralité et une spontanéité de la parole qui ne cherche pas à se déguiser :

Melancholy reflection. "Not always!" "*But yet*" is as a jailer to bring forth some monstrous malefactor. I vowed, however, that I would not cheat myself in this diary of mine, and I will not⁷⁵⁶.

[Mélancolique réflexion : « pas toujours ! » *Mais parfois...* ressemble à un geôlier prêt à faire venir un monstrueux malfaiteur... Je me suis juré, cependant, de ne pas tricher dans mon journal et je ne le ferai pas.]⁷⁵⁷

Cette sincérité de North s'oppose au mensonge de John Rex dont on décrit la confession comme « a pack of lies ». Les marques de l'hésitation dans des phrases interrompues, comme « Mais parfois... », indiquent aussi une position réflexive du pasteur. Le journal permet, jusqu'à la révélation d'un amour secret, l'entrée dans l'intime que l'Histoire objective refuse. L'épanchement subjectif se manifeste dans les journaux, dans un genre précisément circonscrit. L'intime défini génériquement est produit par la forme contrainte. En d'autres termes, et pour poursuivre le raisonnement amorcé plus avant, le genre met en place une nouvelle catégorie épistémologique, celle de l'auto-analyse psychologique qui invite aussi à l'analyse des autres personnages, dont principalement le couple Sylvia et Maurice.

Si le journal est un récit de vie, le Rév. North constate qu'il n'a « rien » fait pendant sept ans. Le journal, on l'a vu, n'est pas inséré dans une autre forme narrative, il occupe pour ce « rien » tout l'espace du texte dans les différents chapitres intitulés « Extraits du journal du Rév. North », il fait irruption dans le texte romanesque comme une totalité relativement autonome, en lieu et place d'une image ou d'un texte historique, en qualité de document en quelque sorte, annoncé par la narration dans le titre et dans la forme. La narration, d'autre part, n'est pas continue mais parcellaire, plusieurs jours font l'objet d'ellipses.

Faudrait-il donc admettre que ce texte est un corps étranger sans véritable fonction dans le roman ou bien y remplit-il au contraire une fonction liée à l'écriture du roman feuilleton et du roman historique ? Que dit donc l'irruption de cette forme « journal » dans le cours de la narration, jusqu'à présent interrompue par le seul récit de la prise du bateau l'*Osprey*, intitulé « Narrative », et quelques pages avant, au chap. 9, livre III, par la lettre de J. Rex ?

756 - *Ibid.*

757 - *La Justice des hommes*, p. 367.

Or, précisément, le journal contraste aussi avec le reste de la fiction par sa vocation à la fois critique, et métalittéraire, comme lorsque le Révérend décrit Maurice Frere :

March 22nd. — This unromantic Captain Frere has had some romantic incidents in his life, and he is fond of dilating upon them. It seems that in early life he expected to have been left a large fortune by an uncle who had quarrelled with his heir. But the uncle dies on the day fixed for the altering of the will, the son disappears, and is thought to be drowned⁷⁵⁸.

[22 mars. —Le si peu romanesque capitaine Frere a connu des incidents romanesques dans sa vie. Il aime à s'étendre sur ce sujet. Il semble qu'à l'origine il comptait hériter d'une grande fortune, un de ses oncles s'étant fâché avec son propre fils. Mais l'oncle meurt le jour fixé pour modifier le testament, le fils disparaît et on pense qu'il s'est noyé.]⁷⁵⁹

Le journal se constitue comme le lieu de la conscience du roman dans ce récit dont nous avons suggéré l'architecture allégorique. L'emboîtement brutal du journal dans le roman permet de ménager un espace d'interprétation indépendant, de faire surgir l'inconscient des paroles de personnages. Maurice Frere est un anti-romantique, mais son récit de vie ressemble à celui d'un personnage romanesque, comme le mythe de l'île déserte est un *topos* romanesque. Nous voyons là comment le roman intègre tous les récits pour réfléchir la vie des personnages ; North en commentant la vie de Maurice Frere joue aussi le rôle d'un lecteur abstrait au sens de Jaap Lintvelt, il est perçu comme un narrateur par North autant que comme un personnage. Cela implique une adéquation entre l'expérience réelle et l'expérience médiée par le roman, d'autant qu'il s'agit ici d'un récit de la vie de North et non pas de la réalité de sa vie. Il présente les caractères génériques du journal jouant entre l'aveu réel et le fantasme, tout comme il montre bien la différence et le rapport entre le romanesque et le romantique en les associant négativement à la figure de Frere. L'effet du commentaire est celui d'une vision du monde totalement médiée par le récit informant par ses lacunes autant que par ses pleins.

L'*autre* générique est un moyen de détourner les grilles de lecture du récit, et de révéler les non-dits du texte, de le rendre plus autoréférencé, de donner une responsabilité au roman, tandis qu'il semble la perdre autour de l'objet historique. Ne s'agirait-il pas alors d'un aveu d'échec de la conscience historique ? Celle-ci ne peut remplacer la conscience du sujet, et la conscience du sujet se dit dans un mode subjectif, sensible. L'introspection apparaît comme le revers et le nécessaire contrepoinct de l'historisation du récit.

En somme, la différence générique intercalaire impliquant une différence de position énonciative projette une position lectorale à géométrie variable, elle forme le lecteur à un espace de représentation totalisant, regroupant toutes les positions énonciatives. La différenciation générique et la plurigénéricité concentrent la diversité : autant de genres, autant d'énonciations, autant de lecteurs différents, mais aussi autant

758 - *HNL*, p. 444.

759 - *La Justice des hommes*, p. 372.

de pensées de l'action politique, et autant de pensées esthétiques en coprésence. La multiplicité des genres au sein du roman suppose la disparition d'une idée de l'unité classique au profit d'une composition multiforme. Le narrataire a un rôle démocratique expérimental dans la lecture, c'est par son consentement à la mobilité que le monde du texte dit la réalité politique projetée. La coprésence énonciative et générique du singulier et du collectif permet de saisir la séparation épistémologique et ontologique entre des mondes, celle que Platon posait déjà, mais qui montre précisément ici sa différence parce que ces mondes cohabitent dans le même espace textuel.

La parole obsessionnelle, la parole singulière caractérise le discours du sujet, cela suppose que l'Histoire, non redondante, n'est pas perçue comme sujet mais comme un objet. Le texte rend visible la dichotomie entre réalisme historique et romantisme comme si les différences esthétiques relevaient en dernier ressort d'une différence de sujet énonçant. Le romantisme figure la position la plus intime, la plus privée entre sujets, l'objet devenant aussi sujet (paysage<—>douleur, etc.), alors que le réalisme serait une tentative d'objectivation du monde et de distanciation entre l'énonciation et l'objet représenté⁷⁶⁰. L'historiographie, parallèlement, relève aussi de l'esthétique puisqu'elle transforme la représentation d'un savoir, c'est en ce sens que Hayden White explique, on s'en souvient, les différentes modalités historiographiques en rapport avec des modes de représentation —romantisme et réalisme essentiellement— et des figures rhétoriques (métaphore, synecdoque, métonymie), sans oublier une organisation de la trame (tragique, comique, romancée, satirique).

Dans cette perspective, doit-on envisager une naturelle hybridité du genre romanesque ?

Le roman historique en particulier rassemble tous les espaces esthétiques, il figure une mise à plat des espaces et leur coprésence sans frontière visible. C'est l'effet, volontaire et conscient ou non, qui résulte, par exemple, du passage de la lecture, sans véritable transition, du journal de Demuriez à l'anniversaire de Maximilien. Certains diront qu'il s'agit d'un genre réunissant les autres et né de l'éclatement de la poétique classique. Certes, le roman, comme forme adéquate au projet littéraire moderne sous sa forme romantique et préromantique, appartient au moment des démocraties, ou de la genèse de celles-ci, et, si nous comprenons le roman comme une représentation du monde et une intériorisation de celui-ci, il apparaît clairement qu'il cristallise également les contradictions de ce nouveau monde politique où tout se pose dans un espace commun, décloisonné. Par ailleurs nous devons encore tenir compte de la publication en feuilleton : la dislocation du volume romanesque pouvait favoriser l'hybridité générique nécessaire au maintien de l'attention du lecteur, en combinant, d'une part l'hyperbole

760 - Voir Jacques Dubois, *Les Romanciers du réel : de Balzac à Simenon*, en particulier son chapitre sur « Le Détail », dans lequel il montre bien le rapport fétichiste du réalisme à l'objet comme échec de la distanciation.

romantique pour le monde du privé, et, de l'autre, la rigueur, l'économie positiviste du discours qui a trait à l'Histoire.

Le journal, pour finir, cristallise une hyper-conscience du récit, une subjectivation de la parole romanesque pour en faire un espace métalittéraire. Le genre journal produit, comme le chant, un effet de mise en abyme décalée, tout en gardant la prose comme forme écrite représentative de la conscience. Le monde se divise, certes, en conscience historique et en conscience individuelle, en première personne et en troisième personne, entre je et il, mais le roman forme un nouvel espace herméneutique, celui où le monde peut se voir « reproduit », donc interprété en totalité et comme une totalité.

3.3.3.2. *Les Lettres*

Pour aborder la forme épistolaire dans le roman, on ne saurait ignorer le genre épistolaire lui-même, qui, tout comme le genre « journal », a une existence autonome dans la fiction littéraire aux XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles. Dès la Renaissance, d'autre part, les *cartas*, *relaciones*, etc., genres du récit de voyage, mais aussi épistolaires, permettent la dérive vers l'intime.

— LES LETTRES DANS *HIS NATURAL LIFE*

La première lettre que nous allons analyser est celle que John Rex envoie à son père par le biais du Révérend Meekin⁷⁶¹, et que Maurice Frere intercepte pour en faire un déchiffrement en public, laissant apparaître un texte second.

Voici un extrait où il est à la fois question du récit fait par John Rex suite à la prise du bateau *Osprey* —l'épisode de Hell's Gates, également désigné par « a narrative »—, et de la lettre de Rex transmise au Révérend Meekin :

“By the way,” says Meekin, “I’ve got something to show you. Rex’s confession. I brought it down on purpose.”

“Rex’s confession!”

“His account of his adventures after he left Macquarie Harbour. I am going to send it to the Bishop.”

“Oh, I should like to see it,” said Sylvia, with heightened colour. “The story of these unhappy men has a personal interest for me, you know.”

“A forbidden subject, Poppet.”

[...]

“A pack of lies, I expect,” says Frere, with a scowl. “That scoundrel Rex couldn’t tell the truth to save his life.”

[...] “All the prisoners are not hardened in iniquity like Rufus Dawes. Rex is, I believe, truly penitent, and has written a most touching letter to his father.”

“A letter!Æ [...] “Let’s have a look at it,” says Frere⁷⁶².

761 - Meekin aussi écrit une lettre, qui ouvre le livre III de *HNL*, p. 234 : « Society in Hobart Town, in this year of grace 1838, is, my dear lord, composed of very curious elements ». Dans ce cas, la parole de Meekin ne se substitue pas à celle du narrateur. La lettre de Meekin ne nous apprend rien de nouveau, rien que le narrateur omniscient ne sache déjà ou ne puisse savoir. Cette lettre de Meekin ressemble à une forme classique et attendue.

[— À propos, dit Meekin, j'ai quelque chose à vous montrer : la confession de Rex. J'ai apporté ça exprès.

— La confession de Rex !

— Le récit de ses aventures après qu'il eut quitté la baie Macquarie. Je vais envoyer ça à mon évêque.

— Oh, j'aimerais bien voir ça ! dit Sylvia, dont le teint se colora légèrement. L'histoire de ces malheureux m'intéresse personnellement, vous savez !

— Défendu d'en parler, poussin.

[...]

— Un tissu de mensonges, je vois ça d'ici ! grogna Frere. Cette crapule de Rex ne peut pas dire un mot de vrai !

— [...] Tous les prisonniers ne sont pas endurcis dans l'iniquité comme Rufus Dawes. Je crois pour ma part que Rex éprouve un sincère repentir. Il a écrit une lettre fort touchante à son père.

— Une lettre ! [...]

— Voyons un peu ça, dit Frere.]⁷⁶³

Sylvia est empêchée de lire le texte menteur de Rex. On l'a vu, Frere qualifie de « pack of lies » le même récit de Rex ; il le traite de fiction au sens vulgaire. Maurice Frere est pourtant tout aussi menteur, puisqu'il cache à Sylvia et au monde que Rufus Dawes a été leur sauveur à Hell's Gates. Il est important de noter que Meekin juge le « sincère repentir » de Rex à l'aune de la lettre pour le père qui est en effet pleine de citations de la Bible, mais il ne sait pas que John Rex n'a plus son père puisqu'il en est le meurtrier. Cette même lettre est interprétée autrement par Frere, il s'agirait d'y découvrir un texte sous-jacent. De plus, en ce qui concerne l'évasion et la prise de l'*Osprey*, le Révérend parle de « confession » qu'il doit envoyer à son évêque. « Confession, account, story, lies, truth, penitent, letter » sont autant de mots associés à John Rex et aux différents jugements qui l'entourent. Il faut en relever l'ambiguïté : le lecteur doit décider entre « confession », terme religieux impliquant une position pragmatique sincère et inférieure de l'énonciateur ; « rapport », terme juridique et administratif impliquant un ordre logique et des règles de présentation ; « story », renvoyant à un récit avec son ordre chronologique ; et « lies », jugement de valeur asséné par Frere et qui s'oppose à l'ensemble des désignateurs sauf à « story », lequel reste ambivalent quant à sa valeur de vérité. *A priori* Meekin semble croire en la sincérité de Rex, il utilise les mots « confession » et « penitent » pour désigner respectivement le récit de Rex, et Rex lui-même. Le récit de l'évasion ne sera donc pas l'objet d'une lecture critique de sa part, mais, en tant que lecteurs, nous serons soumis à l'exercice de décodage de la lettre. C'est Maurice Frere qui, dans le texte, se place à la fois dans le rôle du destinataire et du destinataire, il incarne la position critique par excellence. La figure du geôlier, celle de Maurice Frere, devient aussi la figure du critique. Maurice rend le texte énigmatique et, en même temps, prend le pouvoir en l'interprétant. Doublement gardien, il a les clefs du texte et celles de la prison.

La lettre, lue par extraits, est ainsi commentée par Frere :

762 - *HNL*, p. 301.

763 - *La Justice des hommes*, p. 250.

« [...] *driven by the adverse winds of fate to the confines of black despair and into the vortex of galling misery* »

« Poetical! » said Frere [...]

« *I am, with heart-rending sorrow and anguish of soul, ranged and mingled with the Outcasts of Society. My present circumstances and picture you will find well and truly drawn in the 102nd Psalm, commencing with the 4th verse to the 12th inclusive, which, my dear father, I request you will read attentively before you proceed any further* »

« Hullo! » says Frere, pulling out his pocket-book, « what's that? Read those numbers again. »⁷⁶⁴

[...*conduit par les vents adverses du destin aux confins du sombre désespoir et dans un tourbillon de la plus noire misère.* »

« C'est poétique », dit Frere.

[...]

« *Me voici, le cœur gros et l'âme angoissée, rangé et mélangé avec ceux que la société a rejetés. Vous trouverez une description précise de ma présente condition dans le Psaume CII, du 4^e vers au 12^e compris. Je vous supplie, mon cher père, de les lire attentivement avant d'aller plus loin.* »

« Halte-là ! s'écria Frere en tirant son carnet de sa poche. Comment dites-vous ? Veuillez relire ces chiffres. »]⁷⁶⁵

Ce passage de la lettre de Rex alerte Frere. Les chiffres mentionnés dans la lettre renvoient à un autre texte, celui de la Bible ; fonctionnant comme des médiateurs entre la lettre et la Bible, ils suggèrent un troisième texte chiffré. En effet, la lecture de Frere permet, en ayant recours aux passages de la Bible et en lisant l'ensemble, de formuler un énoncé différent de celui qui paraît écrit, de sorte que la lettre de Rex permet une espèce d'exégèse profane. Cette lecture d'un texte dans le texte, ce commentaire d'une lettre codée joue encore dans l'ordre de l'intertextualité, la lettre étant conçue comme un palimpseste intentionnel. Frere proclame la nécessité d'une lecture critique pour atteindre le véritable sens du texte. La Bible aidant ici à masquer et à révéler un autre texte, elle entre dans l'intertextualité au sens le plus littéral. Les chiffres agissent comme des signes permettant l'insertion des passages bibliques. Le sens codé joue sur la combinaison entre les signifiants alors que l'interprétation intertextuelle relève de la combinaison des signifiants et des signifiés.

Le caractère hybride du roman procède, d'une certaine manière, à une substitution d'une forme par une autre. La lettre de Rex, objet d'un commentaire, est en quelque sorte remplacée par ce même commentaire, comme le journal de North raconte des événements du monde représenté et, en remplaçant la voix narratrice centrale, crée un effet de profondeur des personnages ; de même encore, le récit de John Rex informe le lecteur depuis un autre point de vue et complète la vision panoramique, montrant de la sorte, au passage, le caractère lacunaire de tout récit. La substitution d'un genre narratif par un autre pourrait donc se lire comme la substitution d'une Histoire par une autre, voire d'une littérature par une autre. De telles compositions des formes seraient des indices d'autres phénomènes de représentation renvoyant à d'autres plans d'emboîtement et de chevauchement. À titre d'exemple, « *A narrative* », le récit de la

764 - *HNL*, p. 303.

765 - *La Justice des hommes*, p. 251-252.

prise de l'*Osprey*, est présenté du point de vue exclusif de John Rex, qui livre plusieurs secrets. Tout se passe comme si notre narrateur, soumis à des interdits, laissait à certains des personnages le soin de révéler une partie des ressorts du roman. John Rex, Sarah Purfoy et le Rév. North jouent certes le rôle de narrateurs secondaires, mais ils échappent presque à l'autorité narratrice, ils deviennent des producteurs de récit concurrents.

Évidemment, l'introduction de genres intercalaires relève du genre romanesque en général, mais elle doit s'interpréter, en tant que pratique, dans un contexte précis. Le changement de narrateur et de point de vue ne débouche pas encore ici sur la véritable lecture kaléidoscopique d'un événement à la manière de *La Maison et le monde* de Tagore (1916), de *Rashomon* d'Akutatagawa (1915), adapté au cinéma par Kurosawa (1950), ou de *La Plaisanterie* de Kundera (1965). On a plutôt affaire au simple apport de nouveaux éléments de savoir qui font pièce à l'autorité narratrice pour niveler les différents points de vue lectoral/auctoral. Dans le cas du récit inséré dit « a narrative », dont nous parlions ci-dessus, la lectrice est Sylvia Vickers ; c'est à travers la lecture de Sylvia, frappée d'amnésie, que nous découvrons les événements. Sylvia, de la même manière que Frere, cherche à décoder le texte, tout texte devient un objet d'enquête, comme dans le roman policier où chaque texte pose une énigme que seule une lecture compétente pourra lever.

Tous les personnages présents dans la scène évoquée deviennent des narrataires⁷⁶⁶, et le lecteur découvre la lettre et son commentaire « en même temps que » les membres assemblés de l'auditoire. Ainsi, selon les personnages devenant narrataires à tour de rôle, le statut du producteur du texte change. John Rex, par exemple, devient auteur/narrateur de fiction ou auteur/historien d'un document historique. Ce statut ambigu de romancier et/ou historien invite à penser qu'un vrai récit historique n'aurait pas d'emblée un narrateur unique, mais surtout que finalement tout récit est médié, par le narrateur principal et son narrataire, dont la lecture fait exister le texte.

— LES LETTRES DANS *EL CERRO*

Pour commenter le phénomène des lettres intercalées dans *CC* nous prendrons l'exemple d'une lettre censément publiée par le journal *El Monitor* :

« [...] y el día 5 de abril de 1866 apareció en las columnas del *Monitor* la siguiente nota, que por importar altamente a la historia de nuestro país, nos creemos en el deber de insertar íntegra en las páginas de este libro :

« Mr. Drouyn de Lhuys a Mr. De Montholon...

766 - « narrataire : Destinataire (allocutaire) d'un récit. Le narrataire peut être un personnage (auditeur d'un récit par exemple, comme les voyageurs de *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre qui se racontent entre eux des histoires (1559), une figure du lecteur que le texte interpelle [...]). Le narrataire peut aussi être totalement implicite, [...] on doit alors envisager la relation narrataire/lecteur, sur le modèle de la relation narrateur/auteur. [Source : *Lexique des termes littéraires* dirigé par Michel Jarrety, qui cite ici Gérard Prince.]

“Paris, abril 5 de 1866.

“Señor.

“He leído con toda la atención que merece la respuesta del señor secretario de Estado, a mi despacho del 9 de enero último. El cuidado escrupuloso con que Mr. Seward ha analizado este despacho, y las largas consideraciones que le han movido a hacer la exposición de la conducta de Francia en los negocios de México para definir las doctrinas que forman la base de la política internacional de los Estados Unidos, prueban que el gabinete de Washington desea que desaparezca todo juicio erróneo. También vemos allí la prueba de sus esfuerzos para hacer prevalecer los sentimientos de amistad que han cimentado entre ambos países las tradiciones de una larga alianza, sobre las divergencias accidentales e inevitables de las relaciones internacionales. Con tales disposiciones hemos apreciado la comunicación que el secretario de Estado os dirigió el 9 de enero último. [...]”⁷⁶⁷

[[...] le 5 avril 1866 paraissait dans les colonnes du *Moniteur* la lettre suivante ; vu son importance capitale pour l’histoire de notre pays, nous avons estimé de notre devoir de l’insérer intégralement dans les pages de ce livre :

« De M. Drouyn de Lhuys à M. de Montholon.

Paris, le 5 avril 1866

« Monsieur,

J’ai lu avec toute l’attention qu’elle mérite la réponse de Monsieur le Secrétaire d’État à ma dépêche du 9 janvier dernier. Le soin scrupuleux avec laquelle Mr. Seward a analysé cette dépêche, et les importantes considérations qui l’ont amené à exposer la conduite de la France dans les négociations de Mexico pour définir les présupposés qui forment la base de la politique internationale des États-Unis, prouvent que le gouvernement de Washington désire effacer tout malentendu. Par ailleurs, nous voyons là la preuve de ses efforts pour faire prévaloir sur les divergences accidentelles et inévitables dans toutes relations internationales les sentiments d’amitié qu’a cimentés entre les deux pays une longue et traditionnelle alliance.]

La lettre politique en question est une réponse du Ministre Drouyn de Lhuys⁷⁶⁸ à un courrier dont le lecteur n’a pas connaissance, mais le narrateur insiste pour en donner la lecture, parce que c’est un document historique important pour le Mexique, dit-il. La lettre, écrite par le Ministre des affaires étrangères français de l’époque, apparaît au sein du roman comme une annexe représentative d’un discours politique et des événements de l’époque, essentiellement le retrait des troupes françaises du Mexique, suite à la défaite française. Elle adopte le ton diplomatique et la réserve inhérente à cette fonction. La lettre n’est pas mêlée au roman, elle reste en quelque sorte en surface, posée là, contrairement à celle de John Rex dont l’interprétation devient un acte public. Il ne nous est pas possible de déterminer l’authenticité de ce texte, mais, étant donné la précision et le savoir historique de Mateos, il a au moins un caractère de vraisemblance frappante, d’autant que les lecteurs de l’époque pouvaient se souvenir de tels documents et très vite les vérifier. Pour un lecteur non contemporain, ce document affirme l’historicité des événements narrés, et la crédibilité des positions politiques exposées.

⁷⁶⁷ - CC, p. 199.

⁷⁶⁸ - Ce personnage historique (1805-1881), alors pour la quatrième fois ministre, fut le ministre français des Affaires Étrangères entre octobre 1862 et septembre 1866.

L'autre lettre est celle de la mère d'Eduardo, le fiancé de Luz. Elle est précédée d'un mot de Luz. Le style des deux lettres est particulièrement conventionnel. Voici d'abord l'introduction de Luz :

“Eduardo :

“Con el corazón ahogado en lágrimas te escribo estos renglones.

“Has pagado el tributo doloroso que la Naturaleza nos impone a los hijos.

“Tu buena madre ha dejado de existir.

“Yo me he creído siempre su hija y cumplido con mis deberes. [...]”⁷⁶⁹

[Eduardo

C'est avec le cœur noyé de larmes que je t'écris ces lignes. Tu as payé le tribut douloureux que la Nature impose aux enfants.

Ta mère a cessé d'exister . Je me suis toujours sentie comme sa fille et j'ai accompli mes devoirs [...]

Plus loin nous avons la lettre de la mère au fils qui commence ainsi :

“Hijo mío :

“Las aflicciones de que he sido víctima en estos cuatro años han acabado por abrir mi tumba...”⁷⁷⁰

Mon fils

Les malheurs dont j'ai été victime ces quatre dernières années ont achevé d'ouvrir ma tombe...

Les deux extraits montrent un changement de ton avec le changement d'énonciateur, tout en figurant l'affliction de chacune des deux femmes dans une forme très convenue. Ces lettres sont aussi des exercices de style que le roman offre au lecteur. La lettre de la mère est interrompue par la mort, là aussi nous retrouvons le cliché mélodramatique attendu. Luz s'adresse à son fiancé comme à un étranger en usant de périphrases compliquées « Has pagado el tributo doloroso que la Naturaleza nos impone a los hijos », ce qui ne l'empêche pas d'ajouter plus loin « Tu buena madre ha dejado de existir. ». Ces mots superflus remplissent une fonction phatique, et la lettre où la mère annonce sa mort prochaine répète encore les propos de Luz.

Les personnages communiquent par redondance et en utilisant des figures qui voilent le sens, comme la périphrase ou la litote (« ya no me volverás a ver ! »). La lettre politique et publique citée use d'une autre rhétorique spécifique, l'amitié politique emphatiquement déclarée entre les États-Unis et la France (« los sentimientos de amistad [...] las tradiciones de una larga alianza ») euphémisant déjà une rivalité certaine. Le roman réussit de la sorte à mettre en place plusieurs modalités rhétoriques liées à des positions énonciatives qui ressemblent à des rôles théâtraux, donc à des *topoi* : la mère mourante qui écrit à son fils, la fiancée en deuil de la belle-mère, le Ministre des affaires étrangères qui écrit à un pays potentiellement rival, sans oublier le

769 - CC, p. 212.

770 - *Ibid.*

journal de l'amoureux éperdu, etc. En cela, nous constatons un dialogisme au sens bakhtinien, clairement affiché par le texte. À chaque voix correspondent une rhétorique, un lexique, un ton, et des sentiments attendus, mais il y a distinction interprétations individuelles et échantillonnage des voix de l'époque. Nous constatons ainsi une attention à la fois psychologique et sociologique au monde.

Les différents modes d'énonciation combinés dans le texte supposent une instabilité non seulement du mode d'énonciation mais aussi de l'origine de l'autorité énonciative. La question qui se pose est donc de savoir ce que manifestent historiquement de tels changements sur un plan générique et discursif plus général.

Pour ce qui est de *HNL*, les personnages qui entrent dans cette construction de l'énonciation multiple sont John Rex, North, Frere ; ni Sylvia ni Rufus Dawes n'ont la possibilité de prendre la parole, ainsi seuls les personnages négatifs, destructeurs, sont porteurs de la parole du texte et prennent la place du narrateur principal : seuls les personnages coupables, ayant travesti la vérité, trouvent le besoin de produire du texte. La question de la vérité, de la parole subjective ou objective, parcourt nos romans, en effet, ces productions de récit ont justement en commun qu'elles supposeraient toutes une position aléthique par rapport au réel.

L'échantillonnage du monde ne se limite pas aux différents discours distingués précédemment, mais inclut aussi les formes organisant ses discours. Dans la fabrication du texte, il existe une gamme de genres qui présupposent une exigence de vérité (que J. Rex écrive une lettre à double sens ou un rapport, que North écrive un journal ou des lettres, le mode d'énonciation signale *a priori* un document dont la sincérité, la véracité sont des contraintes présupposées ; il en va de même de la lettre dans *CC*, et du journal de Demuriez). Ces pastiches de genres authentiques montrent le travestissement possible de toute vérité, la manipulation devenant le seul mode de régie de la lecture, et le seul présupposé d'interprétation.

Or ces textes, surtout les journaux intimes, sont causes de malheur par leur mensonge. North ne confiera pas à son journal la vérité terrible qu'il sait au sujet de Rufus Dawes —il sait et est le seul à savoir que Rufus Dawes n'a jamais tué Lord Bellasis, John Rex sait aussi que Rufus Dawes est innocent, puisqu'il est lui-même le vrai coupable, et Frere cache au monde que Rufus a sauvé Sylvia— ; Demuriez n'avouera pas davantage son mariage en France. Ainsi ces personnages producteurs de textes, indépendants d'une parole narratrice surplombante, sont en même temps détenteurs d'un savoir ultime sur les protagonistes ou capital pour eux.

Dans *HNL* et *CC*, la parole textuelle des personnages narrateurs cache la vérité qui devra un jour se dire ; ils produisent et entretiennent l'énigme à la manière de ce qui se fait dans *Sarrasine*. La production de textes par les personnages devient ici une action qui en cache une autre, une sorte de déplacement, comme l'explique Graham Allen :

Freud, in his analysis of dreams, argued that they tend to function through *condensation* and *displacement*. In condensation one sign collects into itself a host of meanings or

signifiers; in displacement a sign from another area of signification stands in for the real content of the dream⁷⁷¹.

[Freud, dans son interprétation des rêves, montre qu'ils ont tendance à fonctionner par *condensation* et *déplacement*. Dans la condensation, un signe concentre des significations ou des sens hôtes ; dans le déplacement, un signe relevant d'un champ sémantique hétérogène tient lieu du véritable contenu du rêve.]

Au sujet de Rufus Dawes, tous les autres personnages s'emploient à cacher la vérité, que le roman finit par produire. Alors, quelle vérité cache à son tour le texte du narrateur principal clarkien ? Quelle vérité qu'il refuse pour sa part de révéler ? Nous comprenons sur le plan macrostructural que tous ceux qui se disent porteurs de vérité cachent dans ce qu'ils disent de vrai une autre vérité, d'où le rapport à l'allégorie. En ce sens, le concept de déplacement aide à comprendre un mode de substitution des signifiants. Nous pourrions avoir affaire aussi à une critique souterraine de l'écriture historique en quête de vérité, qui devrait se lire finalement tel un mode allégorique comme un autre.

Le récit intercalé produira la vérité sur Rufus Dawes, celle que le narrateur Σ ne détenait pas et qu'il a laissée aux personnages auteurs, ses égaux. Mais la vérité découverte, donnée à lire, n'est pas seulement factuelle, elle est esthétique, et donc, dans une certaine mesure au moins, métaphorique. Découlant d'une révélation suscitée par la forme, elle suggère l'être du territoire et de ces hommes qui attendent. Finalement tout texte en cacherait un autre, comme si la vérité sur le *convict system* résidait précisément dans le détournement du sens par l'apparition de nouveaux éléments, plus que dans une factualité. L'essentiel ne surgit que de la rencontre des voix lorsqu'elles sont enlisées, déplacées dans un récit qu'elles n'écrivent pas, un récit qui leur échappe. Serait-ce un éloge de l'oralité, voire une mise en accusation de l'écriture historique en tant qu'elle ne serait qu'un « pack of lies » ? Sans aller aussi loin, on pourrait y voir la tentative détournée, subconsciente, de dénoncer ce que l'institution historique ne dira jamais, ce qu'elle cache derrière des paquets de chiffres, comme par exemple le génocide aborigène.

Pour conclure sur l'intercalation d'écrits personnels, le roman de Mateos, qui n'atteint pas le même degré critique que Clarke vis-à-vis de l'Histoire, en indique seulement le processus de construction par discrimination : le journal mensonger, lyrique, sert principalement à contraster avec le besoin de vérité historique. Mais les genres intercalés, en général, apportent la relativité de l'interprétation, une mise à distance des formes et des valeurs attribuées à ces dernières, comme si finalement toute vérité devait faire l'objet d'un nouvel examen, procédé que suggère le changement générique au sein du roman historique. Toute idée de vérité commence à reposer sur l'inconsciente reconnaissance qu'un savoir se construit rhétoriquement.

Enfin, en reprenant, dans la tradition dérivée de la poétique aristotélicienne, le terme « poésie » pour désigner toute production littéraire, au sens de l'art de l'écriture

771 - Graham Allen, *Intertextuality*, p. 52.

qui rassemble prose et vers sous le sceau de la fiction, on peut certainement dire que le roman historique se place dans le prolongement de la poésie épique, en réunissant l'ensemble des modes comme nous l'avons montré dans notre étude des stratégies structurales. Cependant la pensée dominante des genres au XIX^{ème} siècle correspond à celle, antérieure, d'une pragmativité orientée vers des fonctions classiques « catharsis, leçon de morale, plaisir, connaissance, etc. »⁷⁷². À l'époque romantique, on assisterait, dans la pratique, à l'éclatement de ces fonctions vers une autre configuration, celle d'une emprise totale de l'esthétique. Cette hypothèse expliquerait l'ambiguïté générique du roman historique et son caractère protéiforme visant à réduire la pragmativité des genres pour et au profit d'une esthétisation idéologiquement concurrente d'autres discours (politique, historique essentiellement), l'esthétisation s'alliant désormais à l'emprise de la fonction mimétique sur l'ensemble du monde discursif.

C'est pourquoi nous consacrerons notre dernière partie aux stratégies plus précisément esthétiques. Trois chapitres concentrent notre étude esthétique : le principe féminin qui réunit nos réflexions sur le rapport entre modernité et les voix féminines du texte, le chevauchement esthétique, vu à travers l'analyse de la représentation des batailles, mais aussi des analyses d'extraits représentatifs de nos romans, cela implique surtout la coprésence d'une esthétique historiciste et/ou réaliste et d'une esthétique romantique variant selon les discours mis en avant, et nous clôturerons cette étude sur le travail de la métaphore dans son rapport à l'Histoire.

772 - J-M Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre ?*, p. 32.

UNIVERSITÉ DE LIMOGES
ÉCOLE DOCTORALE "SCIENCES DE L'HOMME ET DE LA SOCIÉTÉ"
Faculté des Lettres et Sciences Humaines
ÉQUIPE D'ACCUEIL "ESPACES HUMAINS ET INTERACTIONS CULTURELLES"

Thèse N°

Thèse
pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Limoges

Discipline : **Littérature Comparée**
présentée et soutenue par

Maya BOUTAGHOU

le octobre 2006

**ROMAN HISTORIQUE, NOVATION LITTÉRAIRE ET
IDENTITÉ CULTURELLE À L'AUBE DU XX^E SIÈCLE**

**autour de quatre romans historiques
(Australie - Bengale - Égypte - Mexique)**

2 volumes

Thèse dirigée par M. Jean-Marie GRASSIN

JURY :

Rapporteurs

Mme Émilienne BANETH-NOUAILHETAS, Professeur à l'Université de Haute
Bretagne

M. Théo D'HAEN, Professeur à la Katholieke Universiteit Leuven

Examineurs

M. Jean-Marie GRASSIN, Professeur Émérite à l'Université de Limoges

Mme Juliette VION-DURY, Professeur à l'Université de Limoges

Invités

VOLUME 2

QUATRIÈME PARTIE

STRATÉGIES ESTHÉTIQUES

Tout concourt à nous faire penser que les personnages féminins cristallisent le concept de modernité, et vice-versa. Elles, les femmes, structurent le discours de la modernité, fixent ses limites ; elles constituent la voix expérimentale de la formation du discours à naître, à une distance relative de l'Histoire. Selon Mary Spongberg, dans son ouvrage *Writing Women's History since Renaissance*, cité dans *Is History Fiction ?* au sujet de *Quentin Durward* : « [...] to follow a tradition in the ancient world, evident in *The Iliad*, [...] women are the cause of ruinous civil wars »⁷⁷³ [pour suivre une tradition du monde antique, évidente dans *L'Illiade*, les femmes sont la cause de guerres civiles terribles], or, dans nos romans, les femmes qui portent l'interprétation du texte demeurent aussi l'origine de crises domestiques, suscitent un discours liminal, voire transgressif ; souvent au centre du récit, elles transforment les savoirs ou tentent de les transformer, dans une complicité ambiguë avec le discours des hommes.

Ce principe féminin nous amène à un autre complexe de la manifestation esthétique émergente, soit le chevauchement des temps esthétiques, qui, comme celui des temps historiques, montre l'indécision, ou plutôt signale ainsi la nature de toute littérature en modernisation, de tout processus émergent, doublement caractérisé par sa transgression des discours sociaux et par son « bric-à-brac » esthétique. Et, pour finir, nous tenterons d'approfondir le rapport, selon nous inhérent à l'émergence, entre métaphore et Histoire, où l'opération de métaphorisation fait advenir une nouvelle lecture du discours historique nécessairement spatialisée.

773 - Ann Curthoys et John Docker, *Is History Fiction ?*, p. 63.

CHAPITRE 1 - LE FÉMININ : VOIX MODERNES / VOIX ESTHÉTIQUES

Les romans étudiés permettent de penser que la femme, ou plus exactement le féminin, est au centre du processus de modernisation, de transition. La femme est chez Bankim la figure de la transgression, et également celle du subalterne indigène ; elle est une figure de modernité, en tant qu'être dont il faut construire le statut politique. Cette figure aboutie de la femme moderne prendra toute sa visibilité chez la Charulata ou la Bimala de Tagore⁷⁷⁴, ou bien encore avec Bejoya dans *Datta* de Saratchandra⁷⁷⁵. Il apparaît, dans nos romans centraux, que le personnage de Sylvia véhicule le désir de syncrétisme, d'une formation unifiante entre la mère Histoire et le futur/présent d'une terre de convicts. Chez Zaydan, également, nous retrouvons ce rôle de transformation du monde attribué à la femme, comme si sa volonté pouvait modifier ce même monde. Dans *Al Abbassa*, c'est l'action interdite accomplie par une femme qui justifie le développement romanesque. En ce qui concerne Zaydan, comme Bankim, les femmes sont souvent personnages éponymes, elles sont ainsi placées au centre du roman, et à l'origine de sa nécessité. La structure dramatique tourne autour des personnages féminins qui déplacent le monde et soulèvent, par leur volonté de changement et d'action, des doutes et des interrogations d'ordre moral et social.

Il faut distinguer plusieurs objets : nous pouvons d'emblée écarter à cette époque l'idée d'une écriture romanesque féminine —sauf à penser que l'interrogation et le doute, signes apparents dans l'écriture de nos quatre auteurs, relèvent aussi d'une mise en scène de la parole au féminin, dans une forme féminine—, une écriture du féminin, une véritable féminisation du discours ; en revanche notre analyse portera sur « le principe féminin » ou l'imitation d'une parole féminine, sans qu'il y ait forcément une stylisation de l'écriture féminine. La question qui nous intéresse se situe plutôt au plan thématique et narratif que sur un plan précisément stylistique, bien que la perspective annonce une écriture féminine.

774 - Charulata est le personnage assez remarquable d'une nouvelle de Tagore, adaptée par Satyajit Roy sous le même titre : jeune femme écrivain qui tombe amoureuse du cousin de son mari, elle est une grande lectrice de Bankim ; Bimala est le personnage féminin principal du roman *La Maison et le monde* de Tagore.

775 - *Datta*, Saratchandra Chattopadhyay, traduit par Sukhendu Ray ; Saratchandra Chattopadhyay [Chatterjee] (1876-1938) publie *Datta* —« la promesse »—en 1918, le roman se situe entre 1860 et 1900.

4.1.1. LE PRINCIPE FÉMININ DANS LES ROMANS DE BANKIM ET DE ZAYDAN

Le principe de modernité est ici proche de celui d'une reconnaissance du féminin. En effet, il ne s'agit pas d'un féminin uniquement opposé au masculin, mais d'une vision du discours du féminin comme principe transcendant. Le principe de modernité, en rapport à la féminité, dans ce moment de transition, se caractérise par la transgression, et la transgression met en avant la figure féminine, telle une Ève des temps modernes.

4.1.1.1 *L'écriture de la transgression des personnages de Bankim*

Dans *Anandamath*, les deux personnages féminins importants sont Shanti et Kalyani. Elles sont respectivement les épouses de Jivananda et de Mahendra. Shanti devient la guerrière, l'image de la femme sauvage, alors que Kalyani reste une figure de mère. Cependant, dans ses autres romans, Bankim invente d'autres figures féminines, parfois typifiées ; il y a ainsi : la femme courageuse et honnête, Devi Chaudhurani, Kopal-kundala ; et celles qui transgressent les lois de leur sexe, telles Shaibalini dans *Chandrashekhar*, et Indira dans la nouvelle éponyme, ainsi que le personnage de Kunda dans *Bishabriksha*. Il existe également des femmes sages et éduquées, dans la meilleure tradition hindoue, souvent infléchie par l'esprit brahmo, même si elles gardent les scrupules des femmes de zénana, comme on le voit chez la Suryamukhi de *Bishabriksha*.

Banani Mukhia, qui s'interroge sur les représentations ambiguës des femmes dans la littérature bengalie du XIX^{ème} siècle, ouvre son texte par ces mots « every woman is an occupied territory »⁷⁷⁶ [chaque femme est un territoire occupé] ; Bankim Chandra Chatterjee choisit en quelque sorte de décrire ce territoire, et d'en déceler les brèches, les fissures, celles par lesquelles s'introduisent les démons de la subversion moderne.

— MODERNITÉ ET FÉMINITÉ

Autant Bankim que Tagore, puis Saratchandra, savent que la femme dans la littérature —dans celle qui lui accorde une place centrale—, amorce un pas vers une modernité qui sera irrépressible, tous ces auteurs bengalis partagent aussi le savoir ancestral que toute femme naît pour être « maa ». Banani Mukhia explique ainsi que la femme au Bengale représente avant tout une « mère » :

In Bengali society, 'mother' is a cult figure with wide connotations. From the child of six to the old woman of sixty, each one is addressed as *maa* or 'mother' and as a result, any

776 - Banani Mukhia, *Women's images men's imagination*, p. 13.

woman could act the role of a mother without restricting herself within the strict boundaries of biological relationships⁷⁷⁷.

[Dans la société bengalie, 'la mère' est une figure de culte avec de nombreuses connotations. Depuis l'enfant de six ans jusqu'à la vieille femme de soixante, chacune est appelée *maa* ou 'mère', et ainsi, toute femme peut remplir le rôle d'une mère sans se limiter aux frontières strictes de la relation biologique.]

Banani Mukhia aborde le rôle de l'image de la femme à partir des textes des trois incontournables de la littérature bengalie de la fin du XIX^{ème} siècle, Bankim Chandra Chatterjee, R. Tagore et Saratchandra. Pour elle, ces personnages féminins de la littérature doivent être pensés dans leur contexte socio-historique, le discours littéraire montrant ainsi un lien indéfectible aux autres discours. De notre côté, nous cherchons à déterminer comment la place du féminin —telle que la représente le personnage féminin— sert l'investissement de l'esthétique au sein du politique ; nous caractériserons cette place par le terme « liminalité » et le geste de la transgression. Tous les exemples choisis par B. Mukhia mettent en scène la transgression des codes traditionnels vers une modernité à négocier. C'est le cas de la célèbre nouvelle de Bankim Chandra Chatterjee, *Bishabriksha* —traduite par *The Poison Tree*— ou encore de son roman, non moins connu, *Devi Chaudhurani*.

*Bishabriksha*⁷⁷⁸ est, selon les traducteurs, Marian Maddern et S.N. Mukherjee, la première «histoire vraie» de Bankim⁷⁷⁹. Dans cette nouvelle, nous retrouvons des motifs chers à Bankim : ceux du remariage des veuves, de la polygamie, mais aussi de l'amour extraconjugal, de l'errance, du suicide par amour, et enfin du retour au foyer conjugal ; ce sont essentiellement des motifs de romans sentimentaux. Kunda, l'intruse, focalise la transgression dans la nouvelle ; quand Suryamukhi quitte la maison, elle n'est pas contrariée par Nagendra, ni même soupçonnée d'avoir perdu sa caste à son retour.

Ces motifs, repris par Bankim, sont présents dans la littérature des épopées, comme l'indique la référence explicite à des épisodes du *Mahabharata* peints sur les murs de la chambre conjugale et qui représentent Subhadra, l'une des épouses d'Arjuna alors

777 - *Ibid.*, p. 28.

778 - La longue nouvelle raconte comment une jeune femme orpheline a été recueillie par Nagendra et Suryamukhi, un couple de haute caste, des zamindars sans enfants, mais heureux. Kunda est mariée à un de leurs proches, puis devient vite veuve, elle s'installe alors dans leur maison ; Nagendra tombe amoureux d'elle et l'épouse, encouragé par sa femme qui comprend bien qu'elle ne peut empêcher cet amour. Il est fait clairement allusion aux réformes de Ishvar Vidyasagar au sujet du remariage des veuves ; Nagendra commet deux fautes : prendre une seconde épouse, ce qui était mal vu des autorités britanniques, et surtout se marier avec une veuve, ce qui était interdit par la tradition hindoue ; Suryamukhi quitte la maison conjugale, Nagendra se rend compte qu'il n'a jamais aimé qu'elle, et attend qu'elle revienne. Nous retrouvons le motif de l'errance. Suryamukhi revient finalement après avoir risqué de mourir, elle retrouve l'amour de Nagendra, et Kunda se suicide.

779 - Préface au volume intitulé *The Poison Tree*, qui réunit trois novellas dont *Bishabriksha* qui a pour titre en anglais *The Poison Tree* ; les deux autres sont *Krishnakanter Will*, et *Indira* [1893].

qu'elle conduit le chariot. Sur ces peintures murales⁷⁸⁰ figurent également les deux épouses de Krishna, Rukmini et Satyabhama. Suryamukhi imite ces personnages, elle demandera par exemple à Nagendra de la laisser conduire son chariot. On n'oublie pas non plus la figure centrale de Sakuntala⁷⁸¹ toujours évoquée dans le rôle de femme vivant dans la nature, et à laquelle nous consacrerons une section.

Nous ne prétendons pas que les thèmes abordés par les fictions de Bankim sont originaux ; pourtant, ils suscitaient des débats intellectuels dans les milieux lettrés de l'époque, souvent autour du personnage féminin qui transgresse, interroge la tradition, et invite à la réflexion. Au sujet de cette réécriture de femmes volontaires relevant d'une tradition épique, Romila Tharpar affirme que : « Understanding a cultural item historically also involves some comprehension of what it was identified with and the ideology which it represented. »⁷⁸² [Comprendre, historiquement, un motif culturel, implique aussi de comprendre à quoi il s'identifiait et l'idéologie qu'il représentait.] Elle note aussi que : « The women of the Mahabharata are strong personalities, cherishing their autonomy and willing to argue for their rights. »⁷⁸³ [Les femmes du *Mahabharata* sont douées de fortes personnalités, elles tiennent à leur autonomie et défendent leurs droits.] Cet élément n'est donc pas un attribut de la modernité.

Or la différence entre les personnages de Bankim et ceux du *Mahabharata*, se manifeste autour de la question du sacré : quand les personnages féminins de Bankim transgressent, leur transgression renvoie à la réalité sociale, car ils ne sont pas divins, ils représentent la réalité sociale et non le monde du mythe ; toute la différence surgit entre un monde historicisé et un monde anhistorique. Leurs gestes nous importent d'autant plus qu'ils affectent la tradition, le rituel, ils brisent la transmission à l'identique par le jeu de la mimésis. Le sens de la représentation réaliste et moderne modifie la perception du lecteur, elle requiert de lui une adhésion nouvelle qui relève d'un mode de conscience, et non pas de croyance. Le terme « liminal » connote donc bien le phénomène de surgissement et d'émergence d'une conscience lectorale.

780 - Le narrateur précise que ces peintures sont l'œuvre d'un Bengali, élève d'un peintre anglais. La peinture murale figurative, à l'époque, commence à se transmettre à partir d'un savoir européen ; à d'autres époques, c'était la manière persane qui dominait. Voir Annexe iconographique.

781 - C'est une apsara, épouse du roi Dushyanta, ce dernier lui donne un anneau comme signe de reconnaissance. Elle perd l'anneau du roi dont elle attend un fils. L'anneau est, après de nombreuses aventures, retrouvé dans le ventre d'un poisson. Elle est la mère de Bharata, qui donne son titre à la grande épopée *Mahabharata*. D'abord personnage du *Mahabharata*, elle devient, surtout, celui de la pièce célèbre de Kalidasa, le grand dramaturge du Ve siècle. Cette version est reprise par les orientalistes dès la fin du XVIIIe siècle, dont l'un des exemples notoires est celui de William Jones, officier de la Compagnie des Indes Orientales ; il qualifiera Kalidasa de « Shakespeare indien ». Sa première traduction en anglais sera publiée en 1789, *Sakuntala or The Fatal Ring*. C'est alors le début d'une longue traversée de la réécriture en Europe et dans divers arts, comme le montre le ballet *Sakuntala* réalisé par Théophile Gautier, sur la musique d'Ernest Reyer en 1858. Voir Annexe iconographique.

782 - *Sakuntala, texts, readings, histories*, éd. Romila Thapar, p. 3.

783 - *Ibid.*, p. 15.

S. Kaviraj⁷⁸⁴ place les personnages féminins de Bankim au cœur de la contradiction due au moment de transition, dans une dualité qui existe déjà entre *babus* traditionnels et « Englishmen », et dont les femmes sont les victimes. Comme les femmes du *Mahabharata*, celles de Bankim transgressent, ce sont des Draupadis⁷⁸⁵ qui peuvent finir par être punies par le narrateur. En revanche, d'après S. Kaviraj, ces conflits ne sont pas rendus publics. En effet le personnage féminin de Bankim est un site de syncrétisme, où se concentre l'entre-deux subjectivé⁷⁸⁶. Si toute modernité est transition, le personnage féminin en constituera un pivot, une structure réunissant les contradictions. De même, en ce qui concerne la construction narrative, un fil conducteur tenu par les personnages féminins conduit à une résolution au moment de la clôture du texte, ce qui modifie la perspective de l'épopée dont la structure n'est pas fermée, mais en arborescence.

Devi Chaudhurani, la reine d'un groupe de bandits, retournera au domicile conjugal, sans être le moins du monde inquiétée pour son absence de plusieurs années. Devi a appris à devenir un être indépendant et autonome. Shanti, dans *Anandamath*, est comparable à Devi par sa volonté d'individuation, par son caractère singulier, ce qui n'empêche pas de lire les actes de ce personnage comme oubli suprême de soi, pour le bien de la « Mère Inde ». Alors que le projet national dépasse toutes contingences, toutes différences, et annule la ségrégation des sexes, la « mère » instaurant un principe d'égalité dans la lutte, il n'en reste pas moins que Shanti doit dissimuler sa féminité puisqu'il est interdit aux femmes d'appartenir au groupe des Fils, ce qui risquerait de distraire ces derniers de leur mission. Dans les cas de Kunda et de Shaibalini au contraire, la transgression n'est pas absolue, elle invite à la punition, car ces femmes sont menées par leur désir avant de revenir à leur fonction sociale dans le respect de la tradition.

La figure de la « liminalité »⁷⁸⁷, —de *limen* (seuil), qui donne aussi le terme « subliminal »— décrit fort bien les procédés de Bankim. Sur le plan symbolique, Bankim utilise des discours types qui fixent l'idéologie de ses personnages, mais il place aussi d'autres discours doxiques, ceux de la communauté, à l'encontre du discours du personnage. Ou bien c'est le personnage lui-même qui verbalise les deux types de

784 - Nous pouvons reprendre, au sujet des personnages féminins, les propos de Sudipta Kaviraj, *The Unhappy Consciousness : Bankimchandra Chattopadhyay and the Formation of Nationalist Discourse in India*, p. 168 : « The gift of history, bestowed by a modern western education, appeared to them a deeply ambiguous one. » [le don de l'Histoire, conféré par une éducation européenne moderne, leur apparaissait profondément ambigu].

785 - Rappelons qu'elle est l'épouse des cinq frères Pandava, et à l'origine d'une guerre racontée par le *Mahabharata*. Voir annexe iconographique.

786 - Au sens de H. Marcuse dans *La Dimension esthétique* : nous retrouvons l'idée d'une nécessaire subjectivation et intériorisation de la fiction pour permettre l'apprentissage politique et éthique.

787 - Développée dans l'article de Sudipak Kaviraj « A Taste for Transgression », in *The Unhappy Consciousness*, p. 1-26.

discours : l'un libéral-moderne-à venir, mal vu lorsqu'il est tenu par une femme, l'autre conservateur, et valorisé lorsqu'une femme le tient. Comme exemple du premier, citons cet extrait d'une lettre de Suryamukhi :

Another ironic thing —there is this great pandit in Calcutta called Ishvar Vidyasagar, who has brought out another book on widow remarriage. If he who advocates widow remarriage is a pandit, who is a fool⁷⁸⁸?

[Un autre fait ironique —il y a ce grand pandit à Calcutta appelé Ishvar Vidyasagar, qui vient de publier un nouveau livre sur le remariage des veuves. Si lui qui est pandit, défend le remariage des veuves, alors qui est fou ?]

Plus loin, nous apprenons qu'elle passe à l'acte et organise le mariage de Nagendra avec Kunda, la jeune femme veuve, sous prétexte de vouloir le bonheur de son mari.

Dans *Chandrashekhar*, Shaibalini, elle, renonce à son désir pour Pratap, son amour d'enfance, lequel, d'ailleurs, est tué au combat ; il faut alors revenir à la réalité de la communauté et sortir de la « folie ». À la fin, elle retourne auprès de son mari Chandrashekhar qui la sauve de la démence.

En ce qui concerne Shanti, elle veut accomplir son dharma, et celui de son mari devient le sien aussi. Elle se déguise en homme, le Mahatma n'est pas dupe de ce déguisement, il la reconnaît, mais il consent à l'engager comme membre de l'armée des Fils à condition qu'elle ne détourne pas Jivananda de son but.

Les personnages de Bankim ne se distinguent pas de types culturellement établis, mais leur discours est liminal, c'est-à-dire d'une part doxique et d'autre part transgressif, anti-doxique. Cette liminalité constitue une modalité du discours de la modernité, ainsi que, selon nous, le signe de l'émergence :

It is around the area of these limits that Bankim's artistic curiosity plays. His characters are people who are nearly always living their lives close to these regions of intersection, of liminality, where opposites come to play with each other. If there is a central theme in his novels, I suggest it is this enquiry, this concern about the nature of the liminal⁷⁸⁹.

[C'est autour de ces limites que joue la curiosité artistique de Bankim. Ses personnages sont des gens qui vivent presque toujours leur vie près de ces zones d'intersection, de liminalité, où les opposés jouent entre eux. S'il existe un thème central dans ses romans, je suggère que c'est cette enquête, cet intérêt pour la nature du liminal.]

La modernité des périphéries imite la modernité des occidentaux et la répète, la liminalité constitue alors la faille visible du changement de l'« ordre du discours ». Les éléments du discours qui entourent cette faille, les idéologies mises en présence n'ont pas vraiment de spécificité, ce qui importe dans cette configuration, c'est la naissance ou l'amorce de la faille. Ce trou métaphorique dans le corps du texte sur le monde produit l'appel permettant l'invention d'un discours singulier. Les discours qui entourent la faille sont ceux, quelconques, qui sont déjà en place. La contradiction signe la nécessité de la transgression, d'une situation de « borderline » qui accompagne les

788 - Bankim Chandra Chatterjee, *The Poison Tree*, p. 43.

789 - S. Kaviraj, *The Unhappy Consciousness*, p. 15.

émergences, et ce qui émerge, ce sont des procédés de représentation adéquats, des discours adaptés au monde perçu dans sa transformation.

L'inadéquation elle-même entre monde représenté et monde réel est aussi une construction, celle fournie par les manuels d'Histoire des orientalistes, celle transmise par les pouvoirs des empires, celle de la « British rule ». Une fois convaincu de cette inadéquation entre le dire et son objet, l'intellectuel indien (en l'occurrence bengali) anglicisé apprend qu'il doit dire son monde « tel qu'il est » (tel qu'il est vu par le réalisme européen), il en retient par exemple le quotidien au sein de la maison, ainsi que les discours qui animent les discussions entre intellectuels de l'époque⁷⁹⁰. La mise en présence des discours de l'époque relève du réalisme historique. Ce réalisme n'est pas empirique mais intellectuel aussi, il s'agit de l'expérience discursive, et non pas directe du monde, elle se situe entre la parole du sujet disant et son monde. Dans *Anandamath*, nous sommes loin d'une esthétique réaliste au sens balzacien, ou même hugolien ; le texte relève d'une esthétique romantique historique. La référence historique nous invite à lire le texte comme réaliste, tandis que d'autres éléments, ceux du mythe, nous écartent de l'esthétique du roman pour nous rapprocher de celle de l'épopée, d'une représentation hyperbolisée du monde qui, à son tour, rappelle aussi un aspect de l'esthétique romantique.

Le monde dit par les femmes, dans les romans de mœurs par exemple, serait révélateur d'une présence du « petit » monde dans la littérature. Les différentes langues utilisées comme autant de registres laissent place à une manifestation discursive plus subtile, comme semblait déjà le proposer le texte de Sakuntala. Il s'agit presque d'une laïcisation de l'espace linguistique par Bankim, à travers un projet d'unification permettant en son sein la diversité nuancée des discours.

Le texte donne à lire ce que le monde contient ou une partie de ses contenus, et en cela, il s'agit d'une esthétique réaliste. Ce dévoilement est le fait des femmes, qui annoncent ainsi une nouvelle configuration du monde :

Language inside his fiction shifts constantly between levels, changing with great sensitivity to contexts. Thus the play of language adds to the constant play of plot, between formal and informal language, between high and low, the language of the ceremonial and the spontaneous, of men and women, of home and the office, languages of description and dialogue, the author's language and the characters' language, the character's language varying according to what kind of character it is⁷⁹¹.

[Le langage, au sein de sa fiction, change en permanence de registre, avec une grande sensibilité aux contextes. Ainsi le jeu du langage s'ajoute à celui, continu, de l'intrigue, entre formel et informel, entre haut et bas, entre le langage des cérémonies et celui, spontané, des hommes et des femmes, de la maison et du bureau, entre langage de la

790 - Ann Curthoys et John Docker, dans l'introduction à *Is History Fiction ?*, exposent le point de vue de Dipesh Chakrabarty qui indique l'importance de la pensée de l'Histoire européenne, bien qu'elle empêche de penser l'Histoire d'autres peuples et d'autres sociétés pour lesquels ce mode historique est parfois inadéquat. L'écriture de l'Histoire de manière occidentalisée oriente une construction du sens selon certains schémas.

791 - S. Kaviraj, *The Unhappy Consciousness*, p. 8.

description et du dialogue, entre langage de l'auteur et celui de ses personnages, le langage du personnage changeant selon le type qu'il incarne.]

Le langage de la conversation, dans les romans de mœurs de Bankim —sans prétendre que cela lui soit spécifique—, se rapproche de celui de la comédie. Dans la traduction française et/ou anglaise de ces romans, nous avons aussi constaté le changement de registre qui indique le mode réaliste/comique. Le changement de registre renvoie également à une tradition, celle, signalée par S. Kaviraj, du changement de langue dans le théâtre ancien (comme le passage au prakrit dans les dialogues de femmes, signal de la vie domestique)⁷⁹².

Ici l'esthétique réaliste implique que le monde politique, sociologique, et culturel entre dans l'univers de la fiction de Bankim. Ces discours investissent l'espace littéraire et montrent les contradictions dans lesquelles se placent les personnages. La co-présence des discours, parmi lesquels l'Histoire domine, relève de cette modernisation, comme le montre aussi Banani Mukhia, lorsqu'elle expose le principe de subversion⁷⁹³. Le réel historique dans le langage du roman est par lui-même transgressif.

L'intrigue, ou son nœud, se situe dans la relation entre la femme et son entourage, entre elle et sa vie sociale ; elle entraîne le moteur de la narration, car, en transgressant, elle oblige à la rencontre, au changement d'espace, à l'interrogation, au dialogue ; elle produit la nécessité de la fiction pour résoudre ces contradictions. Le monde du roman devient alors un monde de la spéculation éthique avec le féminin s'instaurant comme principe de la nécessaire impureté du monde, de sa profonde hétérogénéité suscitant le

792 - *Ibid.*, S. Kaviraj développe l'analogie avec le théâtre ancien en ces termes, p. 9 : « In a purely formal sense, Bankim's novels have a mix of drama. His fiction does not have the inevitable narrative length of novels but has the compactness arising out of a condensation of action and movement more akin to drama. This technique of language use however was not new. In this he was following an established tradition of classical Sanskrit plays. In *Sakuntalam*, for instance, there is a careful matching of character and the weight of language used, moving from the ornate formal language of hermits and the king to the vernacular *prakrit* spoken by women. Evidently, this performs a dual function : it makes conversation realistic, but it also works as a kind of linguistic indexing, alerting the audience to the symbols of status. » [Dans un sens purement formel, les romans de Bankim relèvent d'un mélange avec le drame. Sa fiction n'a pas l'inévitable longueur des romans mais l'aspect compact qui résulte d'une condensation de l'action et du mouvement plus proche du drame. Cette technique d'emploi du langage n'était pas nouvelle. En cela, il suivait une tradition établie par le théâtre classique sanskrit. *Sakuntala*, par exemple, apparie soigneusement aux personnages le poids du langage utilisé, passant du style orné de l'ermite et du roi, au prakrit vernaculaire des femmes. Ceci répond à deux fonctions : rendre la conversation réaliste, mais permettre aussi comme une indexation par les registres, alertant le public aux symboles de statuts sociaux.]

793 - Voir Banani Mukhia, *Women's Images*, p. 76 : « If the patriarchal hierarchy imposed categorically differentiated gender roles, women's subversion, inversion, questioning of these roles did not conform to the counterposition, did not appropriate the one by giving up the other; on the contrary, it created shades of ambiguity between the two categories. This ambiguity gave women a power which was for ever beyond the reach of men[...] », [Si la hiérarchie patriarcale imposait des rôles catégoriquement différenciés selon le sexe, la subversion des femmes, l'inversion, qui mettait en question ces rôles ne se contentaient pas d'une opposition symétrique, ne s'approprièrent pas l'un en abandonnant l'autre ; au contraire, elles créaient des nuances d'ambiguïté entre les deux catégories. Cette ambiguïté donnait aux femmes une force qui était absolument inaccessible aux hommes.]

doute humain et l'introspection. La sortie de la communauté au nom du geste profane demande une explication, un modèle d'action et de réaction. Un tel principe féminin implique non seulement sa nécessaire narrativité, mais aussi sa littéarité car, la transgression dont il est fait en partie suscite la comparaison et la métaphore⁷⁹⁴.

Les femmes de Bankim sont ainsi par leurs propres contradictions porteuses d'une manifestation du moderne. Pourtant ces positions effraient Bankim, et il considère, selon Richard S. Kennedy, que : « tragedy will ensue if rebellion is attempted »⁷⁹⁵ [une tragédie suivra toute tentative de rébellion]. Si elles sont modernes, c'est dans leur prise de parole, dans l'aveu de la contradiction, ou dans la décision de changer l'ordre du monde ; tel est du moins le cas de Shanti quand elle décide de rejoindre son mari, de devenir un Fils comme lui, de se consacrer à la cause de la mère en observant la chasteté. Elle représente la lignée des femmes de Kalidasa.

— SAKUNTALA⁷⁹⁶, MÈRE DES FEMMES SAUVAGES

La tradition de la Sakuntala de Kalidasa fonderait cette image de la femme appartenant à un monastère au milieu de la nature ; Bankim, rapportent plusieurs critiques, se demande comment une femme isolée de la civilisation peut rejoindre la société, en d'autres termes, la culture. En effet, ce personnage féminin est récurrent dans les romans de Bankim. Il représente un *topos* ou, pour reprendre le titre de C. Mauron, une métaphore obsessionnelle : la jeune femme qui prend son bain le soir et qui surprend le regard d'un homme. Bankim n'innove pas plus en cela, d'ailleurs, qu'à propos du culte de la Déesse mère qui appartient également à une tradition, ou encore du culte de Kali, mis en œuvre, nous l'avons vu, dans *Kopal-kundala*.

794 - Encore une fois, je renvoie à Herbert Marcuse, *La Dimension esthétique*, p. 64 : « L'œuvre d'art ne peut avoir de pertinence politique qu'en tant qu'œuvre autonome. La forme esthétique est essentielle à sa fonction sociale. Les propriétés de la forme renient celles de la société répressive [...] Qualité esthétique et tendance politique ont un rapport intime et inhérent, mais leur unité n'est pas immédiate. » Ici le principe féminin associé à la littéarité constitue un aspect esthétique du roman.

795 - Voir Richard S. Kennedy, « Attitudes towards the "Independent Woman" in Five Bengali Novels », in *Indian Literature*, p. 166. L'auteur insiste sur l'ambivalence de Bankim au sujet du personnage du roman dans *Krishnakanta's Will*, p. 153 : « Chatterjee [...] asks if a widow like Rohini does not also have some right to happiness. [...] He is sympathetic to Rohini's plight but more than any novelist to follow, is pessimistic about the outcome of any attempted rebellious action. » [Chatterjee [...] se demande si une veuve comme Rohini n'a pas aussi quelque droit au bonheur [...] Il montre de la sympathie pour la situation de Rohini, mais plus qu'aucun romancier ultérieur, il est pessimiste quant à l'issue de toute tentative de rébellion.]

796 - Selon Romila Thapar, dans *Sakuntala, Texts, Readings, Histories*, la résurgence de Sakuntala correspond à sa redécouverte par les orientalistes ; Vidyasagar en produit une version pour les élèves (« This became the standard text for students learning Sanskrit. » [Elle devint le texte standard pour les étudiants qui apprenaient le sanskrit], p. 236), il en fait un *Télémaque* indien pour les étudiants du Fort William College. R. Thapar montre le rapport entre le nationalisme et la figure de la femme-nature de Kalidasa ; l'interprétation diverge entre traducteurs européens et indiens. Autour de ce texte classique indien se cristallise la relation Orient/ Occident par la concurrence dans la transmission d'interprétations et de représentations du monde mythique.

Nationalist ideology, in its earlier phase, assumed that a woman's sole importance was in the domestic sphere as wife and mother. Qualities emphasised as feminine were patience and complete selflessness, qualities which Sakuntala displays in the *asrama* of Marica. Whereas for German Romanticism, Sakuntala in Kanva's *asrama* was the child of nature, for Indian nationalism it was Sakuntala of Marica's *asrama* who epitomised the virtues of a good Hindu woman. Viewed from the perspective of nationalism, some women from the epics were quoted as models⁷⁹⁷.

[L'idéologie nationaliste, dans sa première phase, tenait pour acquis que la femme était importante uniquement dans la sphère du privé en tant qu'épouse et que mère. Les qualités vantées comme féminines étaient la patience et l'abnégation, ce dont Sakuntala fait preuve dans l'ashram de Marica. Alors que pour les romantiques allemands, la Sakuntala de l'ashram de Kanva était l'enfant sauvage, pour le nationalisme indien, la Sakuntala de l'ashram de Marica incarnait les vertus d'une femme hindoue accomplie. Vues sous l'angle nationaliste, certaines figures féminines des épopées sont citées comme des modèles.]

Le changement de perspective relève d'une idéologie mouvante du texte littéraire. Par une sorte d'idéologisation de l'esthétique, depuis l'Orient comme depuis l'Occident, Sakuntala est prise au piège de ses traductions, relectures, réinterprétations : l'interprétation des romantiques allemands contre celle des nationalistes indiens, Vidyasagar et, plus tard, Tagore, qui voit dans la pièce de Kalidasa une leçon morale plus qu'une manifestation esthétique de la réécriture de l'épopée.

Sakuntala had by now changed many roles. The mother of a hero in an *akhyana* and the self-reliant woman of the *Mahabharata* had been transmuted into the romantic ideal of upper caste high culture in the play by Kalidasa, then cast as the child of nature in German Romanticism, and ended up as the ideal Hindu wife from the perspective of Indian nationalism and its perception of Hindu tradition. Such transmutations are closely linked to historical change which influenced the widely different forms and readings to which she had been subjected⁷⁹⁸.

[Sakuntala avait déjà rempli bien des rôles. De mère d'un héros dans un *akhyana*⁷⁹⁹ et femme autosuffisante dans le *Mahabharata*, elle était devenue un idéal romantique de la culture d'élite des hautes castes dans la pièce de Kalidasa, puis l'enfant de la nature pour le romantisme allemand, et, pour finir, l'idéal de l'épouse hindoue du point de vue du nationalisme et de son idée de la tradition hindoue. Ces transmutations sont étroitement liées au changement historique qui influença les nombreuses et diverses formes et lectures auxquelles elle avait été soumise.]

La forme de Sakuntala s'adapte aux besoins des idéologies. Le mythe de l'enfant de la nature est en fait totalement repris par Bankim dans plusieurs de ses romans, dont *Anandamath*. Il y a un parallèle entre les orientations esthétiques des romantiques européens et celles des intellectuels indiens. Ce mythe, celui de l'enfant sauvage dans la forêt qui finit par regagner, d'une façon ou d'une autre, la civilisation, que l'on retrouve dans de nombreux romans, répond à une fonction du récit de l'époque. La division entre « culture » et « nature » représente celle qui sépare le roi et Sakuntala. La femme sauvage, celle de la forêt, symbolise l'état de nature, auquel retournent les personnages femmes de Bankim, mais toujours pour revenir à la culture, à la vie domestique qui les

797 - *Sakuntala*, p. 240.

798 - *Ibid.*, p. 257.

799 - Il s'agit du mot qui désigne la partie narrative de récits légendaires.

attend. C'est encore une sorte de travestissement, motif tout aussi important des romans de Bankim.

S'il fallait nommer un lieu de la modernité du discours dans les romans de Bankim, ce serait celui de la parole féminine. Non pas qu'elle soit révolutionnaire, mais elle se place au milieu de plusieurs courants de pensée et en révèle les contenus, elle est la voix porteuse de la difficulté du syncrétisme culturel, peut-être parce qu'elle est la voix la plus muette de la tradition, et que la modernité est un moment possible de la prise de parole de la femme moyennement historique, comme dirait Lukács. Bien entendu, la culture traditionnelle indienne connaît la figure de la femme artiste, comme figure saillante, par exemple les danseuses des temples, ou les musiciennes poétesses dans les harems des cours princières. Ici, il ne s'agit pas de cela, sauf que ces femmes de l'entre-deux ont quelque chose de la liberté d'une artiste en s'écartant de la doxa, ce qui n'était pas le cas des artistes traditionnelles qui étaient considérées comme des professionnelles.

Le travestissement existe aussi dans la littérature classique —au théâtre où les hommes jouaient des rôles de femmes—, mais chez Bankim, il concerne surtout les femmes, sauf dans *Bishabriksha* où un homme entre dans le gynécée, pour séduire une des courtisanes :

The Vaishnavi took off and threw down the brass bangles and the thin ones with their wavy design, and washed off the tilak. Then, in appropriate clothing, the Vaishnav's female guise having disappeared, there stood an unusually beautiful young man⁸⁰⁰.

[Le Vaishnavi enleva ses bracelets en cuivre, et ses bracelets fins de leur forme ondulée, et effaça son tilak. Alors, dans des vêtements appropriés, la femme Vaishnav disparut, et à sa place apparut un jeune homme d'une rare beauté.]

Le déguisement ou l'errance cherchent à avouer les paradoxes des cultures modernes et traditionnelles, de leur rencontre hybride, et peut-être monstrueuse. Les discours différents exposent la contradiction : ceux sur l'éducation des femmes (selon le mouvement brahmo), ceux de la tradition, ceux du choix du partenaire, et enfin ceux du bonheur. Les Sakuntalas de Bankim retournent à l'état de nature, comme à la mère originelle, comme à l'absence de culture, et renoncent au libre arbitre. Le retour à la nature est une trêve dans le flux de l'individuation, décidément trop culpabilisant.

Le déguisement se fait dans le sens femme—>homme pour aller dehors, dans le monde public ou dans la nature, et dans le sens homme—>femme pour entrer dans le zénana, dans le monde de l'intime, du privé. C'est cette permutation, phantasme atavique de l'homme, qui dessine à l'horizon la modernité, car cela ressemble à ce qui se passe dans les maisons ouvertes des *ingrej*. Le déguisement, comme le retour à la nature, indique la perméabilité désirée des espaces, le franchissement des limites, la transgression assumée sans culpabilité entre les langues, entre les discours et entre les mondes. L'hétérogène devient le credo de ces femmes sauvages, mais pas encore

800 - Bankim Chandra Chatterjee, *The Poison Tree*, p. 36.

suffisamment conscientes pour le dire ; elles en manifestent le procès dans la douleur non dicible de leur vie domestique. L'impur est dans l'entre-deux-sexes, l'entre-deux-portes ; le métissage, finalement la dimension esthétique de nos textes, se manifeste dans le surgissement de ce refus catégorique, et pourtant encore timide. La subversion est mère de l'esthétique moderne, celle que R. Tagore saura rendre subtilement liminale, car intérieure, émanant de la parole du sujet singulier ; Charulata n'est pas Shaibalini, mais elle lui ressemble comme une sœur plus évoluée, sans déclamation. L'esthétique moderne s'insinue définitivement dans le politique, cela marque sa différence profonde avec celle de la tradition qui portait que la marque de la croyance mythique.

Le statut de la fiction, plus mimétique, plus représentative, communique ce doute que soulève l'incertitude, l'ambiguïté qui ne se résout que par la mort, comme celle de Kunda à la fin de la nouvelle, ou celle de Pratap ; la mort de personnages mortels⁸⁰¹, rend les questions plus sérieuses, et peut-être est-ce cela, la subversion esthétique, l'inhérente ambivalence d'une question réelle posée dans la fiction mais dont la réponse se joue contre la mort ? Cette mort que subit Al Abbassa, elle dont le geste transgressif ne restera pas sans réponse.

4.1.1.2 Les personnages féminins de Zaydan

Al Abbassa transgresse, elle décide de consommer en cachette son mariage avec le vizir Dja'far, qui est Persan et, probablement, de confession non musulmane, —le pouvoir l'accuse même d'être athée. Elle a des enfants avec Dja'far et en attend un au moment du drame. Le geste de colère indignée de Haroun ira jusqu'à tuer non seulement Al Abbassa (ce qui est rapporté par les historiens) mais aussi ses enfants. Ce dernier événement n'étant pas consigné dans la chronique d'al Tabari, on peut en conclure que la fiction s'écarte de la version historique de l'anecdote tragique pour lui donner une portée symbolique plus abjecte.

En choisissant un conjoint en secret, Al Abbassa franchit la frontière entre dehors et dedans, elle manifeste sa supériorité en tant que femme, affirme le droit de décider de son sort. De plus, elle ne connaît Dja'far que parce qu'Haroun les a réunis lors de ses parties de plaisir, car il aimait à les avoir ensemble auprès de lui, appréciant la conversation de sa sœur et les conseils de son vizir ; c'est pour cette raison qu'il a lui-même consenti à les marier secrètement afin de pouvoir les réunir sans risquer de

801 - Je reprends l'idée développée par Northrop Frye, dans *Anatomy of criticism*, au chapitre, « Theory of Modes » où il explique ceci, p. 51 : « The tonality of *Antony and Cleopatra* is high mimetic, the story of the fall of a great leader. But it is easy to look at Mark Antony ironically as a man enslaved by passion; it is easy to recognize his common humanity with ourselves, it is easy to see in him a romantic adventurer of prodigious courage and endurance betrayed by a witch [...] » [Le ton d'*Antoine et Cléopâtre* appartient à la mimésis haute en tant qu'histoire de la chute d'un grand chef. Mais il est aisé de voir en Marc-Antoine, ironiquement, la figure d'un homme emporté par la passion ; il est facile de reconnaître son humanité à l'image de la nôtre ; il est aisé de voir en lui un aventurier romantique, d'un courage et d'une endurance prodigieux, détruit par une sorcière.]

compromettre la réputation de sa sœur. Tous les proches du calife savaient l'existence de ce mariage secret ; les entrevues des deux amants, par la suite, ne sont un secret pour personne, comme finit par l'avouer Atba, esclave et confidente d'Al Abbassa. Le châtement ne vise donc pas tant la liaison d'Al Abbassa et de Dja'far que l'indiscrétion des amants, l'infraction à la loi du secret et ce d'autant plus que Haroun l'apprend par l'intermédiaire d'un esclave. Il est alors obligé de sévir pour venger son honneur, l'homme représentant toujours l'honneur des femmes musulmanes. La femme, ici, n'a aucun pouvoir, elle n'est qu'une expansion du pouvoir du calife, sans aucune autonomie, et sera punie d'avoir dérogé à la règle de la traditionnelle soumission. Cette punition relève plus de l'autorité bafouée que du simple honneur de la femme. Abbassa, en choisissant son amant, se donne le pouvoir d'un homme. Dans ce geste, c'est un inacceptable transfert du pouvoir qui est en cause.

Dans *Saladin*, la princesse Sattelmouk enfreint elle aussi les règles du gynécée en introduisant un homme dans ses appartements. On constate que la transgression concerne toujours la relation homme/femme, c'est la relation amoureuse qui induit la violation des interdits, comme si un rapt d'Hélène se trouvait en définitive à l'origine de toute fiction. De plus, la relation secrète, interdite, réunit des femmes et des hommes de confessions différentes, de cultures différentes. La femme devient l'origine du métissage culturel, comme si la relation amoureuse représentait la possibilité d'intégrer l'autre, et de repenser l'altérité dans l'universalité de l'opposition hommes/femmes.

Dans *Arrous Farghana*, encore, nous retrouvons le *topos* de l'héroïne qui choisit un partenaire différent de celui voulu par son tuteur. Elle n'est pas musulmane. Elle est enlevée, puis libérée par son amant qui l'épouse enfin.

Pour finir, dans *Al Inkilab al Uthmani*, Chirin représente l'image d'une jeune femme libérée, qui se promène avec sa mère, bien que voilée, dans les jardins de la ville de Salonique où elle retrouve son amoureux auquel elle s'adresse en français, précise le texte, puisqu'elle sait cette langue. Le roman est contemporain de la fin de la vie de l'auteur ; se déroulant en 1908, il raconte la Révolution des Jeunes Turcs. Chirin parle de politique, s'investit dans la lutte et devient la confidente de son fiancé, et intellectuellement, son égal.

Dans les romans que nous avons choisis pour répertorier certains procédés de J. Zaydan, plusieurs comportements récurrents se manifestent dans les relations entre les personnages féminins et masculins. Les femmes donnent leur nom à la fiction historique dans ces trois romans, ce qui n'est pas le cas de toutes les œuvres de Zaydan. Les femmes gardent le secret de leur amour mais elles en font part à leurs confidentes ; elles sont l'objet de la convoitise d'un homme qu'elles n'aiment pas ; elles figurent la séduction et l'intelligence, elles sont savantes, intelligentes et belles. De plus, elles représentent l'espace intérieur, les palais, et dans les palais, le goût pour l'ornement.

Dans le duo homme/femme, les hommes également se caractérisent par des comportements récurrents d'une fiction à l'autre. En effet, ils représentent le pouvoir

visible, et chacun d'eux a recours aux conseils, et à l'habileté d'une femme, sœur ou épouse, pour résoudre des questions d'ordre politique, illustrant ce faisant le proverbe féministe « derrière tout grand homme se cache une femme ». L'un des derniers romans de Zaydan, *Al Inqilab al Uthmani*, montre, on l'a vu, une relation d'égalité intellectuelle entre les deux amants ainsi que leur lutte commune pour la Révolution, ce qui va avec un changement clair dans la relation amoureuse, le secret est alors partagé en même temps que la parole politique.

En effet, comme le précise Thomas Philipp : « For the Arab intellectual at the turn of the century, the role of women in society was a much debated issue. It became part of the general movement of reform and modernization in the Arab society⁸⁰². » [Pour l'intellectuel Arabe, au tournant du siècle, le rôle de la femme dans la société, constituait un grand sujet de débat. C'est devenu une partie d'un vaste mouvement de réforme et de modernisation dans la société arabe.] Cette représentation de la femme comme subversive de la tradition, et surtout du pouvoir patriarcal, indique que le mouvement politique de modernisation, devient aussi un mouvement de libéralisation de la condition féminine⁸⁰³. La modernisation littéraire modifie l'image de la femme alors qu'elle n'existe pas encore comme sujet politique, la représentation esthétique fait advenir son être politique.

Thomas Philipp rappelle que, sur vingt-deux romans, huit ont pour titre le nom de l'héroïne⁸⁰⁴, il ajoute : « [...] we find frequently a heroine playing the dominant part. In fact, more often than not the whole narration revolves around the fate of the heroine⁸⁰⁵ » [on trouve fréquemment que l'héroïne joue le rôle principal. En fait, le plus souvent, l'ensemble du récit tourne autour du sort de l'héroïne.] Le personnage féminin sert, comme dans les romans de Bankim, de pivot narratif. Le critique précise d'ailleurs que les personnages féminins ne sont pas toujours conformes à la figuration historique, « the heroines are of fictitious character or of marginal historical character⁸⁰⁶. » [les héroïnes sont des personnages de fiction ou alors marginalement historiques]. Souvent leur nom et leur identité sont historiquement attestés, mais elles font l'objet d'une recomposition. Le cœur du travail esthétique s'effectue autour des personnages féminins, indiquant que le travail de la fiction affecte l'intérieur avant d'avoir un impact

802 - Thomas Philipp, « Women in the Historical Perspective of an Early Arab Modernist », in *Welt des Islams*, p. 66.

803 - Certes, cela relève de l'évidence aujourd'hui, mais force est de constater la similitude des procédés entre les romans de Bankim Chandra Chatterjee et ceux de Jurji Zaydan. Appartenant tous deux à des sociétés patriarcales, conservatrices, ils acceptent néanmoins de penser l'être féminin plus librement tout en restant dans certaines limites ; voici comment Zaydan s'en explique : « We do not agree with the extremist's view of woman's freedom [...] We intend to watch over her dignity, the nobility of her soul and her education so that she can really fulfil her natural duties at home. » [Nous n'acceptons pas la vision extrémiste de la liberté des femmes [...] Nous tenons à protéger sa dignité, la noblesse de son âme et de son éducation de sorte qu'elle puisse réellement accomplir ses devoirs domestiques naturels.]

804 - Phénomène fréquent aussi chez Bankim Chandra Chatterjee.

805 - Thomas Philipp, « Women », p. 70.

806 - *Ibid.*

sur le monde politique, sur l'historique qui relève toujours du monde extérieur, et dont l'accès est contrôlé par les tenants de l'orthodoxie musulmane. Le personnage féminin représente, dans ces cultures traditionnelles, le cœur de la maison, le cœur de la tradition, et le lieu de la pureté que la fiction infiltre, car la tradition et la fiction occupent en partie les mêmes espaces d'énonciation, ont le même territoire.

Lorsque Sattelmouk décide de recevoir dans son appartement le jeune soldat qu'elle aime, Imaddine, elle transgresse doublement le code, puisque Imaddine est un homme, et en outre kurde, ennemi du pouvoir des Fatimides. Ce geste la place au centre de l'intrigue, et le couple devient la figure principale du roman, alors que Saladin en demeure la figure historique attestée. La scission se poursuit en même temps que la rencontre entre monde historique et monde de la fiction, l'un étant finalement contaminé par l'autre, mais surtout le second devenant le féminin du premier. L'Histoire étant au masculin et la fiction au féminin, le roman historique permet l'esthétisation de la totalité du monde, et la formation d'un espace neutre ou plutôt bisexué. L'Histoire devient esthétisable dans la mesure où elle est profondément féminisée et intériorisée. La transgression touche de ce fait le monde non dicible, celui du gynécée, interdit jusque là au regard de l'historien et à la parole publique : c'est ce monde silencieux que la fiction investit, qu'elle fait parler, dont elle dévoile l'intérieur. L'intérieur des cœurs de l'Histoire étant aussi muet que celui du gynécée, l'Histoire devient féminine au sein du roman historique, elle peut devenir la parole du plus faible des mondes au contraire de ce qu'elle était dans une tradition épique et héroïque. Le féminin prend possession de ce qui est secret, ce qui est caché ; dans son obscénité, la fiction ne mesure pas l'importance de sa trahison en rendant possible des paroles de femmes. Le secret des hommes, et le secret des femmes communiquent, le secret politique et le secret amoureux partagent le même espace du palais, l'un et l'autre complices dans une histoire partagée. À ce sujet, une comparaison avec *Cinq-Mars* serait intéressante, mais aussi avec *La Chronique de Charles IX*⁸⁰⁷. Je cite une des premières scènes de Cinq-Mars :

M. de Thou, après avoir salué la Reine, qui lui dit quelques mots, aborda la princesse de Guéménée et lui parla à demi-voix avec une intimité affectueuse ; mais, pendant cet aparté, attentif à surveiller tout ce qui touchait son ami, [...] il examina la princesse Marie [...] car il pensait qu'elle n'était pas étrangère aux entreprises de Cinq-Mars. Il vit avec mécontentement que sa parure, extrêmement brillante, semblait lui donner plus de vanité que cela n'eût dû être pour elle et dans un tel moment⁸⁰⁸.

807 - Dans la *Chronique du règne de Charles IX* [1829], le secret est d'autant plus présent que nous sommes en plein conflit de la Saint Barthélemy. La relation entre Diane, la Comtesse de Turgis, et Bernard de Mergy est secouée par le différend religieux puisqu'elle est catholique et lui protestant. Le secret fait partie aussi de leur relation ; Diane, par exemple, se faisant passer pour une autre, une jeune espagnole, monte une mise en scène assez ludique pour jouir des attraits de son amant. « Je n'aime de l'histoire que les anecdotes », avance Mérimée, or, au cœur de l'anecdote se trouvent des femmes et des secrets, la fiction s'en nourrit.

808 - A. de Vigny, *Cinq-Mars*, p. 288-289.

Marie et Cinq-Mars, qui sont amants, sont soupçonnés de comploter contre le Cardinal et de fomenter une révolte. L'intrigue du roman se tisse autour de la féroce ennemie du Cardinal, la reine Anne d'Autriche, dans ses appartements ou dans l'intimité de la nuit. C'est aussi dans le secret que les amants sont fiancés. Le secret est présent en amour comme en politique, où il abrite la conjuration, les intrigues de pouvoir autour de Louis XIII⁸⁰⁹. Finalement Cinq-Mars mourra, et Marie deviendra reine de Pologne. Examiner la princesse Marie revient à connaître le cœur de Cinq-Mars; Marie ne saura que par hasard la mort de son amant. Le secret, tant politique que celui des amours de sa favorite, est ainsi surtout entre les mains de la Reine. Ce trait topique dévoile une fois de plus le rapport intime entre la fiction et l'Histoire qui se fomentent au cœur des palais, du pouvoir, dans le roman historique mêlé d'amour.

La subversion est multiple chez Zaydan, d'abord elle pose la différence entre des femmes de l'Histoire lointaine de l'islam, et celles qui sont contemporaines de l'écriture, susceptibles de lire ses romans à partir de 1891. La différence entre les deux époques historiques écarte d'une vraisemblance mimétique —je veux dire que l'éloignement historique crée une distance similaire, par rapport au réel, à celle produite par un genre sans contrainte de vraisemblance. Tout en incitant les lectrices de Zaydan à jouir d'une plus grande autonomie, la différence d'époques souligne leur faiblesse par rapport à ces femmes de l'Histoire. De cette façon, la représentation de l'Histoire fonctionne doublement, comme une mémoire et comme une invitation au changement. Enfin, les liseuses veulent à leur tour devenir des représentations, figurer dans le corps du roman en images de femmes libres ou assez libérées, comme le montre la figure de Chirin. Dans ce cas, le féminin relève clairement de l'opposition de genre, car celle-ci implique une question d'autorité.

L'amour, la femme, la fiction, l'esthétique sont autant de lieux de l'émotion, de la pulsion, dont l'Histoire subit parfois les conséquences, semblent avouer nos romans, et nous abordons là une deuxième fonction du principe féminin, celle de neutraliser les espaces d'énonciation afin de les rendre perméables :

[L'amour] Il lui plaît d'enchaîner sans justifications et de ravager sans compter. Et d'ailleurs, s'il en était autrement, l'amour serait fade. Qu'un amoureux se soumette aux jugements de la raison, aux principes de la logique ou à des considérations mercantiles, alors il devient un professeur, un juriste ou un marchand. L'amour est un despote intraitable qui n'obéit à aucune constitution et ne recule devant aucune menace⁸¹⁰.

L'amour et la femme appartiennent à l'univers de l'esthétique ; moteurs de l'émotion, de la sensation, ils deviennent aussi des moteurs narratifs. Le personnage féminin semble concentrer tout ce que permet le travail de la fiction ; évidemment la trame historique demeure un moteur narratif fort, mais s'y imbrique toujours, comme le signalent tous les théoriciens du genre, la petite histoire, ce que nous associons au principe féminin. Encore une fois, il s'agit de ne pas céder à l'aporie facile de

809 - Cela rappelle le trio amour-secret-politique tel qu'il apparaît aussi dans *La Princesse de Clèves*.

810 -Jurji Zaydan, *Saladin et les Assassins*, p. 88.

l'opposition binaire, histoire d'amour/ Histoire, petite histoire/grande Histoire, mais de saisir ce qui se joue à la fois d'esthétique et de politique dans ce duo inhérent au genre. En l'occurrence, les romans de Zaydan, ainsi que ceux de Bankim, s'illustrent surtout par une représentation du monde domestique, privé, bravant les interdits de sociétés conservatrices plongées souvent dans un bain historique. Le roman fonctionne comme la projection d'un désir d'émancipation, de rupture des frontières entre dedans/dehors, intérieur/extérieur, monde des hommes et monde des femmes, pour ne plus occuper qu'un seul espace commun à l'Histoire et à la fiction au sein du texte unique⁸¹¹. Le territoire du roman historique induit une modification —réaliste dans son principe— des mondes de référence, il est d'autant plus subversif qu'il montre l'existence possible d'un monde différent dont la projection au présent, s'abrite derrière la fonction de mémoire historique et le devoir de connaissance. Le roman historique modifie à sa guise le monde présent en occupant le lecteur par son passé. En montrant un temps différent, il s'autorise à transformer les espaces sociaux et cognitifs, ainsi qu'à les unir, à inviter la substitution à ceux du passé des codes du monde de référence contemporain de l'écriture, puisque, au-delà de l'expérience esthétique, c'est le seul monde qui offre la possibilité d'une action éthique immédiate.

Le point de vue imite la position d'une femme, le narrateur change de corps, entre l'Histoire et la fiction au féminin dans laquelle il se doit de se glisser ; il tente de construire aussi une parole féminine moyennant le déploiement de la passion réunissant tous les topoï du roman d'amour :

Sattelmouk répondit presque en bredouillant.
 — J'ai peur d'être ridicule et que tu te moques de moi.
 — Dieu m'en garde ! Comment pourrais-je faire une chose pareille ?
 — Parce que j'aime un homme dont tu n'as même pas idée ! Si mon frère venait à le savoir, non seulement il serait stupéfait mais il penserait que je suis complètement folle !
 Elle se tut et releva la tête de son oreiller en étalant sa chevelure sur ses épaules, puis remonta sa couverture. Yaqouta était dans l'expectative et ne comprenait pas où elle voulait en venir, ou du moins, c'était ce qu'elle laissait paraître peut-être pour en savoir davantage⁸¹².

Cette scène peut se lire aussi bien comme la réécriture d'une scène à la Walter Scott, elle reprend tout le *topos* transculturel des confidences entre l'héroïne et sa dame de compagnie dans l'intimité de l'alcôve.

Par exemple dans *La Fiancée de Lammermoor*, Lucie, malade, est confiée par Lady Ashton aux soins de Ailsie Gourlay, une suivante un peu sorcière qui, en fait, veut rendre folle la pauvre Lucie :

La vieille sibylle s'aperçut de son ascendant, et elle resserra graduellement son cercle magique autour de la victime dévouée à ses artifices. Elle commença à lui conter les

811 - Voir Adorno, *Théorie esthétique*, au sujet des œuvres d'art, p. 154 : « Leur langage, dans leur rapport avec le langage significatif, est quelque chose de plus ancien qui toutefois ne s'est pas converti : comme si les œuvres d'art, en se modelant par leur structure sur le sujet, étaient la répétition de la naissance et du surgissement du sujet. »

812 - J. Zaydan, *Saladin et les Assassins*, p. 83.

anciennes légendes de la famille Ravenswood, où la terreur et la superstition jouaient un grand rôle⁸¹³.

Cette situation, typique aussi, est à l'inverse de la relation de la confidente Yaqouta à la princesse Sattelmouk. Mais, d'une façon ou d'une autre, on retrouve ce lien, celui de l'échange de secrets entre les deux personnages, la jeune femme amoureuse et sa confidente. La confidente est souvent plus informée que la jeune femme, elle peut ainsi lui transmettre des histoires de famille et influencer sur son opinion (c'est aussi le cas avec Abbassa). Les silences et les aveux composent le moment de dialogue convenu entre Yaqouta et Sattelmouk, gêne et soulagement à la fois dominant les deux personnages. Construction romanesque, le féminin se représente et se traduit à partir du roman sentimental occidental. L'image de la femme émancipée appartient donc d'abord à la fiction seconde, plutôt que le produit d'une mimésis, elle est le fruit d'une réécriture, changeant le décor et le nom des héroïnes pour en faire des personnages historiques orientaux ; la structure du dialogue, ce jeu subtil entre le secret et l'aveu, imite celle qu'on rencontre dans le roman sentimental traditionnel en Occident, encore présente à l'époque de J. Zaydan. Ce jeu est d'ailleurs figuré dans la scène précédente, par le mouvement de la couverture qui cache le visage, l'ensemble des épaules, et de la chevelure de Sattelmouk.

Lorsqu'Atba eut entendu les appréhensions de Abbassa concernant Zoubeida, elle dit : « Je ne vois pas pourquoi vous vous inquiétez de cela maintenant ? »

—Comment, tu ne vois pas, alors que tu sais ce que cache le cœur de Zoubeida à mon égard, que se passerait-il si elle venait à savoir ce secret ?

Alors Atba répondit en souriant : « Vous croyez peut-être que Zoubeida n'est pas au courant ? »

Effrayée, Al Abbassa reprit : « et si elle sait, qui a pu l'informer ? », « Vous êtes sage et avisée, et ceux qui vous ressemblent ne se rendent pas compte de la réalité de la situation. Comment pouvez-vous imaginer que ce fait reste secret pour les gens, alors que le Vizir entre au palais sans se voiler, et quand il veut...⁸¹⁴

Le statut du secret apparaît central dans ce dialogue ; pour maintenir la paix, il importe qu'il ne soit pas dévoilé au calife et l'ensemble de l'intrigue vise à retarder ce moment. La figure du secret, du voile, de la dissimulation parcourt les romans de Zaydan, pour être toujours associée à la parole féminine tel un inconscient qui rattrape le lecteur et le texte⁸¹⁵, le féminin figure alors à la fois le lieu du détournement de la vérité et celui de son éclatement.

Le principe féminin opère à plusieurs niveaux textuels : à un niveau épistémologique, puisque le savoir féminin s'oppose, tout en le mimant, au savoir masculin. —à la manière des hommes, les protagonistes femmes sont décrites comme

813 - Walter Scott, *La Fiancée de Lammermoor*, p. 889.

814 - AA, p. 545.

815 - L'analyse des procédés d'écriture ne devrait pas aboutir à des conclusions aussi simples que celles-ci, dans lesquelles l'interprétation moralisante bloque la signification esthétique : « si l'amant est sincère dans son amour, qu'il récompense son amour, et qu'il soit fidèle dans toutes les situations », extrait, traduit de l'arabe par moi-même, d'un travail de Magister soutenu à l'Université d'Alger en 1993, par Ibrahim Sahraoui, *Discours littéraire chez Jurji Zaydan*, p. 146.

savantes et intelligentes, capables d'avoir un comportement autre qu'intuitif ; d'autre part, au plan narratif, elles fomentent les intrigues, disposent les cartes, pratiquent les stratégies de dévoilement et de dissimulation⁸¹⁶, —retardent le déroulement des événements, créent les rebondissements, détournent l'attention historique vers l'affectif, car l'Histoire ne veut pas s'attarder sur les sentiments, elle rend compte. La dimension esthétique, en réunissant ces motifs, dans un genre assertif et réaliste procède surtout, par le biais de l'effet de fiction, à une intériorisation des procédés de représentation, et affirme ainsi la valeur d'un savoir ignoré —telle la parole de la femme— celui de l'expérience subjective. À aucun moment les femmes ne regrettent leur liberté, elles ont au contraire l'assurance d'avoir agi en écoutant leur cœur, et leur bon sens —ce qui, manifestement, révèle aussi leur féminité. Le principe féminin associé à la liminalité, l'est aussi au surgissement, celui de la perception narrative qu'Adorno nomme « apparence »⁸¹⁷.

Avec le thème du secret, le féminin, moteur de la fiction, est indissociable d'une modalité de savoir. Dans les romans de Zaydan, moins misogynes que ceux de Bankim, la parole féminine révèle et, ce faisant, transgresse, puisqu'elle dérobe la vérité aux hommes. Mais on peut se demander, en sens inverse, si cette révélation, en tant que parole féminine derrière la porte du gynécée, à une seule tierce personne, la confidente ou la mère, ne reste pas sans pouvoir sur l'Histoire. Car l'Histoire serait, elle aussi, un mode de dissimulation que la fiction aurait pour rôle de révéler, de dévoiler, comme la femme amoureuse finit toujours par le faire. De ce point de vue, la figure de la femme permet la circulation des données narratives, active des réseaux d'échanges entre personnages, de proche en proche, une notion de texte que le discours historique officiel, celui des chroniques par exemple, contrecarre puisqu'il prône une mise en ordre. Les femmes tentent de mettre les différents discours sur un pied d'égalité de même que leur pouvoir et leur autorité au sein de la relation amoureuse et familiale. C'est pourquoi leurs voix émergent en même tant que celle de l'esthétique moderne, capable d'agir sur le politique et de modifier le monde de référence par l'expérience du monde de la fiction.

En d'autres termes, le principe féminin permet l'action de la fiction, et par ce biais, celui de l'esthétique en tant que savoir empirique opposé à un savoir objectif, factuel. Il n'engage pas moins le travail de la fiction vers un apprentissage politique, historique, ou plus généralement épistémologique⁸¹⁸. Le dedans du corps et le secret des femmes

816 Dans AA, c'est plutôt Zoubeida qui joue le rôle de l'intrigante.

817 - Voir Adorno, *Théorie esthétique*, p. 148 : «Traditionnellement, le caractère d'apparence des œuvres d'art est rapporté à leur moment sensible, surtout dans la formulation hégélienne. [...] L'esprit cependant n'est pas seulement apparence, il est aussi vérité ; il n'est pas seulement le leurre d'un étant-en-soi, mais également la négation de tout faux être-en-soi. »

818 - Voir Adorno, *Théorie esthétique*, p. 151 : « Le déploiement de l'art est déploiement d'un quiproquo : l'expression, par laquelle l'expérience non esthétique pénètre au plus profond des œuvres, devient l'image primitive de tout ce qui est fictif dans l'art ; comme si à l'endroit où, vis-à-vis de

deviennent le dedans de la fiction et de l'esthétique, dans le déplacement des frontières de la culture, vers une intériorisation de la connaissance poétique, plus que dans sa simple maîtrise.

4.1.2. PERSONNAGES FÉMININS ET ESTHÉTIQUE IDENTITAIRE

La transgression amoureuse demeure au sein de l'enjeu narratif, dans les choix interdits, celui de Luz ou, à l'opposé, celui de Guadalupe, ainsi que dans l'aveuglement de Sylvia. La culpabilité diffère entre nos deux groupes de romans, dans l'un, Dieu punit, alors que, dans l'autre, Dieu restera indifférent bien qu'invoqué. Pourtant toutes les relations croisées finissent par un verdict qui fait triompher le sens de l'Histoire et de la justice. Encore des histoires d'amour compliquées, impossibles, celles qui empêchent le monde de tourner toujours dans le même sens. Les personnages féminins de Mateos affichent une pensée complexe du politique, de l'engagement patriotique, tout en restant dans la contradiction de l'amour, comme c'est le cas de Clara qui affirme son patriotisme mexicain et tombe éperdument amoureuse d'un traître français. Il en va de même pour Guadalupe, la sœur de Martínez, celle qui assume le lourd fardeau de la « *India bonita* ». Sylvia aussi reste dans ce lieu de l'indétermination, de l'inquiétude, de l'ambiguïté qui finit par représenter l'être australien en genèse, entre la « *dream life* » et l'Histoire, jetant les dés au vent, renonçant à son destin, dans la mort dictée par le paysage.

4.1.2.1. Clara, Luz et Carlota, Guadalupe

Toutes les jeunes femmes du roman de Mateos, c'est-à-dire Clara, Luz, Carlota et Guadalupe⁸¹⁹, subissent une double contrainte, celle de l'amour et de l'engagement politique, chacune étant dans une situation difficile qui alimente, bien entendu, le cours du roman, et encourage la dramatisation.

Luz aime Eduardo qui est républicain, alors que la famille Fajardo est conservatrice et soutient l'intervention française ; à l'inverse, Clara, tout aussi républicaine que Luz, tombe amoureuse du Commandant Demuriez, représentant la figure de l'imposteur. Carlota aime toujours Maximilien, mais encore plus le pouvoir, et Guadalupe, aime un capitaine autrichien qui n'est autre que l'Empereur Maximilien, comme elle le découvre à la fin.

Les hommes du roman se répartissent selon leur appartenance politique et leur comportement amoureux. Et en ce sens, Maximilien ne suscite aucune antipathie,

l'expérience réelle, elle est le plus perméable, la culture veille le plus rigoureusement à ce que la frontière ne soit pas violée».

819 - Je ne m'attarderai pas sur la figure de Doña Canuta et de ses amies, je choisis de ne traiter ici que des jeunes femmes amoureuses.

contrairement à la façon dont Demuriez est représenté. Ces hommes, Eduardo et Maximilien, mais aussi Juárez, amoureux de la patrie, sont impliqués dans l'Histoire et figurent des héros amoureux. Eduardo, par exemple, montre le rapport permanent de tension entre patrie et amour :

Eduardo se arrojó a sus pies, la acarició, le juró mil veces que no la olvidaría; en aquel momento sintió que su valor lo abandonaba, que ante aquella mujer debía sacrificarse nombre, fama, porvenir, todo en aras de ese amor angelical... no ; ese mismo amor exigía el sacrificio de la separación⁸²⁰.

[Édouard se jeta à ses pieds, la caressa, lui jura mille fois qu'il ne l'oublierait pas ; à ce moment, il sentit que son courage l'abandonnait, que devant cette femme, il devrait sacrifier son nom, sa réputation, son avenir, tout sur l'autel de cet amour angélique... non ! Cet amour même exigeait le sacrifice de la séparation.]

Le véritable amour de la femme rime avec amour de la patrie. Si Eduardo se donne à la patrie, c'est à Luz qu'il le doit, elle le rend plus digne, plus patriote, plus libre. La femme représente une figure de Marianne, guidant le peuple. À l'opposé, d'ailleurs, de la figure de Carlota qui est une « mauvaise mère ». Il apparaît cependant que les femmes produisent le discours amoureux, les hommes semblent englués dans l'Histoire et la guerre. En l'occurrence, le partage s'affirme entre épique et dramatique, entre un monde de la parole masculine, et celui de la parole féminine. La transgression se produit autour des objets d'amour, mais sans ruptures des limites sociales, sans briser des tabous entre dedans et dehors, entre privé et public ; sauf qu'à la mort de Maximilien et après la découverte de l'imposture de Demuriez, Guadalupe et Clara renoncent totalement au monde pour entrer dans un ordre religieux, poussant à bout le caractère de leur parole, toujours dans l'intimité, même lorsqu'elles affichent leur engagement politique. Carlota, elle, que l'Histoire poursuit, sombrera dans la folie, car elle a enfreint les limites sociales de son rôle ; l'Histoire la punit de son ambition trop masculine, d'après la vision des historiens⁸²¹. L'amour, comme l'Histoire, réclament que la « Justicia de Dios se cumpla sobre la tierra » ; martyrs de l'amour et de l'Histoire de la République, les personnages partagés entre Dieu et l'Histoire, Dieu et l'amour, dévoilent un aspect mythique. Celui-ci, déjà présent dans la prophétie de Chilam Balam, continue d'affecter les personnages du récit de Mateos et les représentations qui leurs sont associées. Un rapport entre nature, Histoire et amour nous renvoie comme à une origine, à un temps mythique, prophétique, aux accents « bibliques » :

A las cuatro de la mañana se puso en marcha el ejército, emprendiendo el ascenso de las lomas que indican la proximidad del *Monte de las Cruces*.
Detúvose el coronel en lo alto de las lomas ; y fijó su mirada en la capital.

820 - CC, p. 8.

821 - André Castelot, *Maximilien et Charlotte du Mexique, la tragédie de l'ambition*, p. 104-105 : « Il fallait s'y attendre : dès que le nom de l'archiduc a été prononcé à Biarritz par l'impératrice Eugénie, dès qu'Hidalgo en a communiqué la nouvelle à Gutiérrez de Estrada, l'ex-ambassadeur [...] offre l'empire mexicain à Maximilien et à Charlotte. [...] Voici Charlotte aussitôt conquise. Son frère, le comte de Flandre, l'expliquera plus tard avec franchise à la comtesse d'Hulst : "C'est l'expressif désir de Charlotte d'être la souveraine de n'importe quoi et n'importe où qui l'a poussée dans l'affaire mexicaine." »

Apenas se distinguía la bella confusión de sus torres y sus cúpulas. Las nubes acariciaban la frente de la beldad azteca, y el espejo de sus lagunas, como una faja de luz, simpatizaba con las tintas apacibles del alba.

El viento de la mañana agitaba los celajes importunos, semejantes a los espíritus de la noche que se apoderan del corazón para entristecerlo...

¡ Mexico desapareció⁸²² !

[À quatre heures du matin, l'armée se mit en marche, entreprenant l'ascension des collines qui indiquent la proximité du *Mont des Croix*.

Le colonel s'arrêta en haut des collines, et fixa son regard sur la capitale.

On distinguait à peine la belle confusion de ses tours et de ses coupôles. Les nuages caressaient le front de la beauté aztèque, et le miroir de ses lagunes, comme une ceinture de lumière, sympathisait avec les teintes paisibles de l'aube.

Le vent du matin agitait les nuages importuns, ressemblant aux esprits de la nuit qui s'emparent du cœur pour l'attrister...

Mexico disparut !]

Le roman construit une mythologie du paysage, de la terre et de la mémoire de la terre mexicaine, où l'amour permet la transcendance. Cette scène syncrétique réunit plusieurs représentations celle du Mont des Oliviers de la Passion du Christ, la contemplation surplombante de Napoléon lors de la bataille d'Austerlitz, les collines de Rome, le souvenir de la capitale aztèque, Tenochtitlan. L'amour permet de donner une filiation à ces représentations, en une sorte de théogonie moderne. Afin de rendre la patrie profonde et historique — donc pleine de légendes—, l'un des procédés de mythification réside aussi dans l'exacerbation du sentiment amoureux, dans le rapport entre drame personnel et drame de l'Histoire, comme le montre l'expression « la beldad azteca » qui mêle la figure de l'Histoire et celle d'une femme aztèque, une déesse mère, comme autour de la figure de la vierge de « Guadalupe » évoquée ici par le personnage de la « India bonita », mais rappelant encore les autres femmes, parjures, la Malinche ou Carlota, « mama Carlota ».

Reprenant la thèse développée par Doris Sommer, la représentation de l'amour et du couple projette l'union et la fondation du récit mexicain, comme celle de la nation⁸²³. Au sujet du roman d'Altamirano, *El Zarco*, elle explique :

But Manuela and el Zarco are equally gender-crossed in a parody of romantic lovers: she because her love of adventure conquers her feminine delicacy, and he because cowardice plagues his machismo. This uncomfortable doubling of heroes and antiheroes underlines another contextual doubling⁸²⁴.

822 - CC, p. 15.

823 - C'est également la position du philosophe italien, Francesco Alberoni, dans son article, « L'Amour à l'état naissant comme figure et mouvement », in *Le Récit amoureux* ; citons quelques lignes de ce beau texte sur la naissance de l'amour, p. 283 : « Mais dans toutes les phases initiales des mouvements, même politiques, il y a ce substrat commun d'expérience : la révélation d'une mission, d'un appel, l'*unio misitica*, la fusion dont parlait Sartre, dans laquelle les hommes se sentent frères et voient devant eux un avenir lumineux. »

824 - Doris Sommer, *Foundational fictions*, p. 227 ; elle ajoute, p. 231 : “In *El Zarco*, Altamirano takes his own synthetic, conciliatory advice and joins a tradition of marriages between politics and passion.” [Dans *El Zarco*, Altamirano applique ses propres conseils synthétiques et conciliants, et rejoint la tradition de mariages entre politique et passion.]

[Mais Manuel et el Zarco sont tout autant de genres ambigus en une parodie d'amants romantiques ; elle parce que son amour pour l'aventure surmonte sa délicatesse féminine, et lui parce que sa lâcheté affecte son machisme. Ce dédoublement inconfortable entre héros et anti-héros souligne un autre dédoublement contextuel.]

L'amour et le couple fixent les représentations nationales, et ici le principe féminin est d'abord celui de l'amour ; en fait, le personnage féminin fonctionne parce qu'il est amoureux, parce qu'il cherche à former un couple, et il signifie bien plus que dans la solitude des femmes de Bankim ou de Zaydan. Les couples ambigus de Mateos se contaminent mutuellement, entre féminin et masculin.

Le couple fondateur de la modernité historique révèle une filiation avec les vieilles croyances, les anciens récits fondateurs, une rencontre entre Quetzalcóatl et la vierge de Guadalupe. Ce couple amoureux propose une poétique du métissage, comme unique sortie de la crise politique, celle déjà annoncée par Cortés et la Malinche, alias Doña Marina. Pourtant, les couples métis ne cessent d'avorter, de sortir de l'Histoire : Guadalupe et Clara, par exemple, se destinent à la prière, elles entrent toutes deux dans l'ordre des Capucines. L'héroïsme l'emporte, et c'est le couple le plus fidèle à la patrie, comme, étymologiquement, attachement au territoire des pères, qui sort heureux de l'épreuve historique.

Deux hypothèses : ou bien cette issue avoue un échec du métissage politique et amoureux, ou bien elle affirme la nécessité d'une homogénéité, une fusion. Et le narrateur lance, tel un cri du cœur : « ¡ Cuadro sublime cuya copia es imposible ! [...] ¡ Sacerdote y caudillo ! ¡ La voz del cielo y la de la patria !, ¡ las fibras más armónicas del corazón ! »⁸²⁵ [Tableau sublime impossible à copier ! Prêtre et chef ! La voix du ciel et celle de la patrie ! Les fibres les plus harmonieuses du cœur !] ; le paysage, l'amour, Dieu et la patrie forment ensemble des objets d'investissement symboliques induisant une pensée esthétique épique et lyrique :

Esa muchedumbre es un ejército de héroes, que van a combatir por la independencia de América.

¡ Invocan por los labios de su caudillo al Dios de las batallas [...] »⁸²⁶

[Cette foule est une armée de héros, qui vont combattre pour l'indépendance de l'Amérique.

Ils invoquent par les lèvres de leur chef le Dieu des batailles [...]]

Dans ce passage partiellement cité, les mots « héros », « immortel », « immortalité », « éternel, éternité » comme dans « su memoria será eterna en la historia de la humanidad », ou « Ghilardo pasa a la immortalidad... »⁸²⁷, ainsi que les lignes précédentes qui « invoquent » le Dieu des batailles, accumulent les abstraits qui jalonnent le roman, induisant le caractère transcendant de l'amour, divin ou humain, et de l'Histoire. Les mythes, les légendes — bien qu'ils diffèrent par leur coefficient

825 - CC, p. 18, il s'agit d'une exclamation du narrateur décrivant l'ascension du *Mont des Croix*.

826 - *Ibid.*, p. 19.

827 - *Ibid.*, p. 21.

d'historicité—, et l'amour aussi relèvent ici de la variante magique du mythique⁸²⁸, si tant est que la terre et le paysage puissent relever d'un mythe —tels les récits de l'origine suggérés par les mentions de Moïse et de Caïn.

Comme ailleurs Sakuntala, la femme sauvage mythique, c'est la traîtresse légendaire qui revient ici dans le roman de Mateos sous la forme de la « India Bonita » ; un motif historique fait appel à une légende, complétant les autres discours modélisants de la Bible, de l'Histoire européenne, etc., le tout étant réuni dans le discours littéraire.

4.1.2.2. La India bonita ou le retour de la Malinche

Le personnage de Guadalupe contient nécessairement la figure de l'énigmatique traductrice et traîtresse qui fut la maîtresse de Cortés et dont il avoua, paraît-il⁸²⁹, l'importance, reformulée en ces termes par un historien anglophone : « After God we owe this conquest of New Spain to Doña Marina », appelée aussi « la Malinche », dont le sens serait « la femme capitaine »⁸³⁰. Elle avait été offerte en tant qu'esclave à Cortés, était convertie au christianisme, et parlait le Nahuatl et le Mayan, ce qui lui permit de devenir interprète et de participer à toutes les négociations avec les Aztèques, comme le montrent bien Bernal Díaz et Prescott. La femme au nom double, Doña Marina pour les Espagnols, et Malinche pour les Aztèques, aurait surtout, en fait, empêché de nombreux massacres d'Indiens ; elle arrivait à mener Cortés à la négociation, bien que son image soit d'abord celle d'une traîtresse, en particulier, lors de la prise de Mexico. Elle tend à être réhabilitée comme la mère des Mexicains, par ceux qui la créditent d'avoir été la première à accepter l'homme blanc et sa culture, donc la première mexicaine.

Guadalupe sait aussi qu'elle trompe son frère en étant la maîtresse d'un capitaine autrichien, elle apprend à son tour qu'elle est trompée quand ce même capitaine lui dévoile qu'il est Maximilien, mais il est bien trop tard, elle l'aime. Elle aussi apparaît dans les ouvrages historiques sous le surnom de la « India bonita », ainsi que comme

828 - Dans *Pourquoi la fiction ?*, J-M. Schaeffer reprend la question de la filiation de la feintise selon deux généalogies, l'une phylogénétique dont l'origine est associée à la représentation « mimétique ludique à partir d'un cadre religieux » et l'autre ontogénétique dont l'illustration est « la théorie aristotélicienne de la *mimèsis* » qui « voit dans les activités mimétiques ludiques une relation au monde irréductible à toute autre, c'est-à-dire illustrant un comportement anthropologique de base possédant une fonction propre qui ne saurait être remplie par aucune autre relation au monde. ». Il précise, p. 51 : « Selon la première généalogie, les activités mimétiques premières (du point de vue phylogénétique) ne sont pas des activités d'apprentissage, mais relèvent de la sphère des rituels religieux et de la magie, c'est-à-dire d'incarnation à fonction performative sérieuse : imiter quelqu'un, c'est devenir celui qu'on imite. L'origine de la fiction se trouverait donc dans les rituels de possession. »

829 - Shep Lenchek, « "La Malinche" Harlot or Heroine ? », décembre 1997, *El ojo del lago*, Guadalajara-Lakeside, vol. 14, n° 4, mexconnect.com/mex_/history/malinche.html

830 - Voir deux ouvrages récents sur le sujet, Anna Lanyon, *La Malinche, l'autre conquête du Mexique*, et également, de Sandra Messinger Cypress, *La Malinche in Mexican Literature, From History to Myth*.

parjure et traîtresse à la patrie, et surtout, dans la fiction, comme infidèle à l'héroïsme de son frère, Pablo Martínez.

Ces deux femmes ambiguës agissent comme une transgression au centre des conflits. En un sens contre l'Histoire et son cours, dans la négation de l'Histoire, elles n'écoutent que leur bon sens et leur cœur. Elles exhibent le sentiment, l'affect indéniable à tout personnage même historique ; Carlota tout au contraire, réduirait Maximilien à n'être qu'historique, « un retrato », à l'image de ceux de la galerie.

La figure de la femme, qui habite l'Histoire du Mexique, rappelle les déesses mères aztèques (comme Coatlicue, déesse de la terre, et Coyolxauhqui, déesse de la lune). De la Malinche, devenue légendaire, on passe à la « India bonita », qui fait à son tour légende, pour ne pas sortir d'une compulsions de répétition qui pourrait être celle de l'Histoire selon une conception de l'événement comme crise ou révolution. Ces deux femmes sont le fruit d'une rupture historique marquée par deux hommes, Cortés et Maximilien. On a affaire à une double naissance du Mexique⁸³¹, simultanément symbolique et narrative.

Elles forment la paire qui s'oppose à Cortés et Maximilien, voire à Juárez et à Moctezuma. Pourtant, dans le deuxième cas, au XIX^{ème} siècle, le couple de Maximilien et de Carlota échoue, il ne naîtra pas d'enfant de cette union, au contraire du fils né de Cortés et de Doña Marina. Ces personnages légendaires inscrivent l'écriture du roman historique dans un processus générateur de modèles d'expérience de la fiction.

Le couple construit l'unité historique, mythique, au profit de laquelle la femme opère l'intériorisation, ce qui relève de la connaissance par la fiction, telle que Jean-Marie Schaeffer en développe l'idée au sujet du principe de mimésis chez Aristote. Les quelques lignes suivantes pourraient très bien décrire le processus du principe féminin qui permet en fait le fonctionnement du modèle cognitif de la fiction, assurant « les incarnations empiriques multiples et variables », par le discours affectif/amoureux des personnages féminins :

Autrement dit, Aristote a une confiance absolue dans l'immunisation réciproque du monde de la fiction et du monde de la réalité historique. Aussi sa conception de la *mimésis* n'est-elle pas celle de l'imitation comme leurre, mais celle de l'imitation comme modélisation. En effet, en élaborant sa fable selon les lignes du possible, du nécessaire ou du vraisemblable, le poète élabore en fait un modèle cognitif dont la validité excède la réalité qu'il imite, au sens où il en abstrait la structure actantielle profonde susceptible de donner lieu à des incarnations empiriques multiples et variables selon les contextes⁸³².

831 - J'aimerais reprendre à ce propos la formulation de Daniel Meyran, dans *Maximilien et le Mexique*, p. 1, « En effet, s'il est vrai que l'épisode Maximilien marque une rupture dans la périodisation de l'histoire mexicaine —rupture parce que Maximilien est un prince étranger, rupture parce que Juárez et le parti libéral sortent renforcés de l'épreuve, le parti conservateur réduit à néant, rupture parce que l'Indépendance du Mexique est vraiment consommée à partir de là, et rupture surtout parce que vient de naître une nouvelle et véritable conscience nationale...—, il est vrai aussi que cet épisode de l'histoire entre très tôt en littérature (Juan A. Mateos publie *El sol de Mayo* et *El cerro de las Campanas* en 1868) ». La rupture implique une métamorphose de la configuration culturelle, tandis que la figure féminine représente une reconstruction possible, au-delà de la rupture.

832 - J-M Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p. 58.

Chaque femme devient la part sensible des hommes du roman, sauf Juárez qui se voue à la patrie ; ce dernier ressemble au personnage d'Hidalgo, l'amour de la patrie, pour Hidalgo, réunit l'amour de Dieu et celui de la femme. Chaque femme représente la partie sensible, fragile, des héros de l'Histoire : la vierge de Guadalupe, celle du père Hidalgo, ou la Malinche celle de Cortés, mêlant volontairement légendes et Histoire, divinité et humanité, dans un moment de la construction fictionnelle et au nom de la fiction, ce qui donne ainsi l'occasion d'une nouvelle composition, d'une redistribution des valeurs et des récits. Les personnages féminins en suscitant les dialogues intimes, féminisent l'Histoire en la faisant entrer dans l'espace de la fiction.

Or le principe féminin représente la beauté, d'où il résulte que l'expression de la beauté, en tant que discours de vérité d'ordre esthétique rencontre la vérité historique, par analogie, par ressemblance de valeur. Le beau féminin implique aussi la « vérité » de la sensation du beau, vérité qui finit par se confondre avec celle de l'Histoire dans une essence commune. Le roman historique, en usant du principe féminin, cherche à atteindre une vérité transcendante et ultime vérité, unissant expérience historique et expérience esthétique.

Chaque personnage féminin s'associe à un des personnages masculins, esclaves de l'Histoire et du pouvoir : la vérité de l'amour de Luz et la vérité de l'engagement d'Eduardo se confortent pour s'unir dans un mouvement, sacrant ensemble la beauté, juste et pure, de l'amour et de l'Histoire ; en sorte que la fiction historique construit alors une valeur aléthique. Ne relevant pas d'une rationalité logique, cette valeur parfaitement romantique, profite de la contamination des valeurs, chacune étant portée culturellement par des modes égaux de connaissance, tant esthétique qu'historique. En résumé, le monde du roman historique ne repose pas sur une construction, logique ou rationnelle de la vérité mais sur la contamination mutuelle d'un monde esthétique au féminin, et d'un monde historique au masculin. C'est ainsi que peut se construire la valeur patriotique et nationaliste transmise, par la suspension du jugement éthique, comme le pacte de fiction mène à la suspension d'incrédulité. Cette « bisexualité fusionnelle » trouve son expression adéquate dans la formulation « mère patrie ».

Reprenons maintenant les personnages féminins de Marcus Clarke pour voir comment un monde naît, se construit et trouve sa justification dans le regard inquiet et la conscience malade de Sylvia Vickers, la figure centrale du roman.

4.1.2.3. *Sylvia Vickers ou l'esthétique identitaire*

Sylvia représente l'oubli, peut-être celui dont Ernest Renan dit : « L'oubli, et je dirai même l'erreur historique, sont un facteur essentiel de la création d'une nation [...] »⁸³³.

Sylvia a, littéralement, oublié une partie de son histoire, les faits qui entourent son existence à Hell's Gates. De ce fait, elle doit « se reconstruire », et les textes de fiction dont elle s'entoure symbolisent ce nouveau récit qui doit combler le vide de l'Histoire ; d'une Histoire qui, étrangement ou non, est associée à l'Histoire d'Angleterre, le seul livre qu'elle ait pris avec elle sur l'île de Robinson.

L'allusion à d'autres textes donne de l'épaisseur à ce récit. C'est cette épaisseur, cette mémoire qui permet aussi la sortie de l'indifférence identitaire, vers une identité métissée en train de devenir, dans une projection telle que Clarke la suggère, bien que discrètement, universelle et laïque. L'appel intertextuel, on l'a vu précédemment, permet la comparaison et, à travers la comparaison, la sortie de l'isolement. Le roman entre alors dans le gigantesque forum de la littérature du monde et montre comment le projet d'une identité littéraire doit, désormais se chercher depuis une origine profane, hors de toute sacralisation. Ainsi cette identité littéraire, dont on ne peut encore dire clairement si elle est formée ou non, ressemble au vrac de ce dialogue :

“And what books do you read?”
 “Oh, lots! ‘Paul and Virginia,’ and ‘Paradise Lost’, and ‘Shakespeare’s Plays’, and ‘Robinson Crusoe,’ and ‘Blair’s Sermons’, and ‘The Tasmanian Almanack’, and ‘The Book of Beauty,’ and ‘Tom Jones’ ”⁸³⁴

et à

But the dweller in the wilderness [...] becomes familiar with the beauty of loneliness [...] learns the language of the barren and uncouth, and can read the hieroglyphs of haggard gum-trees⁸³⁵ .

[Mais l'habitant de régions désertiques [...] devient familier de la beauté de la solitude [...] apprend le langage d'un monde stérile et fruste, et peut lire les hiéroglyphes des eucalyptus égarés.]

Nous avons affaire, d'un côté, à une sorte d'intertextualité au sens métaphorique, comme tentative de fusion avec cet autre qui semble être langage de la nature, celui des eucalyptus, par exemple, et, de l'autre, à une intertextualité faite de textes venus d'une autre terre.

833 - Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation ?*, p. 13.

834 - Marcus Clarke, *op. cit.*, p. 136. Traduction, *La Justice des hommes*, p. 115.

835 - Marcus Clarke, « Preface to a New Edition of Adam Lindsay Gordon » [1876], in Michael Wilding, *Marcus Clarke, Portable Australian Authors*, p. 647.

Judith Wright parle à ce sujet de « cry of the exiled European »⁸³⁶ : l'Européen perd l'articulation de son langage pour redécouvrir le langage de l'être du lieu et pouvoir ensuite le gribouiller, dicit Marcus Clarke toujours dans la préface à Lindsay Gordon : « In Australia alone is to be found the Grotesque, the Weird, the strange scribblings of Nature learning how to write⁸³⁷. » [En Australie seulement, on peut trouver le Grotesque, le Mystérieux, les étranges gribouillis de la Nature apprenant à écrire]. La vie même, dans le paysage australien, oblige le Blanc à fusionner avec le langage qu'il veut croire inarticulé de l'Aborigène imitateur des bruits de la nature. Le paradoxe se présenterait ainsi : « comment retourner à la civilisation depuis le retour à la nature ? » C'est en ce point que le mythe de Robinson resurgit. Le rêve oublié de Sylvia, et le lecteur le sait, c'est ce moment à Hell's Gates, où elle rencontre Rufus Dawes pour vivre à la Robinson. C'est la société utopique formée sur cette presqu'île qui, finalement, est le degré le plus profond de l'emboîtement : Hell's Gates dans Van Diemen's Land dans l'Australie : une réduction de l'espace pour pouvoir le visualiser et le rationaliser, peut-être aussi mettre en place le décor, réduit à sa plus simple expression, de la scène originelle, celle de la naissance d'une nation sur l'oubli de son crime. Rappelons qu'il n'y a pas de personnages aborigènes dans le texte de Clarke. Le recours au rêve sert de retour aux cultures indigènes, au lieu de la naissance de l'Australien. L'amnésie de Sylvia prend refuge dans la pluralité des récits, elle fixe ainsi la naissance de l'être australien dans le mécanisme du refoulement.

Cette « dream-life » peut se lire comme le lieu inconscient où s'édifie la pensée de l'être-australien, une identité, ce qui permet de distinguer un lieu de l'autre ; Sylvia dira simplement : « [...] I'll be Robinson Crusoe and you shall be Man Friday. I'd like to live on a desert island, if I was sure there were no savages, and plenty to eat and drink⁸³⁸. » [[...] je serai Robinson Crusoé, vous serez Vendredi. J'aimerais vivre sur une île déserte, si j'étais sûre qu'il n'y ait pas de sauvages et qu'on ait à manger et à boire en abondance⁸³⁹.]

Le jeu de rôles que propose Sylvia va se réaliser quelques pages plus loin. Robinson fonctionne comme un mythe et, selon Michel de Certeau « l'un des rares mythes dont ait été capable la société occidentale moderne⁸⁴⁰. » Or Robinson n'avait ni à manger, ni à boire. Il a trouvé une solution à chaque problème de survie. Sylvia ne veut donc pas vraiment être Robinson, mais se vivre en un Robinson hors contingence, qui n'a de Robinson que la solitude sur l'île déserte et le début d'une société avec Friday.

836 - Judith Wright, « Australia's Double Aspect », in C.D. Narasimhaiah (dir.), *An Introduction to Australian Literature*, p. 5.

837 - Marcus Clarke, « Preface to a New Edition of Adam Lindsay Gordon », *op. cit.*, p. 647.

838 - *HNL*, p. 151.

839- *La Justice des hommes*, p. 127.

840 - Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien* [1980], Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 201.

À travers l'amnésie de Sylvia qui doit, par la lecture compulsive, retrouver son histoire perdue et gardée secrète, nous retombons sur la figure de la transgression de l'interdit et du retour du refoulé. Il y a alors des hommes qui l'aident à reconstruire sa mémoire, et ceux qui l'en empêchent. Cette femme stérile mourra au moment où la mémoire lui revient, condamnée par l'Histoire à ne pas savoir, ou condamnée à ne savoir que par l'expérience empirique de la fiction. Elle montre ainsi que l'accumulation des modèles de récits est le seul moyen de survivre à la perte de mémoire, les modèles de fiction substituent une expérience empirique plurielle, par procuration, à une expérience singulière et douloureuse⁸⁴¹.

Il faut préciser qu'une partie de l'œuvre repose sur la construction complexe du personnage de Sylvia, touchée, comme Rufus, par le dédoublement⁸⁴² ; comme lui en effet, elle a une jumelle, puisque dans la version feuilleton, il s'agit de Dora qui, elle, avait une petite fille, et n'était pas aussi fragile que l'est finalement Sylvia :

Sylvia [...] sustained the serious sensitivity which characterised the childhood of both heroines [...] Thus, [...] changes to Maurice Frere's Wife' helped raise Frere's evil from the quotidian to the diabolical, and the heroine's fate from pathetic to the tragic⁸⁴³.

[Sylvia [...] a conservé la sensibilité sérieuse, qui caractérisait l'enfance des deux héroïnes [...] Ainsi, [...] les changements apportées à l'épouse de Frere aident à exhausser sa méchanceté du quotidien au diabolique, et le destin de l'héroïne du pathétique au tragique.]

Clarke construit ainsi un être complexe à partir de l'image de Virginie :

[...] in Clarke's time Virginie had become the epitome of demure feminine spirituality. And it is this placing of the feminine wholly in the spiritual sphere which provoked Clarke's reference to 'sickly sentimentalism'.

841 - C'est l'effet du « système Somadeva », « l'océan des histoires », ou encore celui des *Mille et une nuits*.

842 - La figure du double est importante dans l'œuvre de Marcus Clarke, mais aussi dans la pensée australienne, comme le souligne l'article suggestif de Manfred Mackenzie, «Writing Australia / Writing double», in *Southern Review*, à partir de la thèse de l'historien Louis Hartz, p. 26 : « the argument advanced by the American historian Louis Hartz that the settler colonies established by imperial European powers are "fragments" abstracted from a metropolitan whole [...] », [l'argument avancé par l'historien américain Louis Hartz que les colonies établies par les forces de l'Europe impériale sont des "fragments" abstraits d'un tout métropolitain.] M. Mackenzie ne partage pas cette thèse ; en effet, Hartz pose que le fragment culturel oublie son caractère métropolitain, pour tomber dans une sorte de fixité délocalisée ; ainsi, au sujet de Clarke, p. 28 : « For it is surely the case that Clarke writes in the first place along the two sides of a Europe/ wilderness : settler/ native opposition. He writes in the consciousness of a primordial doubleness, a more or less violent confusion as between Europe and the other that is the-place-that-is-Australia. As one of his own characters (Sylvia Frere) puts it, "It seems to me that I am double, that I have lived somewhere before, and have had another life — a dream-life". » [Car il est certain que Clarke écrit d'abord à partir des deux côtés d'une opposition Europe/sauvagerie : colon/ indigène. Il écrit dans la conscience de ce dédoublement primordial, d'une confusion plus ou moins violente comme entre l'Europe et l'autre, c'est-à-dire le lieu-qui-est-Australie. Comme l'un de ses propres personnages (Sylvia Frere) le dit : « J'ai l'impression que je suis double, que j'ai vécu ailleurs avant, que j'ai eu une autre vie — une vie rêvée. »]

843 - Ian Henderson, « Treating Dora in *His Natural Life* », in *Australian Literary Studies*, p. 68.

In the serial version of *His Natural Life*, Dora herself characterises Saint-Pierre's treatment of Virginie as absurdly ignorant of the 'facts' of life⁸⁴⁴.

[...] à l'époque de Clarke, Virginie était devenue l'exemple de la sagesse spirituelle féminine. Et c'est cette vision du féminin totalement dans la sphère spirituelle qui provoqua la référence de Clarke à 'un sentimentalisme maladif.]

Dans la version en feuilleton de *His Natural Life*, Dora elle-même, qualifie, la manière dont Saint-Pierre traite Virginie d'absurde ignorance des 'réalités de la vie'.]

Le résultat plus tragique, et fatal, procure aussi une image plus esthétique du personnage de Sylvia, selon une analyse éloignée de tout jugement moral et sentimental. Il cultive l'ambiguïté, encourage la réflexion et l'interprétation : Sylvia n'est pas simple —et nous retrouvons le cliché de la complexité féminine—, mais Sylvia n'est pas non plus confuse. Elle pose la question « And what books do you read? ⁸⁴⁵» qui la caractérise dans la critique australienne :

Continually the exchanges between Frere and the child Sylvia not only confirm that he is coarse and brutal; they link his brutality with a dislike of books and learning, and underline her significance as the representative of literature and an ideal civilisation. She is not so much a child of Nature as a child of Art⁸⁴⁶.

[Les échanges, entre Frere et l'enfant Sylvia, confirment continuellement, non seulement qu'il est grossier et brutal ; ils associent sa brutalité avec un désamour des livres et du savoir, et soulignent la signification de Sylvia comme représentant la littérature et une civilisation idéale. Elle n'est pas autant une enfant de la Nature qu'une enfant de l'Art.]

Le principe féminin se concentre dans la recherche de la vérité de la mémoire, saisissant sa nature diverse, sa différence avec la vérité de l'Histoire, mais soulève aussi la question de l'origine. L'origine de l'angoisse de Sylvia Vickers renvoie à celle du paysage, à celle du convict, à l'origine cachée de Rufus Dawes, à son mensonge originel, à l'image de la relation de Sylvia et de Frere construite sur un mensonge, sur le crime dont souffre injustement Rufus. Sylvia a perdu la mémoire, cela, elle le sait, mais elle ne se doute pas des mensonges qui l'entourent, elle ne devine la cruauté et l'injustice qu'intuitivement, inconsciemment, puisque, dans ce roman, tout semble construit sur le « non-dit ». L'implicite et l'explicite, l'oubli et le souvenir, le secret et l'avoué de la mémoire et de l'Histoire jouent en contrepoint : l'Australie naît de la nécessité du roman familial, et du retour du refoulé à travers le souvenir dont la douleur se cristallise en l'être de Sylvia.

En l'occurrence, la transgression de l'imaginaire désigne le rapport du récit à l'inconscient, au subliminal, bien plus que ne le rend explicite la transgression sociale laquelle symbolise une certaine liberté politique du sujet, ambiguë au demeurant. Sylvia invite à interroger des zones d'ombre inhérentes au sujet et liées à son territoire textuel.

844 - *Ibid.*, p. 70.

845 - Comme le montre le volume d'articles publiés sous la direction de Laurie Hergenhan, *'And What Books Do You Read ?' New Studies in Australian Literature*, et particulièrement, dans ce même volume, l'article de Ken Stewart, « Sylvia's Books : Literature, Civilisation and *His Natural Life* ».

846 - Ken Stewart, « Sylvia's Books », p. 1.

Elle tente en effet la difficile familiarisation⁸⁴⁷ contre l'effet d'étrangeté produit par le paysage et le déplacement ; elle utilise la littérature pour rendre cet espace familier ; l'esthétique et le discours de l'art deviennent un mode de communicabilité, et non pas, le contraire, au sens des romantiques, pour lesquels l'originalité est nécessaire. Chez Clarke, cette originalité est transférée au paysage⁸⁴⁸.

Le principe féminin suggère l'interrogation, le doute, la recherche de l'identité sans renoncer à l'individualité ; « The tendency of that abolition of boundaries which men call civilisation is to destroy individuality⁸⁴⁹. » [La tendance à cette abolition des limites que les hommes appellent civilisation vise la destruction de l'individualité] propose Clarke. Lui aussi aurait pu dire « Sylvia, c'est moi⁸⁵⁰. »

Dans la perspective d'une analyse de la dimension esthétique de nos émergents, nous saisissons régulièrement la co-présence de procédés esthétiques appartenant à plusieurs moments de l'histoire de la littérature C'est ce que nous appelons « chevauchement esthétique » et qui incarne la discordance historique montrant un nouveau visage des esthétiques européennes une fois réalisés leur déplacement et leur rencontre métissée.

847 - Je renvoie au concept développé par Viktor Chklovski dans son article « L'art comme procédé », in *Théorie de la littérature*, éd. T. Todorov ; le terme « *ostranenie* » dont le sens serait « écartement, éloignement » est traduit en français par « singularisation » ou encore « étranngisation ». Nous proposons ici le terme de « familiarisation » opposé à « défamiliarisation », pour désigner le procédé symétrique qui décrirait une reconnaissance plus qu'une rencontre singulière.

848 - *The Mystery of Major Molineux*, longue nouvelle relevant du genre gothique, affiche un goût pour le mystère et l'ambiguïté (on ne saura pas pour quelles raisons meurt l'héroïne). C'est aussi le cas d'autres nouvelles de Clarke écrites dans le genre fantastique, comme « The Dual Existence ».

849 - Marcus Clarke, « The Future Australian Race », p. 129 in *Australian Tales and Sketches*.

850 - Le seul autre roman de Marcus Clarke est un roman « noir », *Long Odds*, publié en 1869, avant *His Natural Life*. Il existe peu de travaux critiques sur *Long Odds*, le roman est depuis quelque temps disponible en format électronique en ligne, mais n'a pas été réédité en librairie. Dans ce drame londonien, un homme du nom de Cyril Chatteris mène une double vie. Ses victimes sont des femmes, l'une sa femme légitime, Caroline Manton, qu'il abandonne, et l'autre, Kate, cousine et amour d'enfance de ce même Cyril. Kate et Caroline, maltraitées par Cyril Chatteris qui ment à l'une comme à l'autre, annoncent toutes deux Sylvie, bien que de manière assez grossière. Cyril tue Brinns, protecteur et amoureux de Caroline, mais qui est aussi celui qui a tout révélé à Kate.

Le récit à rebondissements est assez dans le goût d'une comédie, genre d'ailleurs nommé plusieurs fois, avec également la représentation d'une figure de lecteur. Contrairement à ceux de *HNL*, les personnages restent très superficiellement esquissés. Nous reconnaissons les figures obsessionnelles de Marcus Clarke : la femme soumise, fragile, poétique, romantique (le terme est utilisé pour la description des deux femmes) ; artistes, Kate et Caroline jouent et chantent merveilleusement. Toutes deux sont malmenées par un homme dur, cynique, finalement violent. Cette combinaison se retrouve dans le couple de Maurice Frere et Sylvia Vickers, mais Sarah Purfoy, la maîtresse de Frere, n'est pas une femme fragile, au contraire de Sylvia ou de Caroline. Nous constatons également, dans ce roman, sûrement du fait de sa situation en Angleterre, une absence de contexte politique, une absence d'Histoire. En revanche on y trouve de nombreuses phrases et expressions en français, et des allusions à la littérature française, entre autres, toujours par le biais des femmes. Là encore, les femmes représentent des liseuses, et les hommes, journalistes ou écrivains, tiennent la plume.

CHAPITRE 2. CHEVAUCHEMENT ESTHÉTIQUE

La question centrale de ce chapitre repose sur le constat d'un traitement esthétique différent selon les types discursifs ; ainsi, dans *CC*, la description des batailles se réalisera sur un mode esthétique le moins subjectivé possible, historiciste, alors que la description de paysages met en avant une esthétique romantique, et que les dialogues mettent en œuvre une modalité esthétique réaliste et comique. Chez Bankim, la dissonance se produit à l'échelle des mondes représentés, mais nous retrouvons aussi cette disparité dans l'écriture de la bataille, ou dans la représentation du monde de la forêt des Fils. Nous réservons cette approche aux textes de Bankim et de J. Mateos qui concentrent le processus, et en montrent les différents aspects, similaires pour l'essentiel au reste de notre corpus⁸⁵¹.

Trois points fourniront les axes de ce chapitre : d'abord l'analyse des scènes de bataille, comme un complexe exemplifiant le chevauchement esthétique ; puis, à partir de cette étude, surgissent des termes en tandem, associés à une certaine pensée de la représentation esthétique au XIX^{ème} siècle : « réalisme » et « romantisme » chez J. Mateos, couple symétrique de « réalisme » et « Histoire » chez Bankim.

4.2.1. REPRÉSENTATION DES BATAILLES

Les récits de batailles utilisent différents procédés de représentation associés à ceux de la représentation de l'Histoire. Certains auteurs préfèrent l'ekphrasis (Tolstoï) au récit déshumanisé de la bataille (Mateos), alors que Bankim s'inspire du modèle des épopées indiennes.

4.2.1.1. La bataille dans le roman historique : entre représentation ekphrastique et récit objectif

Dans *CC*, nous constatons que les combats sont identifiés par leurs dates, « la batalla del 27 »⁸⁵² (le lecteur sait qu'il s'agit d'avril 1867, mais ce n'est pas précisé

851 - Dans les romans de Zaydan, le chevauchement s'effectuerait entre une esthétique symboliste évoquée plus avant, et un historicisme d'époque ; chez Clarke, la variation a lieu entre plusieurs modalités esthétiques, romantisme et symbolisme en particulier ; même lorsqu'il s'agit de l'écriture de l'Histoire, le narrateur dérive vers l'analogie métaphorique, produisant un effet d'étrangeté que l'énumération de données brutes est loin de compenser, au contraire du procédé détaché et économe de Zaydan.

852 - *CC*, p. 347.

dans le titre) ; dates et lieux prennent une grande importance sans que ces derniers soient décrits précisément, par exemple :

Riva Palacio había salido el 16 de marzo de Toluca con una división de cuatro mil hombres y seis piezas de artillería de montaña. Llegó el 22 frente a la *Cuesta China*, el 23 se situó en la hacienda de Miranda, y el 24 se dirigió resueltamente sobre la ciudad.⁸⁵³

[Riva Palacio était parti le 16 mars de Toluca avec une division de quatre mille hommes et de six pièces d'artillerie de montagne. Il arriva le 22 en face de la *Cuesta China*, le 23, il était à la propriété Miranda, et le 24, il se dirigea résolument vers la ville.]

La narration rend compte des déplacements des troupes, des divisions, de leur situation, mais pas du déploiement des hommes ; puisqu'elle ne peut rendre la simultanéité des mouvements, le combat se divise en plusieurs foyers de récit, chaque combattant raconte sa bataille, comme dans ce passage de *Guerre et paix* :

[...] Et chacun, du général au soldat, avait conscience qu'il n'était qu'un grain de sable insignifiant dans cette mer humaine, mais éprouvait en même temps une sensation de puissance en tant que partie de ce tout formidable⁸⁵⁴.

El cerro s'éloigne radicalement de la comparaison avec la nature pour le récit de batailles, le narrateur réserve plutôt cette analogie à la mise en scène de ce qu'il considère comme la part fictive/affective de ce roman. L'écriture de l'Histoire correspond à une contrainte de style : la réduction des comparaisons.

Le propre du récit de bataille est de susciter la multiplication des points de vue non simultanés mais successifs, voire chronologiques. La narration de la bataille connaît un avant, un après, mais elle résiste à son présent. La préparation du combat appartient encore au dicible narratif, le moment du combat relève de la fresque ; pourtant l'ekphrasis peut difficilement reconstruire ce que permet la fresque plastique en donnant l'illusion panoramique de co-présence de foyers narratifs divers —bien que la lecture du détail de la fresque par le parcours du regard abolisse elle-même la simultanéité au profit d'une successivité.

Voici un extrait de *Guerre et paix* qui constitue un bon exemple de la mise en ordre de « la mer humaine », avant l'éclatement de ce tout en parcelles, chacune développant son propre récit :

À l'aube, tout le monde s'agitait, s'affairait dans la fièvre, et à dix heures régnait un ordre parfait. L'armée était rangée dans l'immense plaine sur trois lignes. En première ligne, la cavalerie, derrière elle, l'artillerie, et en dernier, l'infanterie. Une sorte d'allée avait été aménagée entre les rangées, et l'on distinguait nettement les trois éléments qui constituaient cette masse : les troupes qui avaient fait la campagne avec Koutouzov (où sur le flanc droit, au premier rang, se tenaient les hussards de Pavlograd), les régiments récemment arrivés de Russie et les régiments autrichiens. Mais ces divers éléments obéissaient à un seul chef, étaient alignés ensemble et soumis à la même ordonnance⁸⁵⁵.

853 - CC, p. 319.

854 - *La Guerre et la paix*, vol I, p. 328. Nous désignons le texte de Tolstoï par le titre plus familier de *Guerre et paix*.

855 - *Ibid.*, p. 328.

Ou encore de façon moins détaillée dans *CC* :

Los imperialistas al ver los preparativos del campo republicano, situaron una fuerza de las tres armas en las calles contiguas a la Casa Blanca y esperaron la llegada de las columnas que avanzaban a paso de carga.⁸⁵⁶.

[Les impérialistes, en voyant les préparatifs du camp républicain, postèrent une force composée des trois armes dans les rues contiguës à la Casa Blanca, et attendirent l'arrivée des colonnes qui avançaient au pas de charge.]

La bataille appartient au genre historique, tout en étant soumise à des contraintes spatiales ; d'ailleurs, elle doit s'adapter d'abord à la géographie des lieux. Souvent, dans le roman de Mateos, la description, trop éloignée de son objet, en offre une vue générale. La bataille échappe aux historiens, elle cristallise la différence entre le fait historique, l'événement devenant historique, et l'historiographie qui laisse toujours échapper des morceaux d'actions, et de sens ; le récit historique ne peut transmettre la disparition d'un moment, il en laisse deviner l'absence.

La bataille de Querétaro⁸⁵⁷, décrite dans le détail de l'action, sur plusieurs pages (entre les p. 329 et 350), appartient aussi aux annales de l'Histoire, mais le narrateur semble la connaître mieux, comme pour l'avoir vécue : « la historia guarda los nombres de los héroes de esa jornada aunque los callen los historiadores » ; cet énoncé ambigu montre le paradoxe de la séparation entre Histoire et historiens, et dénonce une autre séparation : celle de l'écriture de l'Histoire et de la transmission de l'Histoire, hors de son enregistrement par l'écrit ; cette formule révèle la présence encore significative de la tradition orale, probablement celle de l'Histoire précolombienne et de la culture nahuatl par exemple. Nous pouvons y voir encore une distinction ébauchée entre mémoire orale et Histoire écrite.

Le récit de l'attaque du 27 avril 1867 commence par ces mots : « Estamos en la noche del 26 al 27 de abril de 1867⁸⁵⁸ », l'entrée en matière invite déjà le lecteur à se représenter le moment *in praesentia*, de sorte que le présent de la narration donne au lecteur une vive impression visuelle construite selon certains des procédés de l'hypotypose. Vient ensuite la narration du premier mouvement :

La noche tocaba a su fin cuando Castillo se lanzó con desnudo sobre la Garita, que era uno de los puntos de la línea de Riva Palacio y defendido por el valiente general Jiménez,

856 - *CC*, p. 320.

857 - C'est avec Puebla —bataille également importante qui, en 1862, oppose l'armée du général Zaragoza à celle du général français de Lorencez—, l'une des batailles célèbres de l'intervention ; elles sont symétriques, l'une au début de l'intervention tandis que l'autre va clore l'aventure mexicaine : voir Jean Avenel, *La Campagne du Mexique, 1862-1867*, p. 156 : « Le choix de Querétaro comme base des opérations n'était pas neutre. La ville, acquise au parti conservateur, se trouve au croisement des routes venant du nord et de l'ouest du Mexique. Dernière ville importante avant la capitale, elle abritait des hôpitaux et des magasins. Bâtie selon un plan traditionnel de rues qui se coupent à angle droit, c'est une ville ouverte entourée à quelque distance de collines (*Cerro de San Pablo*, *Cerro de Carretas*, *Cerro del Cimatario*) et immédiatement surplombée par une hauteur (*Cerro de las Campanas*) qui constitue un lieu d'observation et de défense idéal. »

858 - *CC*, p. 347.

que lo recibió a metralla, echándolo fuera de tiro, dejando un reguero de sangre y de cadáveres.

Castillo se había comprometido a tomar el reducto y tornó a ensayar un segundo y tercer asalto, que dio por resultado la pérdida completa de su división.

Altamirano había acudido al punto del ataque desde los primeros disparos, allí era su puesto, conservado siempre con heroísmo.

Carrillo con los valientes soldados de Toluca, y Villada con un batallón de Michoacán dividieron los peligros en el campo de Jiménez, y compartieron los laureles de la victoria. Vélez y Chavarría asistieron a la jornada.

La primera parte del plan imperialista había fracasado.

El toque de diana repetido en toda la línea y los gritos del triunfo, anunciaron a Maximiliano que el general Castillo estaba derrotado⁸⁵⁹.

[La nuit touchait à sa fin quand Castillo se lança avec courage sur la Garita, qui était l'un des points de la ligne de Riva Palacio, défendu par le vaillant général Jiménez ; ce dernier le reçut à la mitraille, le mit hors de tir, laissant une rivière de sang et de cadavres.

Castillo s'était engagé à prendre le fort, et il tenta un second et troisième assaut qui entraînèrent la perte complète de sa division.

Altamirano avait rejoint le lieu de l'attaque dès les premiers échanges, là était son rôle, toujours tenu avec héroïsme.

Carrillo avec les vaillants soldats de Toluca, et Villada avec un bataillon de Michoacán se partagèrent les périls du camp de Jiménez et les lauriers de la victoire. Vélez et Chavarría participèrent au combat.

La première partie du plan impérialiste avait échoué.

La diane retentissant sur toute la ligne et les cris de triomphe annoncèrent à Maximilien que le général Castillo était battu.]

La phrase : « [...] defendido por el valiente general Jiménez, que lo recibió a metralla, echándolo fuera de tiro, dejando un reguero de sangre y de cadáveres » reprend la bataille sous forme de sommaire. Le récit d'une bataille implique ici un narrateur dont le point de vue est celui d'un observateur, extradiégétique ; en revanche, au moment du combat dans *Guerre et paix*, le narrateur adopte le point de vue d'André : le narrateur de *CC* adopte la position d'un journaliste-rapporteur, d'un correspondant de guerre.

Le récit implique la présence virtuelle d'un narrateur observant le déroulement des événements et susceptible de les transmettre, or le texte de Mateos rend compte d'actions globales finissant par « un riego de sangre y de cadáveres » sans autres prédicats que ceux relatant l'attaque et la défense : « Castillo se lanzó con desnudo » et « defendido por el valiente general Jiménez ». La narration souffre de l'absence d'amplifications descriptives, elle restreint le champ de représentation aux actions principales ; l'effort minimaliste indique le désir de sobriété, lequel signifie le mimétisme du discours de l'Histoire —une écriture de l'Histoire, en principe hors métaphores et hors comparaisons explicites. Cela aboutit à une certaine mécanisation qui rapproche du discours scientifique, sans l'atteindre, puisque la seule image qui reste, « riego de sangre » produit le surgissement d'un élément naturel⁸⁶⁰, implique le retour détourné à la nature, nécessaire à l'aspect mimétique du récit de bataille⁸⁶¹.

859 - *CC*, p. 348.

860 - Dans notre exemple de *CC*, la première partie, « la rivière de sang », de la métaphore est clichée ; la deuxième partie « et de cadavres » ravive le sens de l'image, elle forme une solution de compromis entre

Les termes d'attaque et de défense concentrent plusieurs actions, ils économisent la description, laissant croire à une perception totale de l'ensemble de la situation de combat. Ils demandent une participation active du lecteur pour combler par son expérience l'absence de description. Mais aussi ils révèlent la contemporanéité des faits, enlevés trop tôt, par le récit, à la sédimentation indispensable à la création des images.

Le bataillon et la division désignent des groupes d'hommes représentés par leur chef, ici le bataillon attaquant s'appelle Castillo, c'est lui qui perd ou gagne. Plus loin une deuxième attaque : « Castillo se había comprometido a tomar el reducto... » (dans *Anandamath*, ce sont tour à tour –comme dans *Guerre et paix* d'ailleurs–, « les Fils » ou « l'armée » ou des personnages isolés (Jivananda, Bhavananda, deux grands héros de l'armée des Fils) qui sont les personnages centraux du roman et représentent l'ensemble de l'armée. Dans *CC*, les termes abstraits utilisés produisent un texte lacunaire que le lecteur doit combler à l'aide de son savoir d'autres descriptions de batailles ou son souvenir de tableaux historiques : « La noche tocaba a su fin cuando Castillo se lanzó con denuedo sobre la Garita » : « se lanzó con denuedo » ne donne aucun élément visualisable du mode d'attaque, des armes utilisées, on imagine des fusils, des canons, mais rien ne se précise.

À l'inverse, *Guerre et paix* construit l'illusion de la totalité, n'avouant pas les lacunes du texte, et c'est dans la prolifération du détail narratif/descriptif que se stimule l'inquiétude même du lecteur ; alors que nous pouvions être surpris et gênés par l'économie de Mateos, l'illusion romanesque bat ici son plein :

Koutouzov accompagné de ses aides de camp suivait au pas les carabiniers. [...]

l'image lexicalisée et la création verbale, redonnant du souffle au procédé métaphorique. Il est intéressant ici de reprendre ces lignes de R. Barthes dans *Michelet*, commentant le rapport des femmes au corps et au sang dans une section sur « Le sang conjugal », p. 97-98 : « C'est que, pour Michelet, le sang n'est nullement un élément biologique clos, appartenant en propre à telle ou telle personne qui posséderait son sang, comme on a des yeux ou des jambes. C'est un élément cosmique, une substance unique et homogène qui traverse tous les corps, sans rien perdre, dans cette individuation accidentelle, de son universalité. Lui-même transformation de la terre (du pain et des fruits que nous mangeons), il a l'immensité d'un élément. Aussi la forme superlative du sang, c'est finalement la mer. La mer, qui est l'élément génésique primordial, constitue l'archétype du sang et du lait ».

861 - On doit à Leopold von Ranke cette économie de la métaphore vive, pour une absence de métaphore imitant ainsi le discours de la science ; voir Ann Curthoys, *Is History Fiction ?*, p. 52 : « The crucial moment of the development of modern professional 'scientific' history occurred in the 1820s, and the crucial figure of that moment is Leopold von Ranke. » [Le moment crucial du développement d'une histoire moderne professionnelle et scientifique se produisit dans les années 1820, et la figure cruciale de ce moment est Leopold von Ranke.], et, plus loin, p. 56 : « Ranke, then, marks out for his readers a new, non-judgemental future for historical writing: sober, plainly presented ('colourless'), not necessarily pleasing to read ('harsh', even 'tiring' because of its accumulation of detail), and not necessarily unified into a continuous story as in a novel (it may be 'disconnected', and the historian is not 'free' to make it connected). » [Ranke, ainsi, désigne pour ses lecteurs, un nouvel avenir, excluant le jugement, de l'écriture historique : sobre, clairement exposée ('incolore'), pas nécessairement agréable à lire (ardue, même fatigante à cause de l'accumulation de détails), et pas nécessairement unifiée en une histoire qui se suit, comme dans un roman, (cela peut être 'discordant', et l'historien n'est pas 'libre' de le rendre 'concordant').]

Le prince André aperçut à l'œil nu, en bas, à droite, une forte colonne de Français qui montait à la rencontre du bataillon d'Apchéron ; elle n'était pas à plus de cinq cents pas de l'endroit où se tenait Koutouzov.

« La voilà, la minute décisive. C'est à moi d'agir maintenant ! » se dit rapidement le prince André. Il poussa son cheval et s'approcha de Koutouzov.

—Il faut arrêter le bataillon d'Apchéron. Votre Haute Excellence ! cria-t-il⁸⁶².

Au début de la bataille, nous trouvons de nombreux détails descriptifs. Ensuite, la narration se concentre sur un point précis du déroulement de ce jour de combat, c'est autour du prince André principalement que se raconte le moment d'Austerlitz. Dans l'énoncé, le « prince André aperçut à l'œil nu... », il se produit un glissement du point de vue d'André à celui du narrateur principal avec lequel il finit par se confondre. La bataille d'Austerlitz est narrée en co-vision. Ce moment symbolise alors pour le prince, la gloire, l'entrée en triomphe sur la scène historique. Le moment de sa chute en porteur de drapeau révèle d'autant mieux toute l'illusion romantique que dénonce le roman.

La digression, comme chez Sterne, semble constituer le moteur de la narration de la bataille. La bataille a toujours lieu à côté, sauf lorsque le prince André tombe, et qu'il ne sait pas ce que les autres deviennent. Ce mode de récit rappelle la peinture d'Histoire, qui est si souvent peinture de batailles. Le gros plan sur une partie des actions permet de voir de près une action parmi d'autres, comme une illustration exemplaire de la guerre⁸⁶³. *Guerre et paix* propose une fresque sans ordre chronologique, découpe le champ de bataille en scénettes, morcelle la narration, injecte des détails descriptifs dans la geste de la troupe, décompose en petites unités la grande bataille d'Austerlitz et la traduit finalement par une fuite de l'ennemi austro-russe face à l'armée napoléonienne.

CC représente une armée en partie française—sa composition n'est pas précisée—affrontant les Républicains mexicains ; le narrateur ne choisit pas de faire un gros plan sur le théâtre de l'action, il rend compte des moments de l'action en quelques mouvements principaux : l'attaque/ la défense/ la retraite / la dispersion. À la tête de ces mouvements de troupe, se trouvent des individus singuliers, nommés sans être décrits. La guerre n'est ici qu'un mouvement de groupe, la vision reste toujours panoramique, à la manière aussi de certains peintres, Cándido López (1840-1902) par exemple.

Au contraire, chez Tolstoï, la narration de la bataille va prendre en particulier toute son ampleur dramatique et symbolique avec l'anecdote du drapeau que sauve le prince André :

Les Français qui attaquaient la batterie avaient aperçu Koutouzov et tiraient sur lui. Le commandant du régiment porta la main à sa jambe ; plusieurs soldats tombèrent et le porte-enseigne qui tenait le drapeau le laissa échapper de ses mains ; le drapeau vacilla, tomba, mais s'accrocha aux fusils des soldats qui l'entouraient. Les soldats se mirent à tirer sans attendre les ordres.

862 - *La Guerre et la paix*, vol. 1, p. 369-370.

863 - A la manière des représentations de la « Bataille d'Austerlitz, le 2 décembre 1805 », par François-Pascal-Simon Gérard en 1810. Voir l'annexe iconographique.

—O-oh ! gémit Koutouzov au désespoir. Il se retourna [...] Il n'avait pas encore achevé sa phrase que le prince André qui sentait des sanglots de rage et de honte lui monter à la gorge, sautait de cheval et se précipitait vers le drapeau⁸⁶⁴.

Le choix d'un objet central concentre la tension dramatique et le drapeau devient le foyer de la scène, il remplace les corps de soldats en lutte ; le narrateur reconnaît l'impossibilité de toute vision d'ensemble et de détail simultanément. Le récit de bataille se construit selon plusieurs mouvements, l'espace se partageant en deux catégories —un espace restreint et un espace en expansion⁸⁶⁵— et le temps étant multiplié par le nombre de scènes contenues dans le moment de la bataille, et l'espace s'en trouve divisé.

Le narrateur de *CC* choisit le procédé inverse : il réduit les données spatiales, en considérant le terrain dans son ensemble, et unifie aussi les temps en rendant compte d'une action après l'autre comme dans une restriction du champ narratif, dans la soumission de ce moment inénarrable à un ordre chronologique. Deux pensées de la narration et de l'Histoire se révèlent ainsi : la vue d'ensemble ou la vue en va-et-vient, du mouvement d'ensemble au détail, de la fresque à la scène, du discours de l'Histoire au discours de la fiction.

Le narrateur de *CC*, pour boucler sa boucle, revient à l'historiographie qu'il oppose à la parole de la fiction ; il avoue ce que tait le texte de l'historien :

La victoria lo había saludado en los primeros momentos, y veintidós piezas prisioneras y un número inmenso de bagajes de guerra le decían que no había sido un sueño su espléndida victoria sobre los campamentos del Cimatario.

La historia guarda los nombres de los héroes de esa jornada aunque los callen los historiadores⁸⁶⁶.

[La victoire l'avait salué dans les premiers moments, et vingt-deux pièces d'artillerie prises ainsi qu'une énorme quantité de matériel de guerre lui confirmaient qu'il n'avait pas rêvé sa splendide victoire sur les camps du Cimatario.

L'Histoire garde les noms des héros de cette journée même si les historiens les taisent.]

Malgré cette tentative de relation objective des événements, dans ce roman aussi, Dieu, la croyance et la pratique religieuse appartiennent à l'ici-bas, et ils entrent en jeu dans la pensée de l'Histoire. Les représentations de l'Histoire nourrissent la trame narrative, le texte expose la fabrique des histoires, car le texte historique garde le silence autour des personnages historiques ; en revanche, le roman montre le potentiel narratif de toute figure historique, comme celui de tout événement historique, il développe du narrable.

En effet, la figure de Maximilien, celles de Carlota et de Salm Salm, —de Marina, de Cortés, dans d'autres romans—, surgies de l'Histoire, contiennent des récits en gestation dont le discours de l'Histoire ne s'occupe pas. La postérité de ces figures

864 - *La Guerre et la paix*, vol. 1, p. 371.

865 - L'espace restreint est autour du drapeau, l'espace en expansion se manifeste au moment où André regarde le ciel.

866 - *CC*, p. 350.

dépend de leur narrabilité ; leur composition esthétique, comme d'ailleurs l'événement historique suscite potentiellement un développement romanesque, celui qui nourrit le roman historique. L'embryon du récit romanesque, présent comme programme dans un événement ou dans un personnage, appartient, d'abord à un ordre historique à fin ouverte ; le développement romanesque soumet l'événement ou le personnage historique à une finalité inhérente à la littérature du récit de fiction. La forme romanesque impose un fin au récit historique.

« L'Histoire garde les noms des héros de cette journée même si les historiens les taisent » avoue la contradiction célèbre chez les historiens entre Histoire et mémoire, pour rappeler le titre de Jacques Le Goff. Dans cette phrase, l'Histoire devient alors une mémoire empirique, tandis que l'historiographie, en tant que traçabilité des événements, en tant qu'écriture, lui est parfois infidèle, cette contradiction résulte aussi de l'existence d'une mémoire de la transmission orale qui est véritablement la seule mémoire des peuples, celle qui ne serait pas transformée par l'écriture et les enjeux du pouvoir. L'écriture a ses propres fins, elle est nécessairement en partie oublieuse, mais le narrateur présume une sincérité de la fiction opposée au mensonge par omission des historiens. Ce qui rendrait compte de la position remarquable d'Andrés Bello (1781-1865), poète et politique vénézuélien, repris et commenté par Doris Sommer :

« Do you want to know, for example, what the discovery of America was like? Read Columbus's diary, Pedro de Valdivia's letters and those of Hernán Cortés. Bernal Díaz will tell you much more than Solís or Robertson. »

It is easy to see that Bello's endorsement of the narrative method in history could be construed as more than simply a defensive modesty that falls short of explanations. [...] narrative had a freer hand to construct history from private passions⁸⁶⁷.

[« Voulez-vous savoir, par exemple, ce que ça a été que la découverte de l'Amérique ? Lisez le journal de Colomb, les lettres de Pedro de Valdivia et celles d'Hernán Cortés. Bernal Díaz vous en dira bien plus que Solís ou Robertson. »

Il est facile de voir que l'adhésion de Bello au mode narratif de l'Histoire pourrait être interprétée comme quelque chose de plus qu'une simple modestie défensive qui coupe court à toutes explications. [...] la narration avait les mains plus libres pour construire l'Histoire à partir de passions privées.]

Bello fait l'apologie de la narration contre l'écriture d'un récit d'Histoire dépouillé de ses figures et ressorts subjectifs, ce à quoi renvoie l'expression « to construct history from private passions ». « Private passions » correspond, par exemple, à l'usage de la comparaison, de la digression descriptive, à toutes les techniques de l'ekphrasis et du langage poétique. Bello contrairement à Mateos, préfère le tableau vivant au récit mort. Mateos sauve de l'oubli les faits abandonnés par la plume des historiens, tout en décidant de les rendre à la postérité en usant d'une écriture mécaniste de l'Histoire, vidée de sa littérature, peut-être par souci de sérieux, et avec une tendance à la sacralisation empêchant, de fait, la comparaison.

Mais il n'existe pas de héros construit sans le recours aux figures poétiques. Reprenons en détail le passage suivant :

867 - Doris Sommer, *Foundational Fictions*, p. 8.

La columna de Miramón seguía imperturbable a su destino. Sorprendió a los escuchas, capturó a las avanzadas, y con aquella rapidez de movimientos que le era genial, Miramón se lanzó sobre el cuerpo de ejército de Corona, cuyos soldados, víctimas de la sorpresa comenzaron a desbandarse, a tirar las armas y abandonar la artillería, trenes y bagajes⁸⁶⁸.

[La colonne de Miramón poursuivait imperturbablement son chemin vers sa destination. Elle surprit les sentinelles, captura les postes avancés, et avec cette rapidité de mouvement qui lui était propre, Miramón se lança contre un corps de l'armée de Corona, dont les soldats, pris par surprise, commencèrent à s'enfuir, à jeter les armes, et à abandonner l'artillerie, le train et les bagages.]

Dans l'énoncé « con aquella rapidez de movimientos que le era genial, Miramón... », le lecteur suppose que la rapidité des mouvements de Miramón désigne aussi, par contiguïté métonymique, celle du groupe d'hommes sous le commandement de Miramón. La phrase qui commence à « Sorprendió », d'autre part, se compose de relatives successives marquant le rythme continu d'un ensemble de gestes, une sorte de chorégraphie simple. Le corps attaquant forme un ensemble insécable. Le geste individuel du simple soldat n'est pas visible dans le tableau, car les grands hommes dont le texte expose les actions appartiennent à la hiérarchie de l'armée et au futur gouvernement. Le corps d'un seul homme se substitue au corps de l'armée, dont il est le chef, la tête au sens étymologique.

Cette vision diffère donc d'une fresque picturale dans la mesure où la narration, ici, ne se veut pas ekphrasis. C'est le contraire de la technique narrative de Tolstoï qui, s'inspirant de la peinture, intercale le détail trivial au milieu du champ de bataille :

À cinq heures du matin il faisait encore complètement nuit. Les troupes du centre, des réserves et du flanc droit de Bagration demeuraient encore immobiles ; [...] Les guides des colonnes d'Autrichiens, annonceurs du départ, allaient et venaient parmi les troupes. Aussitôt que l'un d'eux apparaissait au poste de commandement du régiment, c'était le branle-bas. Les hommes abandonnaient en courant les feux de camp, glissaient leur pipe dans la tige de leur botte, jetaient leurs sacs dans les chariots, prenaient leur fusil et s'alignaient. Les officiers boutonnaient leur uniforme, accrochaient leur sabre, passaient leur sacoche et parcouraient les rangs en criant des ordres⁸⁶⁹.

Ce passage constitue une description animée ; le choix de l'imparfait, dans la traduction, inscrit l'aspect itératif de cette scène, fixant une image plastique du camp militaire avant la bataille. En effet, des actions sont représentées et appartiennent à un tableau, sans que cela forme un récit, ou alors elles ne forment que des embryons de récit, des récits potentiels. L'itération invite à se représenter un tableau vivant, fait l'effet d'un « arrêt sur image » ; la description ekphrastique permet de lire le branle-bas des troupes comme un cliché faisant appel à la connaissance de la peinture d'Histoire, du croquis ou de la gravure, en bref de l'illustration. Autour du détail se réorganisent l'espace de la bataille, l'écriture de celle-ci, et enfin son interprétation.

La description détailliste participe aussi d'une écriture dramatique de l'Histoire, tout en affirmant son caractère artistique ; mais cette apparente exhaustivité cache aussi

868 - CC, p. 348.

869 - CC, p. 358-359.

des carences du récit. Certes, on imagine bien « Les hommes [qui] abandonnaient en courant les feux de camp, glissaient leur pipe dans la tige de leur botte », car cette visualisation narrative s'inspire fortement des arts plastiques dans l'association d'une action à un objet pour figer l'instant. Mais les peintures de scènes narratives isolent une action d'un récit⁸⁷⁰, associent un geste à une vision du monde qui en concentre le sens. Le passage cité accumule de telles scènes plastiques isolées en guise de tableau global, réunissant une à une différentes actions. Dans un même temps, les hommes qui « abandonnaient en courant les feux de camp », ne sont pas ceux qui « glissaient leur pipe dans la tige de leur botte » ni ceux qui « jetaient leurs sacs » ; nous saisissons qu'il s'agit de plusieurs groupes —« certains... » et « d'autres... »— : il y a une succession d'actions présentées dans une simultanéité, par l'absence de localisation des groupes.

Dans le récit de bataille de Mateos, on l'a vu, chaque bataillon est mené par un homme, de sorte que le lecteur identifie le groupe à son meneur. Mateos construit donc sa bataille dans la successivité propre au récit chronologique ; en revanche, le narrateur de *Guerre et paix* fige le désordre de la scène pour l'immortaliser. Dans un cas, nous avons affaire à une représentation historicisée de la bataille, dans l'autre à une représentation plastique déjà légendaire. Serait-ce l'effet de l'écart temporel différent qui sépare chacun des romans des événements décrits ? Mateos écrit des événements de 1867 en 1868, tandis que Tolstoï narre en 1863-1864 les événements d'Austerlitz (1805)⁸⁷¹.

Mais cette explication n'est sans doute pas suffisante. Dans *CC* en effet, la rareté manifeste d'adjectifs de perception psychologique peut rendre difficile l'identification des acteurs, bien que certaines descriptions comportent plus de couleurs :

Los imperiales tocaron a degüello.

Los republicanos repitieron el toque aceptando la batalla.

El coronel Doria iba a la cabeza, vestido de azul, con un pequeño fieltro gris, montando un soberbio caballo tordillo y llevando una magnífica pistola de Colt en la mano. Altamirano también montaba un caballo retinto, iba vestido todo de negro y empuñaba también una pistola de Colt⁸⁷².

[Les impériaux sonnèrent la charge.

Les Républicains firent retentir la diane acceptant la bataille.

Le colonel Doria allait en tête, vêtu de bleu, avec un petit feutre gris, il montait un fier cheval gris et tenait à la main un magnifique pistolet Colt. Altamirano aussi montait un cheval à robe foncée, était vêtu tout de noir et empoignait de même un pistolet Colt.]

L'arrivée du colonel Doria change la donne ; ce passage de description des deux officiers Doria et Altamirano portant l'un et l'autre « une pistola de Colt » et montant des chevaux de parade surprend dans son isolement, son asymétrie. Dans l'ensemble du passage, seules ces quelques lignes indiquent des détails vestimentaires et des couleurs. Cette description hapax dérange la monotonie des actions de la bataille ; la rupture

870 - Je pense, dans un autre genre, à « La Diseuse de bonne aventure » de Georges de La Tour.

871 - *La Guerre et la paix*, notice, vol 1, p. 25.

872 - *CC*, p. 349.

ekphrastique héroïse l'image bien connue des officiers en tenue sur de belles montures lancées vaillamment contre l'ennemi, et renvoie aux clichés illustrant les livres d'Histoire. D'ailleurs la mise en scène de ces deux hommes célèbres appartient peut-être déjà à un tableau de la guerre d'intervention, comme, en sens inverse, Miramón semble inspirer Manet dans ses Barricades :

Los « Cazadores de Galeana » descargaron sus rifles de Spencer de ocho tiros sobre el enemigo, que no los esperaba y se desmoralizó por completo.

Entonces sacando los sables se precipitaron a su encuentro e hicieron una carnicería espantosa.

Llegaron al campo los arrogantes cuerpos de « Supremos Poderes » al mando del bravo coronel Yepes y el primero del Norte al del coronel Montesinos, y todos a las órdenes del general Rocha, haciendo un fuego mortífero sobre el enemigo.

Este huyó precipitadamente y bajó a la llanura.

Las fuerzas republicanas hicieron alto.

Doria y Altamirano se abrazaron sobre el campo⁸⁷³.

[Les « Chasseurs de Galeana » déchargèrent leurs fusils Spencer à huit coups sur l'ennemi qui ne les attendait pas et qui se démoralisa complètement.

Alors, tirant leurs sabres, ils se précipitèrent sur lui et firent un carnage épouvantable.

Les fiers corps de « Pouvoirs suprêmes » arrivèrent sur le champ de bataille sous le commandement du brave colonel Yepes et le premier corps du Nord sous celui du colonel Montesinos, tous placés sous les ordres du général Rocha, faisant feu sur l'ennemi qu'ils décimèrent.

Celui-ci s'enfuit précipitamment et descendit dans la plaine.

Les forces républicaines firent halte.

Doria y Altamirano s'embrassèrent sur le champ de bataille.]

Ce corps d'attaque, « les Chasseurs », triomphalement décrit par le texte, y reçoit une consécration du même ordre que celle des officiers à la page précédente. Le narrateur fabrique de l'événement ; pour cela il hyperbolise les actions républicaines et l'étendue des massacres ; chaque mouvement se termine par la fonction « dejando un reguero de sangre y de cadáveres » ou « hicieron una carnicería espantosa ».

La fin de la bataille de Querétaro ne désigne pourtant pas de vainqueurs, elle laisse le lecteur dans l'attente ; au chapitre XVIII, seul le titre « El sitio de México » suggère la victoire potentielle des Républicains, mais le lecteur ne discerne pas vraiment quel camp l'emporte. La suite de l'action historique est ainsi confiée à la force transcendante de l'image, du « riego de sangre » ou de la « carnicería ». Pour comprendre l'Histoire, il faut pouvoir poétiser, suggèrent ces métaphores, Mateos dissocie l'action historique de l'interprétation, confiant cette dernière au langage poétique, à l'inverse d'une tendance à l'écriture et à la pensée de l'Histoire saisies dans un même mouvement.

Face à ces deux procédés d'écriture de la bataille, celui de Mateos et celui, d'inspiration romantique, déjà perçu avec *Guerre et paix*, il va falloir encore distinguer celui d'*Anandamath*, analogue au traitement de la bataille dans les épopées et illustrant de même une pensée mythique de l'événement historique. Ajoutons que la représentation de la bataille, qu'elle soit mythique ou romantique, suscite des moments de transcendance où le sacré et l'historique partagent la même scène.

873 - CC, p. 349-350.

4.2.1.2. Du côté de l'épique

La bataille ou le combat appartiennent par tradition au genre épique, comme le montrent certains passages célèbres de *L'Iliade*⁸⁷⁴. Dans *An*, l'organisation du combat présente quelques similitudes avec celle de *Guerre et Paix* :

Les dix mille Fils, en chantant Vande Mataram, levèrent leur lance et se précipitèrent à vive allure sur la rangée de canons. Une pluie de boulets brisa l'armée, la dispersa, la faucha, la fit rebondir en l'air et une confusion extrême s'ensuivit. Pourtant les Fils ne rebroussèrent pas chemin. À ce moment-là, sur l'ordre du capitaine Thomas, les cipayes mirent la baïonnette au canon et attaquèrent rapidement le flanc droit de l'armée des Fils. Assaillis de deux côtés, les soldats de la Mère perdirent tout espoir. En un instant des centaines de Fils furent décimés.⁸⁷⁵

Dans son impression de chaos, le passage rappelle des descriptions de bataille du *Ramayana* ou du *Mahabharata*⁸⁷⁶. La bataille déborde, manifeste une irruption du chaos à l'inverse du calme religieux de la forêt. Le chant incantatoire est opposé à la violence absolue du canon, du moins telle est la représentation symbolique de ce combat entre les hommes de la nature, les fils de la déesse terre-mère et la mécanique des canons, car les hommes individués disparaissent, laissant place à la communauté. Il s'agit d'un combat inégal, déloyal, ainsi que le suggère la succession des verbes : « brisa, dispersa, faucha, fit rebondir ». Cette accumulation signale l'analogie avec l'épopée dont les traductions donnent à lire une suite de prédicats comme pour décupler l'action ; ce procédé d'hyperbolisation apparaît aussi dans la description de l'armée des frères Pandava, tous dotés de pouvoirs extraordinaires, au début du *Mahabharata*⁸⁷⁷. D'autre part, l'espace/temps de la bataille s'articule selon deux perspectives : l'armée des Fils s'étend sur un axe vertical, celui du cosmos pourrait-on dire, comme l'indiquent

874 - Ainsi le combat d'Achille contre le Xanthe, au chant XXI de *L'Iliade*, traduction Eugène Lasserre, Garnier, 1958, p. 383-388.

875 - *Le Monastère*, p. 123. Voici en comparaison une des traductions anglaises, celle de Nares Chandra Sen-Gupta, *The Abbey of Bliss*, p. 153 : « The army of ten thousand *Children* advanced swiftly upon the artillery with their spears up, singing "Hail, Mother." They were killed in numbers and rent assunder, terribly suffering from the incessant shower of cannon balls; but still they did not turn back. Presently a body of sepoys charged them with their bayonets on their right flank –under the orders of Captain Thomas. Attacked from both sides the *Children* then gave up all hopes. Hundreds of them were being killed at every moment. »

876 - Cf. *Mahabharata*, version de William Buck, p. 38 : « Bhima turned around to spit the dirt out of his mouth. Vaka had run out of trees, so he quickly caught Bhima from behind and squeezed him in his arms. He might as well have caught a whirlwind in that death grip. The Pandava twisted and broke free, and with a lion-roar he lifted Vaka high over his head and dashed him to the ground, where he died with his back broken. » [Bhima se retourna pour cracher. Vaka sortit en courant de la forêt, attrapa rapidement Bhima par derrière et voulut l'écraser dans ses bras. Il aurait aussi bien pu essayer d'attraper un tourbillon dans cette emprise mortelle. Le Pandava tourna et se détacha, et d'un cri de lion, il souleva Vaka au dessus de sa tête et le jeta à terre, où il mourut le dos brisé.]

877 - Il s'agit du passage où la conception et la naissance des frères Pandava sont contées.

les verbes associés à leur déploiement, alors que l'armée des canons anglais occupe un axe horizontal⁸⁷⁸.

Dans *Guerre et paix*, le mouvement est une mise en ordre qui sera suivie d'un désordre apparent, ressemblant à celui des éléments de la nature que nous retrouvons dans *An*. La disposition de l'armée, les déplacements humains sont vus de haut : « L'armée était rangée dans l'immense plaine sur trois lignes... » ; la visualisation de l'armée, comme un tout composé de plusieurs unités, renvoie à une pensée romantique de l'Histoire, celle que nous saisissons à travers l'idée du peuple dans son rapport viscéral à la terre chez Michelet⁸⁷⁹. Une telle visualisation de la « mer humaine » n'existe pas, en revanche, dans *CC*.

Guerre et paix utilise des métaphores élémentaires, en particulier celle de la mer : « un grain de sable insignifiant dans cette mer humaine »⁸⁸⁰, de même que dans *Anandamath* : « l'armée des barbares déferlait comme des lames gonflées d'eau... »⁸⁸¹. Le moment de la guerre déclenche un retour aux éléments, —la terre et le ciel dans *Guerre et paix*—, un retour au sens transcendant : les deux textes rappellent la présence du divin dans l'humain, la nature étant l'expression du divin. Dans *Anandamath*, la fonction de la nature et le rapport qu'elle entretient au divin rapprochent encore les deux mondes, et ce rapprochement confine à la confusion —entre une esthétique romantique de la nature et un régime mythique du discours sur le monde.

Dans *Guerre et paix*, le rôle de l'axe vertical dans la représentation de la bataille se manifeste aussi au moment de la chute du prince André, et correspond à son entrée en prière dans une contemplation du ciel arrêtant d'un coup le déferlement des balles. Le prince devient juste avant la chute, le centre de la narration, il fonce en tenant le drapeau : « —Hourra ! s'écria le prince André, maintenant avec peine dans ses mains le lourd drapeau, et il fonça, absolument certain que tout le bataillon le suivrait⁸⁸². » Il concentre la digression du passage narratif ; le reste du champ de bataille est oublié pour suivre l'avancée d'André jusqu'à sa chute.

C'est en observant un artilleur roux que le prince André reçoit un coup sur la tête, « le prince André ne vit pas comment cela finit », il ne vit rien : « Au-dessus de lui il n'y avait que le ciel, un ciel haut, légèrement voilé ». C'est l'envolée vers le symbolique, le ciel, la disparition du sujet devenant à son tour objet de regard. Évanoui,

878 - Ce rapport entre les deux armées apparaît très bien dans le film, les Fils sont tous des cavaliers, et l'armée menée par les Britanniques est à pied, menant le combat à coup de canon.

879 - Jules Michelet, *Le Peuple*, p. 84 : « Oui, l'homme fait la terre : on peut le dire même des pays moins pauvres. Ne l'oublions jamais, si nous voulons comprendre combien il l'aime et de quelle passions. Songeons que, des siècles durant, les générations ont mis là la sueur des vivants, les os des morts, leur épargne, leur nourriture... cette terre, où l'homme a si longtemps déposé le meilleur de l'homme, son suc et sa substance, son effort, sa vertu, il sent bien que c'est une terre humaine, et il l'aime comme une personne. »

880 - *La Guerre et la paix*, vol. 1, p. 328.

881 - *Le Monastère*, p. 126.

882 - *La Guerre et la paix*, vol. 1, p. 371.

le prince André remarque le ciel « légèrement voilé » ; ce détail indique encore la vision d'André en caméra subjective. Le grotesque de la chute du prince alimente l'ironie du roman ; le prince André figure l'anti-héros par excellence, celui qui doit voir tomber toutes les illusions du siècle de Bonaparte, et mourir. Le glissement de la chute au ciel procède du discours de la croyance et de la foi, vraisemblablement Tolstoï valorise un divin universel loin de toutes les vanités de l'Histoire et des hommes. L'ironie ridiculise le monde terrestre, seul le ciel, vu par l'homme dans la détresse, représente la grandeur, et le bonheur demeure une illusion.

Dans une représentation « historique » de la guerre, le texte de Mateos systématise l'omission du détail, empêche la digression favorable à l'ouverture d'un espace d'interprétation, celui par exemple où le lecteur pourrait retrouver Fabrice Del Dongo lorsqu'il tente de participer à la bataille de Waterloo. Or le ciel remplace finalement le tout de l'Histoire pour André, dont l'attitude rappelle celle des personnages de Bankim ; le désir d'absolu, de totalité, de grandeur, accompagne alors l'action héroïque. Les combattants de Mateos ressemblent, eux, comme il l'indique lui-même, à ceux que l'Histoire des historiens absorbe dans l'anonymat.

La croyance en l'Histoire pourrait-elle remplacer la foi ? Ce duel apparaît dans l'épilogue philosophique de *Guerre et paix*. C'est un duel entre réalité et mystique qui se termine par la transcendance de l'action vers sa négation : « Rien, rien n'existe que lui...Mais cela aussi n'existe pas. Il n'y a rien, il n'y a rien que le silence, le repos...Et Dieu en soit loué !...⁸⁸³ ».

Dans *Anandamath* au contraire, la fin du chapitre annonce au lecteur la victoire des Fils : « Après la victoire, les héroïques vainqueurs se livrèrent à toutes sortes de manifestations de joie autour de Satyananda. Mais celui-ci pleurait Bhavananda⁸⁸⁴ » ; la redondance exagère l'importance de l'action, c'est une manière de convaincre le lecteur de la valeur des Fils, de leur exploit historique, afin d'en faire des héros.

Finalement les trois batailles analysées se soldent toujours par une incertitude, celle de l'issue finale de la guerre. L'interprétation inachevable répondrait à l'une des définitions que nous donne Paul Veyne du récit d'Histoire comme discours polysémique :

[...] Waterloo ne fut pas la même chose pour un grognard et un maréchal, [...] on peut raconter cette bataille à la première ou à la troisième personne, en parler comme d'une victoire anglaise ou d'une défaite française [...] ; ces spéculations peuvent donner lieu à des expériences d'esthétique amusante ; pour l'historien, elles sont la découverte d'une limite.

[...] en aucun cas ce que les historiens appellent un événement n'est saisi directement et entièrement ; il l'est toujours incomplètement et latéralement, à travers des documents ou des témoignages, disons à travers des *tekmeria*, des traces⁸⁸⁵.

883 - *Ibid.*, p. 372.

884 - *Le Monastère de la félicité*, p. 129.

885 - Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, p. 14.

La bataille rend visible la complexité du roman historique, son chevauchement discursif, montrant par là-même sa littéarité malgré sa soumission apparente à la contrainte de l'écriture de l'Histoire. Elle montre et les procédés historiographiques et les difficultés qu'ils contournent. Elle confirme aussi la polysémie du discours de l'Histoire, en mettant en relief l'usage de la comparaison et des tropes.

La bataille n'est pas un thème, à moins de le prendre au sens musical, mais une forme insérée comme composante du roman historique. Elle concentre les grandes questions que pose l'historiographie à la littérature et vice-versa, tout en montrant stylistiquement et rhétoriquement la différence dans la production des discours.

Anandamath met en scène des hommes n'assumant pas le passage d'un régime mythique à un régime historique, ou la sortie de la nature pour la civilisation, en ce qu'elle impliquerait une mort des dieux. Cette résistance manifeste le retour en force de l'irrationnel, du mythique, par le biais de la foi, ce qui rapproche ces personnages des héros romantiques. « Un contre tous », « le peuple force de la nation », tous ces clichés d'un monde post-révolutionnaire trouvent néanmoins une illustration dans le monde anachronique de Bankim comme dans celui, romantique ou post-romantique, de Tolstoï : seul le divin transcende l'Histoire, disent leurs textes. La beauté de l'action commune se manifeste dans l'élan du peuple, de l'armée contre l'envahisseur, mais elle ne prend sens que dans un au-delà de l'action, dans un lieu hors du temps que seule la foi permet d'entrevoir.

L'hésitation de Mateos, quant à elle, se rend visible par la contradiction réunissant d'une part son ambition de fabriquer les héros d'une Histoire collective, telle qu'il perçoit celle de Napoléon, et, d'autre part, son refus d'une forme d'historiographie esthétisée ; il aspire à un discours de l'Histoire analogue à celui des sciences, froid et au-dessus de toute subjectivation, de celle qui implique notamment l'usage de la comparaison. D'ailleurs sa valorisation romantique du personnage de Maximilien, comme un petit Bonaparte, contredit son procédé d'historiographe sérieux. Il nous faut à présent passer à une autre dimension du roman de Mateos et du chevauchement esthétique, pour voir plus précisément ce lieu de la contradiction des modes de représentation selon l'objet représenté.

4.2.2. EL CERRO ENTRE RÉALISME ET ROMANTISME

Le roman de Mateos contient déjà des éléments réalistes, bien que Martín-Flores dans son article sur le réalisme et le naturalisme au Mexique⁸⁸⁶ ne remonte pas à l'époque de J. Mateos. Le réalisme d'*El cerro* se partage entre détail, ou présence d'objets décrivant la réalité sociale et économique, et certains comportements exagérés

886 - Voir Mario Martín-Flores, «Nineteenth Century Prose Fiction», in David William Foster (dir.), *Mexican Literature : a History*, p. 113-136.

d'une tonalité comique, souvent autour des Fajardo. Si les objets représentés relèvent d'une construction de monde réaliste, ils contrastent avec la psychologie des personnages, digne d'une mise en scène romantique. De même, le discours historique du roman s'élabore selon un certain mode réaliste, alors que la description du paysage relève d'un romantisme cliché, imité de celui de Chateaubriand, décrivant la forêt américaine dans *Atala*. Voici une sélection de trois extraits illustrant les différents procédés esthétiques :

a) Réalisme historique

“La Noche triste”

La tarde del 31 de mayo de 1863, el ejército de la república, resueltamente abandonaba la capital.

La derrota de San Lorenzo y la rendición de Puebla, determinaron un nuevo plan de campaña.

A las cuatro de la tarde de ese memorable día, el presidente Juárez y sus ministros salieron para el interior del país, después de haber ordenado la retirada de las tropas.

El cuerpo de ejército tomó el rumbo de Toluca, y un destacamento de dos mil hombres el de Querétaro⁸⁸⁷.

[« La triste nuit »

Le soir du 31 mai 1863, l'armée républicaine abandonna résolument la capitale.

La défaite de *San Lorenzo* et la reddition de *Puebla* déterminèrent un nouveau plan de campagne.

À quatre heures de l'après-midi de ce mémorable jour, le président Juárez et ses ministres partirent vers l'intérieur du pays après avoir ordonné le retrait des troupes.

Le gros de l'armée prit la route de Toluca et un détachement de deux mille hommes celle de Querétaro.]

b) Le paysage romantique

¡ El Xinantécatl ! Oh ! esa mole inmensa, altanera, majestuosa, con su frente coronada de nubes, con sus tempestades, sus huracanes, sus ecos misteriosos al derrumbe de sus hielos, su cráter astillado... todo revela una catástrofe ⁸⁸⁸!

[*Le Xinantécatl !* Oh ! Cette masse immense, altière, majestueuse, avec son front couronné de nuages, avec ses tempêtes, ses ouragans, ses échos mystérieux, au moment des éboulements de ses glaces, son cratère fendu... tout révèle une catastrophe !]

c) La représentation ambiguë des objets

Una consola de mármol y rosa con un espejo magnífico, está colocada en medio de las ventanas que dan a un jardín, y de cuyas goteras se desprenden unas cortinas de encaje y brocatel que se van a apoyar sobre los clavos de flores de cristal.

Sobre la consola hay dos jarrones de restauración pompeyana, sosteniendo ramos de flores naturales, cuya esencia embalsama la estancia.

Un velador que representa paisajes de la Suiza, está colocado en una mesita china que se halla frente al sofá.

En las paredes hay unos cuadros con grabados magníficos.

El uno representa a Torcuato Tasso en la corte de Ferrara leyendo su « Jerusalén libertada » ; y el otro, el último pensamiento de Weber, en que se halla el compositor en los momentos sublimes de la inspiración, rodeado de esas imágenes, bellísimos ensueños de un cerebro privilegiado, sublimes concepciones en la óptica de una imaginación brillantada.

887 - CC, p. 1.

888 - CC, p. 25.

Bajo esos cuadros había otros pequeñitos, uno con la erupción del Vesubio, y otro con una de las caídas del Niágara

Unos pebeteros ardiendo en un brasero de plata, confundían su olor con el de las rosas.

Todo respiraba encanto y espiritualismo.

Luz era la tórtola que lloraba su abandono en aquel nido de amores⁸⁸⁹.

[Une console de marbre et de bois de rose avec un miroir magnifique, est placée entre deux fenêtres qui donnent sur un jardin, à leurs corniches sont suspendus deux rideaux de dentelles et de brocart qui reposent sur des attaches décorées de fleurs en cristal.

Sur la console, se trouvent deux jarres pompéiennes restaurées, soutenant des bouquets de fleurs naturelles dont l'odeur embaume la pièce.

Un bougeoir qui représente un paysage suisse est posé sur une petite table chinoise placée devant le canapé.

Sur les murs, il y a de magnifiques gravures encadrées.

L'une représente Torcuato Tasso lisant sa « Jérusalem délivrée à la cour de Ferrare, et l'autre la dernière pensée de Weber, on y voit le compositeur dans ces moments sublimes de l'inspiration, entouré de ces images, de ces songes les plus beaux d'un cerveau privilégié, que sont les conceptions sublimes dans la vision d'une imagination brillante.

Sous ces tableaux, il y en avait d'autres plus petits, l'un avec l'éruption du Vésuve, et l'autre avec une des chutes du Niágara.

Quelques brûle-parfums ardents dans un petit brasero d'argent confondaient leur arôme avec celui des fleurs.

Tout respirait le bonheur et la sagesse.

Luz était la tourterelle qui pleurait son abandon dans ce nid d'amour.]

d) Amour et romantisme

La tarde caía en el seno de la noche.

El crepúsculo vespertino se extendía como una gasa sobre el cielo de la ciudad. Las nubes se desvanecieron al suavísimo soplo de la brisa, y las últimas ráfagas de la luz se apagaban lentamente en el horizonte.

Se oía a lo lejos ese vago murmullo de la gente, como el aleteo de una colmena. Rumores y luz, todo se perdió entre las sombras de la noche.

La enamorada joven había cerrado sus ojos para entrar en ese mundo de amores en que el pensamiento vuelve ángeles todas las imágenes del corazón.

Las ráfagas del viento le traían las últimas armonías de las músicas militares en la hora aciaga de la despedida⁸⁹⁰.

[Le soir tombait dans le giron de la nuit.

Le crépuscule vespéral s'étendait comme un voile sur le ciel de la ville. Les nuages s'étiraient au souffle suave de la brise, et les ultimes rafales de lumière s'atténaient lentement à l'horizon.

On entendait au loin le vague murmure des gens, comme le bruit d'ailes d'une ruche. Rumeurs et lumière, tout se perdit parmi les ombres de la nuit.

La jeune fille amoureuse avait fermé les yeux pour entrer dans ce monde des amours où la pensée transforme en anges les images du cœur.

Les rafales du vent lui apportaient les ultimes harmonies de la musique militaire à l'heure funeste de l'adieu.]

889 - CC, p. 32.

890 - *Ibid.*

— **RÉALISME HISTORIQUE**

Dans le premier extrait, le réalisme réside dans la reconstitution sommaire d'un ensemble vraisemblable d'actions survenues après la défaite de l'armée républicaine, événement qui ouvre le roman. Le narrateur recompose les faits mentionnés, de manière à produire un effet de certitude confinant au réalisme historique, engendré par l'absence d'éléments permettant une représentation sensible : prédominance des verbes d'action, mais aussi absence de contextualisation atmosphérique, de description du ciel, du paysage, des couleurs du champ de bataille, des armes et des proportions de l'armée, etc.

Par ailleurs, un tel début de roman, sans entrée en matière descriptive, ni explication de la situation implique que les événements et les objets de la scène sont déjà connus du lecteur. De ce fait, la perception de l'ensemble reste floue pour nous. Les événements, au même titre que les objets du salon des Fajardo ou le Xinantécatl, s'intègrent au récit par blocs de sens entrant en composition entre eux par le biais de l'énonciation du narrateur. Mais les batailles requièrent un mode de narration objectif, ces passages constituent la matière historique au sens d'une Histoire des faits répondant à un désir d'Histoire désesthétisée. Scott, lui, raconte encore les confrontations comme dans les romans de chevalerie⁸⁹¹. En bref, chez Mateos, la description du champ de bataille et des troupes concentre le sens de la narration historique qui se distingue de la construction symbolique de l'Histoire.

À l'inverse, les héros de l'Histoire subissent un traitement de faveur, relevant plutôt d'une esthétique romantique, pour permettre l'idéalisation des figures de l'Histoire mexicaine au même titre que celles de l'Histoire européenne. En effet, le roman met en scène des figures de l'Histoire fonctionnant comme des signifiants à compléter. Le récit romanesque récupère le nom propre historique⁸⁹² pour le disposer dans un texte symbolique déshistoricisé, ou plutôt devenant transhistorique. Il spatialise en quelque sorte le nom, ce qui lui permet de fonctionner comme une métaphore, à travers son déplacement ; il file une métaphore et invite le lecteur à la filer en agglomérant les autres représentations de l'Histoire : Maximilien appelle l'image, et le texte de Moctezuma, avec derrière lui Cortés, et autour de lui Louis XVI, évoqué par Carlota, ou Napoléon Ier, pour ne citer que les plus importants. Le procédé est similaire en ce qui concerne Juárez, avec pour précédente le Général Zaragoza. Les groupes de représentations ainsi formés constituent un intertexte spécifique, soit un regroupement de textes accompagnant chaque nom propre représenté par les discours de l'Histoire et de la fiction. À partir de là, l'esthétique romantique facilite la formation d'un grand tout

891 - Je pense par exemple à l'épisode du tournoi dans *Ivanhoé*.

892 - Comme l'illustre sur un plan historique l'article de René Démoris, « De l'usage du nom propre : Le roman historique au XVIII^e siècle », p. 268 : « Le roman historique qui nous intéresse ici, se définira, de manière plus restrictive, comme un récit où se trouvent employés des noms propres mentionnés dans d'autres textes tenus eux-mêmes pour non fictifs. L'information fournie ainsi au lecteur peut-être d'étendue variable : l'important est que ce lecteur connaisse l'existence de cette référence. »

idéel, composé de représentations voyageuses ; en fin de compte, cet univers analogique romantique singularise le sujet et hyperbolise le cosmos, prête à son tour sa force à la formation d'un tel intertexte. Ce procédé vise l'édification de l'idée d'une communauté historique égale à celle des dominants.

On en vient à penser que l'esthétique romantique participe de l'élaboration du projet politique communautaire. Pouvons-nous en dire autant des fonctions du romantisme en Europe ? Il ne s'agit pas de fonder l'esthétique sur une relation de reflet du politique ou de l'historique, mais de saisir que, chronologiquement, les faits esthétiques et politiques se contaminent et se télescopent, dans la mesure où la révolution française et le romantisme seraient le fruit de l'individuation politique de la littérature et des gens du commun, amorcée au XVIII^{ème} siècle. De cette interaction des phénomènes esthétiques et politiques les modernes savent œuvrer. Pourtant la dichotomie demeure entre un réalisme qui affecte certains objets du récit, et un romantisme réservé à une autre partie du monde représenté. La variation esthétique illustre une inconstance ou encore la conscience d'un monde mosaïque, composite, pour lequel la fiction romanesque forme un espace de dialogue possible entre des temps esthétiques différents, des temps génériques déplacés et des temps politiques antagonistes. Le roman inaugure un lieu unifiant, accueillant la mobilité des formes esthétiques et génériques.

— PAYSAGE ROMANTIQUE

Comme s'il s'agissait d'un Olympe mexicain, la description fait dans l'emphase, l'accumulation, l'apostrophe, procédés partagés avec la description du salon des Fajardo : « con su frente ; con sus huracanes, sus ecos ; su crater... », les attributs de la montagne « nubes, tempestad, huracanes » rendent compte du climat bien plus que de la géologie, les manifestations climatiques deviennent des éléments du paysage, se transforment en paysage, au même titre que la peinture du Vésuve quelques pages plus loin, dans la description du salon, condense événement et paysage, suggérant le dédoublement du volcan, à la fois actif et éteint, son endormissement, après la catastrophe naturelle, en ces braises qui complètent le décor. En effet, l'image du Vésuve en éruption est réalisée par l'énoncé « Unos pebeteros ardiendo en un brasero de plata, confundían su olor con el de las rosas ». Cette phrase effectue le passage métonymique de l'abstrait au concret, la transformation par contiguïté du monde de la représentation au monde réel. La rencontre des deux tropes centraux, la métonymie et la métaphore, élabore le déplacement et la transformation du monde émergent. Le rapport entre l'odeur de l'encens et celle des roses, (rapport artifice-nature), ou entre les braises domestiquées et les laves destructrices du vrai Vésuve, est du même ordre que celui que l'on pressent entre représentation et référent empirique. Cette construction est donc celle qui permet de repenser le rapport entre l'Histoire et sa représentation. Il résulte une certaine continuité —peut-être pourrais-je dire une circularité, comme celle des corps qui sont « nés de la terre et qui retournent à la terre » renvoyant au cycle de la nature—

de la co-présence du représenté et de sa représentation ; la co-présence des braises en images du volcan et de celles, réelles, de l'encens concentre le sens de la mimésis montrant une continuité entre l'objet réel et sa représentation dans le partage du même espace, ce qui finalement compense la rupture due à l'hétérogénéité des esthétiques mises en œuvre.

La description ou l'évocation du Xinantécatl met celui-ci en concurrence avec l'image du Vésuve. La description du volcan mexicain procède d'abord de haut en bas. De même que l'adjectif physique « inmensa », est complété et modalisé par des adjectifs subjectifs « altanera, majestuosa », le syntagme « ecos misteriosos », apparie un attribut physique objectif « ecos » au qualificatif abstrait « misteriosos », renvoyant à un événement mental. Le brouhaha des neiges engendre le « mystère », et la catastrophe passée devra se reproduire, prédite par le récit comme lieu du cycle. Les caractères physiques objectifs, sans valeur par eux-mêmes, ont besoin des qualificatifs psychologiques, pour devenir « majestueux » et « mystérieux », et le mystère ne peut appartenir qu'au monde de la représentation. Le dernier segment décrit le « cratère », on retourne au sommet après avoir descendu les pentes ; le cratère est « fendu », ce qui pourrait être une description objective si elle n'avait pas pour fonction de rappeler une catastrophe naturelle et de confirmer l'annonce apocalyptique d'un autre désastre.

Le réalisme historique laisse place à la grandiloquence de l'adresse au volcan, d'où la mythification textuelle d'un objet du paysage devenant symbole national, à la manière des personnages historiques élevés au statut de symbole. La nature et l'Histoire se confondent comme l'armée et la musique du vent⁸⁹³. L'éruption du Vésuve représentée dans le salon des Fajardo répète ces prémonitions. La confusion des éléments renvoie à la confusion des univers discursifs, réintroduisant un temps cosmique et mythique, dans lequel la nature peut discourir au même titre que l'Histoire. La nature ainsi déplacée transforme les objets. Le procédé décrit appartient à une esthétique romantique, quelque part entre *Paul et Virginie* et *Les Misérables*.

Cependant la gravure du Vésuve en éruption apparaît bien silencieuse, comparée au Xinantécatl. Le vieux monde ne se transforme plus, tout en a déjà été dit ; les objets culturels du vieux monde sont couverts de mots, n'ont pas besoin d'être écrits à nouveau. Ici, on veut seulement rendre le paysage mexicain textuellement présent afin qu'il se transmette à son tour en images et en mots comme le Vésuve et les Chutes du Niagara, car le Xinantécatl doit devenir, grâce à l'admiration poétique, une montagne sacrée à l'égal de celles de Rome et de la Grèce.

Le texte fait du volcan un foyer d'événementialité, le monument d'un récit nécessairement tragique (« todo revela una catástrofe »). Par les liens établis entre la

893 - Je rappelle ces lignes de CC, p. 32 : « Las ráfagas del viento le traían las últimas armonías de las músicas militares en la hora aciaga de la despedida. » [Les rafales du vent lui apportaient les ultimes harmonies de la musique militaire à l'heure funeste de l'adieu.]

forme et les attributs climatiques du volcan, celui-ci devient un événement appartenant au récit, qui fait son apparition comme objet textuel. Parce qu'il ne raconte pas d'histoire précise, il revêt le pouvoir de la métamorphose en mots, en symboles, et perd de sa matérialité au profit de son déplacement d'un lieu de représentation à l'autre. Comme les objets décontextualisés de l'Europe, il représente une totalité possible et confuse d'événements tant dramatiques qu'historiques.

La puissance du volcan se comprend aussitôt comme la puissance du tragique qui motive le récit ; par cela même romantique. Le récit en puissance transforme le Xinantécatl en un mont symbole et en un objet romantique. Le nom d'origine indienne déclenche la valeur symbolique localisée que le romantisme exacerbe en tant que valeur primitive de l'objet, celle qui convoque les dieux oubliés ; cette valeur idéelle et floue crée autour du nom propre des extensions sémantiques qui accompagnent le mot d'une aura. Les « échos mystérieux » caractérisent la nébuleuse sémantique construite par le procédé romantique, à savoir un ensemble de traits non pertinents—au contraire de la hauteur, de la fréquence des éruptions, du volume des émissions et autres données scientifiques relevant du mode de savoir réaliste. Le volcan devient, grâce au texte, un prophète incompréhensible, et surtout incommensurable, un objet textuel et un objet du monde sur lequel l'homme n'a aucun pouvoir. La nature, loin de l'Histoire des hommes et des batailles, joue le rôle d'un dieu, auquel on ne peut s'adresser ; elle ne peut être « tu », mais seulement un « il », sans langage commun avec l'humain. Le procédé romantique reposant sur le mystère, l'incompréhension, le recours au deuxième sens caché du symbole, accentue la similitude avec les valeurs des discours mythiques, selon une pensée panthéiste et cosmique qui encourage la formation d'un univers total, complet, et imprévisible, fait de l'accumulation des temps historiques et des temps géologiques, des dieux des livres et de ceux du monde⁸⁹⁴.

— LE SALON FAJARDO OU LA REPRÉSENTATION AMBIGUË DES OBJETS

En arrivant à la description du salon des Fajardo, le lecteur y retrouve la nature : les fleurs, par exemple, servent de pivot descriptif, d'objet glissant de signifiant à signifiant ou de signifié à signifié, assurant la mobilité sémantique du lieu représenté. La mention du jardin et des fleurs dans le salon des Fajardo en 1867 brouille les distances temporelles et spatiales. Le procédé de représentation repose essentiellement sur l'association de l'objet à un ailleurs qui le décrit, et en fournit une extension d'ordre narratif. Le nom du lieu donne une histoire à l'objet que le texte se contente d'évoquer et ne prend pas la peine de réécrire. Il en va de même pour la fonction sémiotique des

894 - Voir Paula Bazo Castellanos, Mónica Sibold, Edith Stoll, « Particularidad de *El Señor de Bembibre* como novela histórica romántica », in *Entre pueblo y corona*, au sujet de l'importance de la nature dans le roman historique romantique, p. 168 ; il est question de « un elemento que es *atemporal* : la Naturaleza. » [un élément intemporel : la Nature.] La nature s'oppose à la forte présence du double temps historique et narratif.

événements historiques, des noms de batailles, de lieux et des personnages. La force de l'évocation doit correspondre à celle de l'imagination du lecteur ; il meuble le mot d'un savoir flou. Le texte, par son autorité suggestive, produit de l'allusion qui ne devrait pas rester sans réponse, sous peine d'échouer, ce qui est l'inconvénient des images sans contours précis. En revanche la force suggestive du salon des Fajardo convoque l'image d'autres descriptions de salons, par exemple celui des *Misérables* après la noce⁸⁹⁵ ou encore la salle à manger de la pension Vauquer.

Ce sont des compléments de nom ou des adjectifs localisant l'origine des objets qui induisent le changement d'espace de représentation, « jarrones de restauración pompeyana, un velador que representa paisajes de la Suiza ... » : Pompéi, la Suisse, la Chine, Ferrare, Jérusalem, l'Allemagne, le Vésuve, l'Amérique sont tous là. D'ailleurs la localisation relève de catégories diverses, seule importe la possibilité du déplacement, du changement d'espace imaginaire.

Le monde des Fajardo est composite, et, peut-on dire, industriel, notamment à cause des reproductions, il réunit les chutes du Niagara et l'éruption du Vésuve sous le regard du Tasse et de Weber, le compositeur allemand. Le paysage suisse, sur la table chinoise, les jarres pompéiennes, rien ne dérange dans cet amalgame de temps et d'objets. En fait, l'ère industrielle permet la présence simultanée d'objets appartenant à des temps différents, à des espaces discursifs différents, pour les rassembler dans l'ère de la représentation où finalement tous les espace-temps se retrouvent. Les objets, même non européens, appartiennent à des moments de l'histoire culturelle européenne, la présence de reproductions de paysage nous confirme aussi dans l'idée d'un XIX^{ème} siècle romantique, mais l'agencement, la composition hétéroclite révèle l'incongruité vraisemblable du décor d'un salon créole mexicain des années 1860. Nous comprenons ce passage descriptif comme une manifestation d'un style composite qui se veut universel. L'absence d'unité nous éloigne d'un intérieur modeste tel que le peint Hugo à une période de référence antérieure⁸⁹⁶, ou encore Balzac dans *Les Illusions perdues*⁸⁹⁷. Il s'agit là d'un intérieur mexicain avec la particularité de la composition de styles, de

895 - *Les Misérables*, tome II, p. 589 : « Le salon, nous venons de le dire, était tout en désordre. Il semblait qu'en prêtant l'oreille on eût pu y entendre encore la vague rumeur de la noce. Il y avait sur le parquet toutes sortes de fleurs tombées des guirlandes et des coiffures. Les bougies brûlées jusqu'au tronçon ajoutaient aux cristaux des lustres des stalactites de cire. Pas un meuble n'était à sa place. Dans des coins, trois ou quatre fauteuils, rapprochés les uns des autres et faisant cercle, avaient l'air de continuer une causerie. L'ensemble était riant. Il y a encore une certaine grâce dans une fête morte. Cela a été heureux. Sur ces chaises en désarroi, parmi ces fleurs qui se fanent, sous ces lumières éteintes, on a pensé de la joie. Le soleil succédait au lustre, et entraît gaîment dans le salon. »

896 - Le salon et la salle à manger de l'Évêque de Digne, *Les Misérables*, tome I, p. 26 : « Il n'y avait dans ce salon d'hiver, comme dans la salle à manger, d'autres meubles qu'une table de bois blanc, carrée, et quatre chaises de paille. La salle à manger était ornée, en outre d'un vieux buffet peint en rose à la détrempe. Du buffet pareil, convenablement habillé de napperons blancs et de fausses dentelles, l'évêque avait fait l'autel qui décorait son oratoire. » On remarque la récurrence de l'adjectif « blanc » et l'opposition entre « bois, paille » et « fausses dentelles » qui ouvre la description et la clôt, montrant ainsi une unité de la pièce.

897 - Par exemple, le célèbre salon des Séchard caractérisé par son mauvais goût bourgeois.

temps différents —cet aspect composite deviendra visible en Europe, au tournant du siècle, dans les intérieurs « coloniaux » ; sa seule cohérence relève du concept d'Histoire. Ce discours qui permet à Pompéi de rencontrer Mexico chez les Fajardo préfigure une mondialisation des représentations. L'absence certaine d'objets indigènes —excepté les chutes du Niagara, et encore elles ne sont pas mexicaines— invite à lire ce moment comme un intérieur européen au Mexique, avec pour originalité la coexistence d'objets sans unité de style, une sorte de brocante ordonnée.

L'image de la brocante permet d'articuler l'idée de la superposition des genres décoratifs, des moments représentés (l'Antiquité, la Renaissance italienne, le Romantisme allemand, l'Orient des chinoiseries, et la nature, hors de l'Histoire) mais aussi des espaces, ceux du Vésuve et des chutes du Niagara, de l'Europe et de l'Amérique ; le principe de la brocante réunit deux contraintes, celles du hasard et de la totalité, conjuguées dans l'esprit même de salon des Fajardo. Ces rencontres, qui nous paraissent baroques aujourd'hui, forment alors un tableau « charmant » de bonheur et de spiritualité : « Todo respiraba encanto y espiritualismo ». Dans ce monde baroque, pour nous lecteur, le personnage de Luz, personnage amoureux, peut alors entrer en scène, pour compléter un tableau maniériste, une scène surannée à la Watteau.

« ... flores naturales, cuya esencia embalsama la estancia » : dans ce contexte, où tout est copié, il faut souligner que les fleurs sont fraîches, elles pourraient être aussi une reproduction à la manière des jarres pompéiennes. *La Jérusalem délivrée* est, elle, appropriée au lieu, puisqu'elle évoque la libération de Mexico. L'intérieur créole expose donc la créolité de la famille Fajardo avec toutes les contradictions de l'amalgame des styles, mais aussi des idéologies : Luz aime Eduardo, colonel de l'armée de Juárez, Fajardo et Doña Canuta sont monarchistes et hostiles à la république, ils soutiennent l'intervention française, aident les militaires français. Plus haut dans le texte, en revanche, Juárez est comparé à Richelieu. Les valeurs de la culture, de la nature, du savoir, du génie, de l'Antique sont réunies comme autant de pièces et de modes de représentation de l'Histoire et du savoir. L'image du monde appartient encore aux encyclopédistes, on a affaire à une sorte d'encyclopédie mise en objets de cabinet de curiosités, —c'était d'ailleurs le cas des salons du XVIII^{ème} siècle où l'on se réunissait pour découvrir le dernier objet exotique.

Dans cette sémiotique de l'accumulation, si les objets individuels ont chacun leur sens particulier, ils se répondent : l'action du Tasse lisant son œuvre est opposée à la rêverie immobile de Weber, et celle-ci fait écho au bouillonnement intérieur du Vésuve. Les grands cadres au dessus des petits, le paysage suisse sur une table chinoise, c'est en fait le deux, un système d'opposition binaire qui construit la description : d'une part l'accumulation d'objet de brocante, pêle-mêle, d'autre part la mise en ordre par la construction descriptive, d'une univers finalement symétrique. Ce retour à la géométrie évoque le baroque en le contrariant par un néo-classicisme, les installe dans leur transhistoricité. La description, qui est un dire sur l'état du monde, place les objets de ce monde, les range malgré leur désordre, celui du siècle, et l'ordre devient un idéal. Le réalisme, quant à lui, demeure en tant qu'aveu d'un état composite des mondes de

référence des personnages car, ce que nous voyons, ce que nous lisons du salon Fajardo est aussi ce qui meuble la conscience de nos personnages. Le décor révèle, plus que les contenus de leur encyclopédisme, les modes de représentation qui permettent aux personnages de construire un dialogue, par exemple. Tout semble ici transformé en représentation, car nos personnages vivent dans l'idée qu'ils sont loin de tout, c'est-à-dire de l'Europe. Le déplacement du point de vue est signalé sans doute par la seule présence de la gravure des chutes du Niagara. Le différenciel, qui est de l'essence de la représentation littéraire, devient ici le moyen de rendre visible la composition des temps esthétiques et historiques différents. La disposition des objets donne à lire l'esprit du siècle comme carrefour. Le narrateur, qui ne décrit pas complètement et minutieusement les objets à la Balzac ou à la Flaubert, se contente de les poser dans un espace scénique où vont se délier les cœurs, l'imagination des personnages de la fiction s'y projette. La disposition des objets donne à lire l'esprit du siècle comme carrefour.

— AMOUR ET ROMANTISME

La phrase qui clôt la description du salon et aussi celle qui ouvre sur le personnage de Luz, l'amoureuse abandonnée : « Luz era la tórtola que lloraba su abandono en aquel nido de amores. [...] El crepúsculo vespertino se extendía como una gasa sobre el cielo de la ciudad », [Luz était la tourterelle qui pleurait son abandon dans ce nid d'amour. [...] Le crépuscule vespéral s'étendait comme un tulle sur le ciel de la ville] offrent une représentation romantique de Luz, qui apparaît comme une jeune femme aux amours malheureuses ; des *Souffrances du jeune Werther* au *Lys dans la vallée*, il n'y a pas d'amour heureux. Des amours impossibles, on pourrait dire ce que Hugo dit du regard dans le roman sentimental, qu'il en a « tant abusé »⁸⁹⁸. Luz et Eduardo forment donc un couple romantique, parce que la jeune bourgeoise donne son cœur au jeune officier, aux convictions opposées à celles des parents. Mais le dénouement du roman donne raison à l'amour des deux jeunes gens et met de leur côté le père Fajardo. La fin du roman équilibre comique et tragique, avec, d'un côté, le mariage heureux de Luz et Eduardo, la libération du Mexique, l'accession au pouvoir de Juárez, et, de l'autre, la mort de Maximilien, la folie de Carlota, la réclusion de Guadalupe et de Clara.

La dernière phrase que nous venons de citer se détache de l'ensemble, et amorce le passage descriptif au dehors, celui de la nature, en écho aux sentiments de la jeune fille : « La tarde caía en el seno de la noche. El crepúsculo vespertino se extendía como una gasa sobre el cielo de la ciudad.[...] »⁸⁹⁹.

898 - Voir *Les Misérables*, tome II, p. 163 : « On a tant abusé du regard dans les romans d'amour qu'on a fini par le déconsidérer. C'est à peine si l'on ose dire maintenant que deux êtres se sont aimés parce qu'ils se sont regardés. C'est pourtant comme cela qu'on s'aime et uniquement comme cela. Le reste n'est que le reste, et vient après. Rien n'est plus réel que ces grandes secousses que deux âmes se donnent en échangeant cette étincelle. »

899 - CC, p. 32.

La scène de nature devient une scène d'amour à laquelle l'Histoire se mêle. La musique militaire accompagne la brise, puis les rafales de vent. Le vent de la nature, celui de l'amour et de l'Histoire, forment un ensemble parfaitement romantique où la fresque accompagne la scénette, ce qui nous fait penser évidemment, dans *Les Misérables*, au jardin de la rue Plumet où Cosette vit son amour pour Marius, entourée mais isolée du tourbillon révolutionnaire. Le voile s'étend sur le ciel de la ville, une ville qui entre en crépuscule à répétition, ce qui relève du procédé romantique selon lequel la nature est un miroir de l'âme et rend perceptible une intériorité donnée comme complexe et indescriptible (pensons aussi par exemple au passage du *Rouge et le noir* où Julien tente de prendre la main de Mme de Rênal). Sans exiger sa personnification, l'aspect cosmique du romantisme présente ainsi la nature comme médiatrice entre Dieu et les hommes, entre l'Histoire et une histoire.

Les portraits, même ceux des personnages centraux, restent, pour leur part, particulièrement académiques, ils font songer plutôt aux ébauches de visages romanesques du siècle précédent :

Luz era bellísima, unos ojos color de cielo con unas largas pestañas, una nariz griega, el óvalo de la cara perfecto, la boca pequeña y encarnada como un botón de rosa, el cabello rubio, el seno mórbido y la cintura de abeja⁹⁰⁰.

[Luz était très belle, des yeux couleur de ciel avec de longs cils, un nez grec, un visage à l'ovale parfait, une petite bouche, rouge comme un bouton de rose, des cheveux blonds, une poitrine généreuse et une taille de guêpe.]

La description de Luz aurait pu être réalisée par L'Abbé Prévost⁹⁰¹, c'est une sorte de stéréotype⁹⁰² ; Rebecca dans *Ivanhoé*, ou Rose Bradwardine dans *Waverley*⁹⁰³, sont déjà plus individualisées par leur expressivité.

Ce long passage introductif de la vie de famille des Fajardo sera suivi du dialogue entre Don Serafín, Luz et Clara, déjà mentionné, qui rappelle lui-même des dialogues de salon d'une époque antérieure. En raison de leur autonomie structurale, ces dialogues relèvent d'une forme théâtrale —Mateos, d'ailleurs, était lui-même auteur de théâtre. Ici le dialogue invite à un échange de points de vue, mais aussi à une forme d'égalité d'opinion entre hommes et femmes : Don Serafín, conservateur, dénonce d'un côté l'exemple français comme corrompu, et, de l'autre prétend admirer des femmes telles que Mme de Staël ou Harriet Beecher Stowe. La contradiction interne qui devient visible dans ces échanges est inhérente à la structuration de la conscience politique. En

900 - CC, p. 6.,

901 - Cf. l'absence, déjà mentionnée n. 363, de portrait détaillé de Manon Lescaut, dont on ne nous donne que quelques indices épars, et de simples évocations.

902 - Voir Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*.

903 - Voir *Waverley*, traduction Auguste Defauconpret, p. 83 : « C'était en effet une très jolie fille en fait de beauté écossaise, c'est-à-dire avec une abondance de cheveux or pâle, et la peau blanche comme la neige de ses montagnes. Cependant son visage n'était ni pâle ni mélancolique, sa physionomie comme son caractère avait une aimable vivacité ; son teint, sans être coloré, était si pur qu'il semblait transparent, et l'émotion la plus légère appelait la rougeur sur son visage et son cou. »

revanche, Clara répond qu'elle déteste les écrivaines, croyant ainsi défendre sa mexicanité. Évidemment, le discours nationaliste transparait, (« mis paisanos ») ; la position anti-française implique peut-être la France de l'Intervention mais pas celle de 1789. Clara, on le sait, tombera pourtant sous le charme de Demuriez, officier français venu épouser une jeune créole riche, tout en cachant sa première union. Les femmes ont beau se mettre à la mode des salons européen, lors de ces échanges, elles apparaissent intérieurement complexes, composites et hétérogènes au même titre que les jarres pompéiennes dans le voisinage des chutes du Niagara.

Le chevauchement esthétique manifeste la rencontre brute du réalisme historique et du romantisme des descriptions de paysage ou de la représentation des sentiments :

Clara se puso un momento al piano; a la mitad de la pieza se levantó violentamente, se sentó al bastidor, brodó cerca de diez minutos y arrojó la aguja.

Depués fue al jardín, hizo un ramo, y lo colocó en un búcaro que estaba en una mesilla del corredor⁹⁰⁴.

[Clara se mit un moment au piano ; au milieu du morceau, elle se leva violemment, se mit devant son métier, broda près de dix minutes, puis abandonna l'aiguille.

Alors elle alla au jardin, cueillit un bouquet qu'elle arrangea dans un vase sur une petite table du corridor.]

Les thèmes de la rêverie amoureuse, le piano, le jardin et le bouquet, se joignent en une scène picturale romantique. La conscience de Clara ou celle de Luz sont construites selon des schémas attendus des relations amoureuses, dans l'attente et la douleur d'amour. Ces deux personnages répondent à des topoï situés dans le temps : le piano, qui déclenche la reconnaissance du cliché, est par excellence l'instrument romantique, moderne et intense. Le narrateur exécute là dans un style d'époque la forme attendue par le lecteur habitué aux romans sentimentaux, mais l'originalité de notre texte ressort de la rencontre des différents discours en un brouhaha esthétique.

Ce chevauchement, on l'a dit, est le fruit de l'interdiscursivité impliquant que ce roman est, comme tout autre, le lieu de rencontre de lectures romanesques différentes, mais qu'il est en outre celui d'énoncés appartenant au discours de l'Histoire et du journalisme d'époque. Une telle interdiscursivité suppose une recombinaison d'esthétiques très diverses.

Prescott, Michelet écrivent l'Histoire avec vivacité, et même en usant du principe de péripétie. L'esthétique romantique contamine aussi le discours de l'Histoire. Inversement, le roman historique peut revenir à un plus grand prosaïsme dans son écriture de l'Histoire. Le roman récupère le discours de l'Histoire pour en éclater les éléments, produisant des ruptures esthétiques, particulièrement visibles dans le cas de nos modernités.

Pour Mateos le réalisme signifie l'utilisation des éléments factuels du discours de l'Histoire. Chez lui les esthétiques dont le roman permet la coexistence se répartissent

904 - CC, p. 65.

selon les discours auxquels elles sont attachées. Un paysage de type scottien sert de fond à une Histoire factuelle désesthétisée par souci de vérité réaliste, tandis que les figures mythiques ou mythifiables (Moctezuma, Maximilien, ou encore Zaragoza dans *El sol de mayo*) restent, bien entendu, romantiques, échappant ainsi au traitement réaliste qui caractérise l'écriture événementielle de l'Histoire. Toute esthétisation permet un effet de profondeur, et une certaine pérennisation de l'image opposée à la brutalité éphémère des faits. Dans notre corpus, le recours concurrent à plusieurs esthétiques a aussi la fonction rhétorique de convaincre le lecteur de plusieurs vérités — par exemple, l'existence d'une tradition littéraire et celle d'une nation mexicaine.

Ainsi le romantisme, dans sa démarche première, retire le sujet du monde pour lui donner la parole au sein de la fiction, et il donne de même la parole à la nature, autant qu'à l'Histoire. Chez Bankim, chez Mateos et chez Clarke, la nature se trouve douée, dans le monde romanesque, d'une parole qui, d'ailleurs, se détache d'un discours factuel, appartenant à l'esthétique réaliste. Cette attribution de parole procure aux narrateurs la possibilité de construire un univers de représentation complexe, dans lequel la cohérence ne serait pas une exigence : le projet de communauté, par sa force transcendante, comble les vides et l'absence d'harmonie du texte, et c'est au désir du lecteur qu'est ainsi confié le soin de construire une idée d'harmonie. Nos textes sont dès lors guettés par une critique dont ils peuvent faire l'objet : l'enfance de leur art. On peut répondre tout d'abord que le débat sur le génie des grandes littératures n'est pas à l'ordre du jour dans de tels moments d'histoire littéraire, et que l'émergence littéraire montre une réversibilité des valeurs. Mais la rupture de la continuité du récit par d'autres textes tels que lettres, chansons, hymnes, journaux ou poèmes, est là, avec les changements esthétiques, pour provoquer une disharmonie calculée, qui suggère la complexité de la composition et la richesse d'une lecture plurielle du roman.

La figure métonymique que Doris Sommer utilise pour expliquer le rapport entre eros et politique dans le roman latino, peut servir aussi dans la description du fonctionnement des discours dans le texte. L'absence de hiérarchisation des discours produit des chevauchements. D'où la coexistence ici de deux tropes essentiels, la métaphore, dont traitent Hayden White et Ricœur, et la métonymie ; ce sont les tropes qui structurent respectivement le romantisme et le réalisme.

Sur le plan idéologique, le romantisme convient, par les idées de singularité et d'originalité, à la configuration révolutionnaire des émergents ; mais il permet aussi à leur texte de viser une portée universelle, cosmique, par le déploiement de l'espace ; il autorise la contradiction et le paradoxe, il accueille le bien et le mal, le beau et le laid, Dieu et le diable, parce que le monde y appartient tout entier à la représentation. Or ce romantisme des émergents arrivant au moment du réalisme européen et de l'historicisme scientifique, doit faire aussi une place au réalisme historique au sein du roman. Ce réalisme semble même accompagner le déploiement mystique et lyrique, en contrepoint.

Bien entendu, il faut laisser au premier plan l'incohérence, à moins de vouloir clore le texte et trouver derrière toute incohérence un jeu de forces cachées. Malgré les

modèles européens, l'objectif primaire du texte émergent n'est pas la recherche d'une unité formelle. En sens inverse, la disharmonie ne sera canonisée que plus tard dans des esthétiques comme celle du Modernismo, premier mouvement du genre à être exporté, puis avec le réalisme magique et les romanciers du Boom latino-américain. En Inde aussi il faudra attendre deux ou trois générations pour que se constituent des esthétiques modernistes autonomes. Mais ce qui nous intéresse des esthétiques émergentes, ce n'est pas une valeur en soi, mais le processus.

Avec l'esthétique romantique, une illusion de sens se projette autour du nom propre, fabriquant avec la collaboration du lecteur un espace sémantique potentiel, une sorte de cosmos en gestation. C'est au sein de ce cosmos que peut se produire le sens utopique d'une nation en projection, le désir sublimé d'une patrie, d'une communauté écrite quoique sans peuple réel. La contradiction entre la force de la désignation, d'une nomination d'ordre réaliste, dans *His Natural Life*, *Anandamath*, *El cerro*, *Al Abbassa*, et le manque de précision descriptive —à laquelle se substituent l'évocation, la suggestion, la divinisation de la nature—, forme un lieu de circulation possible des désirs.

Ainsi des figures faibles sont adjointes aux figures fortes, des textes faibles entretissés aux textes forts : Maximilien, simple victime d'enjeux de pouvoir limités, est associé à Louis XVI. Chez Bankim, la figure de Napoléon apparaît clairement lorsque qu'il est question d'Akbar, qui n'est pourtant pas son contemporain, car il s'agit de mettre des territoires historiques en co-présence textuelle. Le texte lui-même fonctionne comme un territoire avec des lignes à franchir et connaît les déformations physiques que produit la pénétration d'une Histoire mondiale européenne. Simultanément, le retour de l'épopée produit aussi un effet de rencontre de territoires, par l'imbrication du passé dans le présent de la diégèse, comme pour faciliter une continuité fondamentale à la réalisation de l'idée de communauté.

L'apparente scission entre romantisme et réalisme est en fait une complémentarité pour le texte qui accueille les deux attitudes. Chez Flaubert la maîtrise du genre dit réaliste, son emprise qui change la position du narrateur, fait du romantisme le versant ironique de la représentation, le romantisme, retourné contre lui-même, ne peut plus coexister ; mais les périphériques, à la même époque ou plus tard, restent nécessairement romantiques⁹⁰⁵. En l'absence d'ironie, leurs procédés paraissent incohérents, déplacés, discordants. Nos auteurs sont optimistes, idéalistes, et leur idéologie contraste avec celle d'une rencontre déjà consommée entre réalisme et romantisme, tous deux tombés dans la grande gueule de l'ironie, qui les rend uniformément caducs parce que soumis à la transcendance du sens. Nos émergents attendent à la fois du réalisme et du romantisme la réalisation d'un projet politique.

905- Le roman de Tolstoï n'entre pas vraiment dans la catégorie des périphériques en esthétique, nous trouvons une grande cohérence à *Guerre et paix*. Le monde de Tolstoï se résout dans un mysticisme généralisé produisant un retournement du monde vers Dieu, un monde en ordre, mais qui peut faire penser au monde de Pangloss.

Toujours dans la même perspective, il nous faut maintenant considérer plus à fond le phénomène des chevauchements esthétiques dans les romans de Bankim Chandra Chatterjee. Le partage des esthétiques romanesque s’y effectue aussi selon le choix des objets du discours ; l’Histoire appelle toujours le réalisme, dépouillé au mieux des métaphores, alors que la figure de la « Terre Mère » et le monde des Fils, à l’inverse, encouragent la fabrication de métaphores qui obligent à une lecture symbolique du monde.

4.2.3. HISTOIRE ET RÉALISME DANS LES ROMANS DE BANKIM

L’histoire du réalisme en Occident est liée à celle de l’écriture de l’Histoire⁹⁰⁶, nous retrouvons là le lien réalité/vérité historique. Selon nous la question de la vérité historique des romans revient à celle de leur réalisme. Le détail de la description, —car c’est là en particulier que se loge le procédé réaliste défendu par Scott, Balzac, Mérimée, Flaubert— visaient à rendre utile et nécessaire, significatif, chaque signifiant. Le texte expose ses objets comme autant de représentants du sens du monde. Cette expansion démesurée du monde de la fiction, ce réalisme pandémique, totalitaire, pour interpréter Jacques Dubois⁹⁰⁷, allait encore une fois dans le sens d’une science englobante, à l’image totalisante de l’Histoire⁹⁰⁸. Nous verrons maintenant comment, le mode de représentation historique cristallise l’esthétique réaliste.

4.2.3.1. *Les éléments d’une composition réaliste*

Les noms de plantes, de fruits, d’arbres forment autant de signes appartenant au monde de l’époque. Ils ne sont pas nombreux dans *Anandamath*, et le peu de mots de la réalité végétale ou animale réfèrent sans description précise. Le vêtement se décline en plusieurs noms de costumes et parties de costumes. Or le degré de précision de la description permet la singularisation de l’objet, mais également celle des personnages passant alors du statut de types à celui de personnages modernes. Le lexique spécifique

906 - Mais pas seulement ; dans *Realism*, Pam Morris précise, p. 80 : « This more multiple sense of ‘reality’ is also fostered by a tradition of popular culture, which includes fairy tales, melodrama, poetry, religious and radical discourses. All of these forms feed into the realist novel genre, often through the medium of romanticism. » [Ce sens multiple de ‘réalité’ est aussi sous-tendu par une tradition de culture populaire qui inclut les contes merveilleux, le mélodrame, la poésie, les discours religieux et radicaux. Toutes ces formes contribuent au genre du roman réaliste, souvent à travers le romantisme. » Nous avons vu dans la Troisième Partie que Bankim réinjecte par le biais des dialogues des aspects populaires de l’écriture réaliste.

907 - Voir Jacques Dubois, *Les Romanciers du réel*, précisément le chapitre « Le roman total », p. 70-87, dont le titre suggère ce caractère « totalitaire » du roman réaliste.

908 - Rejoignant l’idée de l’esprit historique de Hegel telle que nous l’avons mentionnée précédemment, voir Partie I, note 170.

de la culture hindoue est ici une partie importante de l'esthétique réaliste. Ce procédé n'est pas doublé d'une structure narrative réaliste comme c'est le cas dans le roman de mœurs de Bankim : dans *Anandamath* en effet, la structure —le schéma narratif, l'organisation du récit— ne ressemble pas à celle des textes canoniquement réalistes, car elle se rapproche de textes appartenant à la culture traditionnelle (nous avons évoqué l'épisode d'épopée).

Le moteur de l'intrigue diffère également. Nous considérons que, dans *Anandamath*, le principe générateur d'intrigue reste équivalent à celui de l'épopée dans la mesure où le nombre de personnages impliqués dans son déroulement est élevé sans que ces personnages soient tous importants individuellement ; or, dans le roman réaliste, la foule disparaît au profit d'un resserrement autour des personnages vraiment centraux qui forment un groupe restreint, ce qui est le cas dans les romans de mœurs de notre auteur.

La différence de modèles résidant essentiellement entre le conte et l'épopée, leurs structures respectives seraient à l'origine de développements spécifiques de la forme romanesque. Il y aurait d'une part un monde en expansion sur un plan événementiel, le « grand » monde impliqué par la construction épique, avec de grands destins, de grands hommes, de grandes conquêtes, et, d'autre part le « petit » monde, celui du conte de village bengali ; d'une part le roman de l'Histoire ou offrant la possibilité de la fresque historique, et de l'autre, l'humilité du roman de mœurs. La construction de l'intrigue est encore soumise à une interprétation mythique ou morale du monde de l'expérience ; dans *Anandamath*, d'ailleurs elle est encore téléologique, alors que dans le roman de mœurs, l'intrigue du moins donne lieu à des événements, répondant à une clause de vraisemblance plus forte que dans *Anandamath* ou même dans *Raj Singh*.

Ainsi nous en arrivons à constater que seule la référence à l'Histoire indique la tentation du réalisme. L'esthétique réaliste n'aboutira pas à l'époque de Bankim. En effet, les valeurs du monde représenté, avec emphase, demeurent celles du romantisme, partagées avec l'épopée ancienne : le courage, la force, l'habileté, la sagesse, l'héroïsme, l'amour, le sacrifice—, sentiments qui appartiennent à des personnages positifs types, proches des héros épiques.

Dans *Chandrashekhar*, la présence de l'Histoire déplace le texte d'une forme roman de mœurs vers une forme roman historique. Le discours de l'Histoire sert ainsi de pivot entre esthétique romantique et esthétique réaliste, l'un n'excluant pas l'autre.

Il apparaît ainsi que Bankim, bien qu'écrivant à la fin du XIX^{ème} siècle, ne se fixe pas les mêmes exigences réalistes que ses contemporains français, dont Flaubert est le plus important, car le réalisme s'élabore contre l'hyperbole romantique. Dans ce processus, le sujet emphatique disparaît au profit d'un sujet psychologique, plus banalement commun, le plus plein possible de sa mémoire ; c'est dans cette mesure que la Shaibalini de *Chandrashekhar* devient un personnage moderne. À cet horizon s'annonce la modernité des personnages de Tagore, dans la singularité et non pas dans l'originalité —je pose en effet, que la singularité réside dans l'intériorité, opposée à

l'originalité qui suppose une sorte d'hyperbole du caractère, une extériorisation excentrique—qui caractérise le personnage romantique de Scott, comme Rose, ou de Chateaubriand, car ces femmes ont quelque chose d'une Atala, singulières et fragile en même temps.

Le réalisme est, comme le romantisme, une esthétique de la totalité, rappelant que « le savoir est un pouvoir⁹⁰⁹ », et voulant contenir dans le texte l'ensemble du monde ; or le monde décrit dans *Anandamath* reste partiel, étroit, réduit aux valeurs épiques. Le mode réaliste de la représentation correspond « avec Erich Auerbach, à tout ce qui se réclame d'une figuration sérieuse de la réalité commune⁹¹⁰ », ou encore, le critique s'interroge : « [...] étant donné différentes conditions reprises du contexte historique, comment tel acteur dans telle situation va-t-il évoluer⁹¹¹ ? » C'est d'ailleurs l'une des questions expérimentales que se posait Bankim au sujet de la femme de la forêt.

Toujours d'après Auerbach, résumé par Dubois, le réalisme serait :

[...] loin d'être un phénomène historiquement situé mais relèverait, au sein de la littérature occidentale, d'une catégorie beaucoup plus large. Ainsi il surviendrait à différents moments de l'histoire des littératures et consisterait en un agrandissement continu des territoires du représentable. Ce serait aussi en chaque cas manière de s'insurger contre les conventions et interdits d'un classicisme⁹¹².

Peut-on donc considérer que l'esthétique réaliste affecte vraiment le mode de représentation de cultures non occidentales comme celle de Bankim ? Disons que la conscience de l'esthétique réaliste existe dans la culture indienne par le théâtre, le conte, mais aussi par certains aspects de la littérature épique. Nous avons une esthétique réaliste dès que la représentation relève d'un effet de connaissance et non plus uniquement d'une reconnaissance. Cette distinction implique un usage libéré et/ou délibéré du genre ; c'est, lorsque le mode de représentation n'est plus inhérent à une forme traditionnelle, mais associé à une technique de représentation choisie, que nous pouvons d'ailleurs parler d'esthétique au sens moderne, comme une sorte d'abstraction des procédés poétiques permettant leur existence non contingente.

Le phénomène du réalisme systématisé, et, avant lui, celui du romantisme correspondent à la formation de modes de savoirs sur le monde et délimitent de nouveaux territoires du représentable, plus exactement ils tracent une géographie de ce « représentable ». Le désir de complétude de la représentation réaliste a pu se transmettre aux empires coloniaux de l'Europe par de nombreux moyens, dont le journalisme et l'historicisme qui visent une sortie du silence du monde bengali indigène au temps de Bankim. En utilisant certains aspects du réalisme, appliqués à certains éléments du roman de mœurs ou du roman historique, Bankim et ses contemporains

909 - Pam Morris, *Realism*, p. 131 : « Knowledge is power ».

910 - Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 27.

911 - *Ibid.*, p. 66.

912 - *Ibid.*, p. 47-48.

transforment brusquement les modes de la représentation. En d'autres termes, le plus d'Histoire et de pratique de l'Histoire invite les écrivains indiens au réalisme.

Les discours appartenant à la tradition littéraire (l'épopée, le conte, le théâtre, pour ne citer que les plus reconnaissables) composent l'arrière-plan des techniques de la représentation au Bengale. L'auteur bengali occidentalisé est soumis malgré lui à l'opposition tradition/modernité occidentale, comme à une rupture nouvelle. L'univers de la représentation de Bankim ne se configure donc pas de la même manière que celui d'un auteur occidental et sa pensée de l'Histoire diffère quelque peu.

Reprenons à ce propos l'idée que le discours de l'Histoire tel que nous le connaissons en Europe depuis la Grèce se constitue autour de deux pionniers, Thucydide et Hérodote :

Hérodote compose au gré de sa fantaisie : son sujet central est le récit des guerres médiques, mais des livres entiers sont consacrés à la description de tel ou tel pays, simplement parce que ce pays fut un jour soumis par les Perses ; [...]l'œuvre d'Hérodote n'obéit donc pas toujours à une continuité chronologique qui impliquerait une cohérence : elle suit les hasards de l'occasion et les commodités de l'auteur. Au contraire, l'œuvre de Thucydide est composée avec une rigueur systématique, à laquelle contribuent tout à la fois la précision d'un cadre strictement chronologique et, à l'intérieur même du récit, une présentation si méthodique des projets et des résultats, que l'on se croirait en face d'une véritable démonstration. [...]Hérodote aime les histoires, Thucydide réfléchit sur l'histoire.

– [...] Au seuil de l'historiographie grecque, Hérodote et Thucydide [...]sont chacun en train d'inventer des formes d'histoire différentes, dont l'une parfois se définit en opposition avec l'autre⁹¹³.

Au V^{ème} siècle avant J.C., nous trouvons déjà l'ambiguïté de structure et de visée de l'écriture de l'Histoire définie ainsi par Ann Curthoys, opposant « history as a sustained inquiry into the past » à « history as literary, engaged in narrative, history as drama, engaged in the creation of scenes, characters, and speeches⁹¹⁴. » [l'Histoire comme une enquête approfondie sur le passé ; l'Histoire comme littérature, engagée dans une narration, l'Histoire comme drame, engagée dans la création de scènes, de personnages, et de discours.]

Cette opposition-là n'existe pas vraiment dans l'historiographie indienne, du moins ne prend pas la même forme. En revanche, le rapport entre l'Histoire-enquête et l'Histoire-littérature se manifeste par le biais du roman historique, réunissant finalement les deux traditions d'écriture pour former ainsi l'esthétique réaliste indienne. Le réalisme de Bankim se construit tardivement sur l'apport historique. Les traditions de fictions au Bengale proviennent des textes épiques, mais aussi du théâtre, celui de Kalidasa, entre autres, qui partage, on l'a dit, une modalité de représentation avec le réalisme narratif moderne, par la production de dialogues en langue vernaculaire. Le théâtre comique européen, de même, pratique la mise en scène du peuple par l'écriture de son langage, ce qui relève du mode bas. Avec Bankim, le réalisme consisterait en une

913 - *Historiens grecs, Hérodote, Thucydide*, « Introduction », p. X.

914 - Ann Curthoys, *Is History Fiction ?*, p. 13.

« tragédisation » du comique, et en sa montée en puissance et en dignité sous la forme du drame :

The drama is a compound of many ingredients, a resultant of many forces. The language used must be of a peculiar kind; it is intended as a representation of actual life and conditions of life, and the language is bound to take note of that⁹¹⁵.

[Le drame est composé de plusieurs ingrédients, le résultat de plusieurs forces. Le langage utilisé doit être d'une nature spécifique ; c'est conçu comme une représentation de la vie réelle, et le langage est obligé de prendre cela en compte.]

Si l'on cherche le lieu de la modernité, il faut tout d'abord considérer le bric-à-brac qui compose la forme romanesque et semble définir, même à ses débuts en Europe, cette forme « sans loi ». Sa polyphonie, telle que Bakhtine la décrit, apparaît dès lors comme un procédé réaliste ayant une tradition. La nouveauté n'est pas à confondre avec la modernité ; Bankim, ainsi, n'est pas romantique au sens où il aurait l'ambition de créer une forme originale, unique, une parole singulière ; il est encore dans la parole commune, il tente de la transformer, ou plutôt, il attribue à ses personnages un discours de transgression, les singularisant dans leur conscience de la pluralité des discours possibles sur le monde et son organisation sociale. C'est l'acte de parole qui devient « libre », et le roman, forme identifiée, définie comme plurielle, permet la rencontre de plusieurs éléments tant poétiques, que rhétorico-linguistiques modernes. La modernité réside donc dans l'hésitation, (peut-être assimilable à ce que Kaviraj nomme liminalité) entre discours de la communauté et discours du désir foncièrement individuel⁹¹⁶. Le genre composite, devient un lieu de restructuration d'éléments déconstruits issus d'un savoir syncrétique. Les temps historiques de référence sont eux-mêmes syncrétiques et dischroniques. Il ne s'agit pas de voir la vie dans l'œuvre, mais, par analogie, de la saisir à partir des structures d'apprentissage et de rapports au monde historiquement et culturellement déterminés⁹¹⁷.

Nous avons vu comment se loge le réalisme dans le dialogue, forme commune au roman et au théâtre, de même que le chant en vers, dont nous avons un célèbre exemple dans *Anandamath*. Le métissage entre Occident et Orient est motivé par un système d'analogie traductrice au sein d'un même ensemble de formes dans une culture déterminée. Le texte émergent cherche les moyens de se dire avec ce qui se trouve d'abord à sa portée. Le réalisme, au lieu de prendre naissance dans et par la description, par exemple, prend place dans et par le dialogue. Mais il ne faut pas oublier que des

915 - Priyaranjan Sen, *Western Influence in Bengali Literature*, p. 141.

916 - Kaviraj, lui, dans le chapitre 2, « Humour and the Prison of Reality », de *The Unhappy Consciousness*, voit la modernité de Bankim dans sa prise de distance ironique comme elle se manifeste dans *Kamalakanta*.

917 - Bankim fut l'un des premiers Indiens à recevoir une éducation anglaise poussée ; né dans une famille très conservatrice, il avait un père érudit en matière religieuse, il savait le sanskrit et connaissait très bien le dogme hindou et les textes sacrés, comme le montre son ouvrage de lecture commentée de la *Bhagavat-Gita*, *Srimadbhagavadgita*, traduit par Hans Harder.

éléments du mode de représentation réaliste existent par ailleurs dans le conte bengali (de type indo-européen). Le réalisme est alors redéfini dans son rapport au mode de représentation historique, et l'apport complémentaire d'un réalisme narratif et descriptif viendra du modèle historique occidental, importé dans le Bengale de l'époque de Bankim.

Un usage renforcé de l'Histoire semble le marqueur discursif de l'entrée en modernité. S'il existe dans la tradition indienne des textes comme les Purâna qui présentent de fortes traces historiques, et servent d'ailleurs de documents aux historiens malgré leur caractère légendaire⁹¹⁸. Bankim utilisera les dates et autres signes référentiels du discours historique, pour tenter de sortir du mythe et d'adopter un mode de représentation selon les principes du réalisme européen. Il ne s'agit pas tant d'une occidentalisation du discours, que d'une meilleure adéquation de la forme aux discours. Dans cette perspective, la présence totalisante de l'Histoire vise à réunir par principe l'ensemble des faits et la pluralité des discours. Le choix du discours de l'Histoire comme discours structurant le récit, ou plutôt comme discours posant des bornes au récit, permet de réunir toutes les manifestations discursives de la communauté, sans en être empêché par leurs contradictions. Certes, le récit n'est possible que dans la mesure où le narrateur opère une sélection des faits, organisés selon une unité d'action, mais le récit de l'Histoire permet à son auteur de choisir plusieurs axes narratifs, laissant ainsi fonctionner le procédé cumulatif spécifique au discours de l'Histoire, un procédé analogue à l'idée de la totalité qui prévaut au temps de l'Encyclopédie.

La discordance esthétique dans le roman de Bankim se manifeste en particulier au niveau de la pensée du temps, entre temps historique et temps mythique, entre temps de la narration et temps de l'Histoire. Et c'est également au sein de la structure narrative que se logent les paradoxes de ce que nous avons appelé dischronie⁹¹⁹ esthétique, associée à la présence simultanée de discours culturellement divergents et appartenant à des cultures décalées historiquement.

4.2.3.2. Dischronie esthétique et cadres génériques

Rappelons brièvement les points de repère narratifs d'*Anandamath* : l'histoire de la famine au Bengale ; le soulèvement des sannyasins ; l'armée des Fils mène un combat contre les zamindars musulmans et les Britanniques ; dans ce cadre, se développent l'histoire de Shanti et Jivananda, mais aussi celle de Kalyani et Mahendra.

918 - Voir Arvind Sharma, *Hinduism and its Sense of History*, p. 35 : l'auteur cite K. M. Panikkar qui explique que la tradition historique n'existe pas comme un savoir séparé, mais inséré au sein de textes comme les Purâna.

919 - Je désigne par ce terme « la présence simultanée et dans le même espace de représentation de temps historiques différents ».

Le combat des Fils demeure l'axe narratif principal, il reproduit une structure d'épisode du *Mahabharata*. Le récit est construit sur une accumulation de combats. C'est sans doute ce qui en fait un récit épique. Autour de l'armée des Fils, il y a des femmes et des enfants qui élargissent le cercle à l'extérieur du temple : Shanti, la femme de Mahendra finira par rejoindre le temple, Kalyani retrouve son mari à l'extérieur du temple, ils retournent ensemble à Padachinha avec leur petite fille, au quatrième chapitre.

La diffusion du projet révolutionnaire des Fils, sous-tendu par l'appui historique (la révolte des sannyasins, la famine de 1769 au Bengale), forme l'objet principal du roman. Les événements du récit s'organisent sous forme d'intrigue dramatique avec rencontre, crise, dénouement, et accumulation de plusieurs moments de crise. Les drames se rejouent à chaque bataille, c'est le moment de l'agonie des Fils, ou de leur victoire qui constitue l'espace dramatique. En ce sens, le roman n'a pas de clôture, il peut se poursuivre ; c'est un texte à fin ouverte sur l'Histoire, puisque les paroles prophétiques du sage prédisent la prise de pouvoir britannique (connue du lecteur contemporain et du narrateur). Dans *Anandamath*, les actions se succèdent, les combats se précipitent, les personnages se convertissent au discours de la communauté, lieu d'une unité qui ne se constituerait pas dans la simple accumulation narrative ; l'unité se manifeste en effet par le partage du même lieu, la forêt, qui devient une représentation de la nation. Comme le discours idéologique nationaliste patriotique réunit l'ensemble des paroles, il établit aussi une unité entre les différents discours en les organisant dans un espace littéraire. Il n'y a pas comme dans les autres romans de Bankim une histoire d'amour placée au premier plan et qui centralise fortement les différents moments de la fiction, toujours disparates, éclatés. Ici le versant historique du roman, celui de la rébellion des sannyasins l'emporte sur le versant non historique, privé.

Dans la reprise de la structure du récit en épisodes, avec adjonction du discours de l'Histoire comme discours précis et certifiant, nous avons affaire à une sorte de modernisation de la forme épique. C'est dire que la modernité se produit par la reprise de la tradition à certains points de convergence possible entre le moderne et l'ancien. Formellement, du point de vue du langage, Bankim reprend des procédés propres au théâtre qu'il transfère à la prose narrative pour faire 'vrai' ; c'est donc dans l'exigence de réalisme et de totalité que peut se réaliser la forme 'roman' en reprenant des procédés existants dans des genres traditionnels, et rendant possible leur composition dans une trame historique, il crée l'effet de moderne. Bankim procède non pas à une invention de la forme, mais à une réorganisation des matériaux anciens dans une forme-cadre nouvelle. La modernité n'est pas dans l'usage du récit, forme commune au conte indo-européen et à l'épopée, elle peut résider dans la nécessité d'une remise en question des objets de la représentation. Elle serait alors un moment de non-coïncidence entre les modes de représentation et les univers de référence co-présents à travers lesquels se construisent les différents discours d'interprétation du monde ou des mondes.

Cette inadéquation de principe entre le discours, l'objet du discours et l'univers de référence rendant possible son interprétation, oblige à l'adjonction d'un nouveau mode

de représentation réaliste/historique⁹²⁰ qui coexisterait avec une forme atavique du mode de représentation, elle symbolique, telle une forme obsolète du mytique. Il serait à préciser que dans ce cas nous passons d'un univers de référence mytique à un univers réaliste/symbolique, sans avoir effectué la transition par la rupture ontologique des régimes sacré/profane⁹²¹. L'espace texte devient l'espace des modes divers de représentation permettant la coexistence d'incompatibles, en cela nous sommes dans un moment d'émergence, défini alors comme moment de syncrétisme et de dischronie des modes de représentation dans *Anandamath*.

Voyons à présent comment la métaphore induit la possibilité d'une reconfiguration de la pensée historique. Par son déplacement, elle permet, d'une part, une présentification de l'Histoire, et, de l'autre, par son pouvoir analogique, une universalisation de celle-ci. Ces deux mouvements de l'Histoire, en domaine émergent, devraient permettre l'esthétisation du politique et de l'idéologique, afin de rendre possible une sortie du déterminisme historique.

920 - Hayden White expose, par exemple, quatre types de réalisme au chapitre II de *Metahistory* : « Four Kinds of 'realism' in Nineteenth-Century Historical Writing » ; il définit ces quatre modes autour de quatre historiens, ce que je traduis ainsi « Michelet :Réalisme historique en tant que *romance* », « Ranke :Réalisme historique en tant que comédie », « Tocqueville :Réalisme historique en tant que tragédie », et enfin « Burckhardt : Réalisme historique en tant que satire » ; dans cette perspective, nous proposons un réalisme en composition avec différentes esthétiques.

921 - Voir D. Coste, « Proceso representacional y universos de referencia : de la experiencia estética a la validación empírica de descripciones" in L. Minhot et A. Testa (dir.), *Representación en Ciencia y en Arte*.

CHAPITRE 3. MÉTAPHORE ET DÉPLACEMENT

Avant d'entrevoir la question du dédoublement de la métaphore en un mouvement analogique et global, il est nécessaire de poser à nouveau quelques jalons théoriques reprenant les définitions de la métaphore dans les deux domaines de la poétique et de la rhétorique. Elles nous serviront de tremplin pour une réflexion esthétique sur le rapport de la métaphore à l'Histoire.

4.3.1 MISE AU POINT THÉORIQUE

Prenons comme point de départ, cette phrase de Paul Ricœur :

Apercevoir, contempler, voir le semblable, tel est, chez le poète bien sûr, mais chez le philosophe aussi le coup de génie de la métaphore qui joindra la poétique à l'ontologique⁹²².

Une telle définition poétique de la métaphore n'en repose pas moins sur un présupposé associé à sa définition rhétorique, énoncée par P. Fontanier en ces termes :

Les Tropes par ressemblance consistent à présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie. Ils se réduisent, pour le genre, à un seul, à la Métaphore [...] Toutes les espèces de mots peuvent donc s'employer ou s'emploient en effet *métaphoriquement*, sinon à titre de *figure*, du moins à titre de *catachrèse*. Les espèces susceptibles d'être employés *métaphoriquement* à titre de *figure*, sont le nom, l'adjectif, le participe, le verbe, et peut-être aussi l'adverbe, quoique assez rarement⁹²³.

P. Fontanier distingue plusieurs espèces de « métaphore » selon la nature grammaticale du mot, (nom, adjectif, participe, verbe, adverbe), puis il distingue la métaphore « quant aux objets qui peuvent la fournir, et quant aux objets auxquels on peut l'appliquer⁹²⁴ » ; pour finir, il synthétise les espèces de métaphore en conservant une distinction simple : «Cependant on pourrait, pour plus de simplicité, au lieu de ces cinq espèces de Métaphores, n'en distinguer que deux, la Métaphore physique et la Métaphore morale⁹²⁵.»

Selon le *Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique* de Michèle Aquien et Georges Molinié : « La métaphore est un trope, c'est-à-dire une figure de type microstructural.

922 - Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, p. 40.

923 - P. Fontanier, *Les Figures du discours*, p. 99.

924 - *Ibid.*, p. 101.

925 - *Ibid.*, p. 103.

[...] La structure de base de ce trope est en réalité la figure que l'on appelle la comparaison⁹²⁶. » Ces auteurs distinguent ensuite, comme il est habituel, « la métaphore *in praesentia*, dans la mesure où les deux termes pivots, le comparant et le comparé, sont l'un et l'autre indiqués », et la métaphore *in absentia* « dans laquelle un seul terme, le comparant, est marqué dans le discours, où il faut le charger de la totalité du rôle d'indication du comparé ; le travail du récepteur est encore plus grand. » Ils ajoutent que « [...] plus une métaphore est banale, répétée, connue, comme dans les *clichés*, plus elle est aisée à interpréter ; plus elle est originale, rare, nouvelle, plus grand est le risque que personne n'en comprenne rien, surtout en dehors d'un contexte clarifiant⁹²⁷ ». Toutes ces définitions⁹²⁸ aident à comprendre le développement de Paul Ricœur situé, ainsi qu'il l'explique, dans son passage d'un usage entre rhétorique et poétique vers un point de vue herméneutique :

Le passage au point de vue *herméneutique* correspond au changement de niveau qui conduit de la phrase au discours proprement dit (poème, récit, essai, etc.). Une nouvelle problématique émerge en liaison avec ce nouveau point de vue : elle ne concerne plus la *forme* de la métaphore en tant qu'instauration d'une nouvelle pertinence sémantique ; mais la *référence* de l'énoncé métaphorique en tant que pouvoir de « redécrire » la réalité⁹²⁹.

Cette redescription de la « réalité » passe à nouveau par le procédé de la ressemblance auquel P. Ricœur consacre une étude qui montre l'inversion du rapport entre comparaison et métaphore :

[...] après Aristote, le rapport que celui-ci avait aperçu entre métaphore et comparaison est renversé ; la comparaison n'est plus une sorte de métaphore, mais la métaphore une sorte de comparaison, à savoir une comparaison abrégée ; seule l'élimination du terme de comparaison distingue la métaphore de la comparaison ; or celle-ci porte au discours la ressemblance elle-même, montrant ainsi du doigt la raison de la métaphore⁹³⁰.

À partir du sens poétique nous retrouvons la réflexion esthétique de P. Ricœur dans son étude sur le « Travail de la ressemblance » montrant le déploiement du sens métaphorique. À notre tour, en partant de métaphores obsédantes⁹³¹, il nous faudra

926 - M. Aquien et G. Molinié, *Dictionnaire*, p. 248-249.

927 - *Ibid.*, p. 250.

928 - L'ouvrage synthétique et éclairant de Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, retient entre autres la définition de Dumarsais, p. 11 : « La métaphore est une figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un mot à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit. »

929 - P. Ricœur, *La Métaphore vive*, p. 10.

930 - *Ibid.*, p. 222.

931 - Le titre célèbre de Charles Mauron, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, annonce les prémices de la psychocritique qu'il définit ainsi, dans son introduction à l'ouvrage mentionné, p. 13-14 : « [...] une nouvelle critique est née, préoccupée de rêves, de thèmes et de mythes, plus que de faits et de pensées claires. » Plus loin, p. 23, nous trouvons la formulation d'une définition de la psychocritique, elle « recherche les associations d'idées involontaires sous les structures voulues du texte ». Dans notre étude, nous nous écartons de ce fonctionnement par association — *His Natural Life* est le seul texte réellement productif à partir de cette méthode de lecture. Autrement, le sens nous semble résider dans la reproduction même de la métaphore, et pas seulement dans l'interprétation de son contenu. C'est la répétition du déplacement métaphorique qui est au centre du procédé d'émergence.

saisir le rapport entre métaphore et émergence, métaphore et Histoire, la métaphore devenant alors telle que :

Le sens métaphorique, on l'a vu, n'est pas l'énigme elle-même, la simple collision sémantique, mais la solution de l'énigme, l'instauration de la nouvelle pertinence sémantique. [...] Le sens métaphorique en tant que tel se nourrit dans l'épaisseur de l'imaginaire libéré par le poème⁹³².

L'émergence repose sur le « comme si », le procédé de la comparaison par excellence, et nous voyons en la métaphore une comparaison développée. Le projet de la modernité des émergents est tout contenu dans ce procédé du voir-comme-si, et du déplacement des formes et des images afin de pouvoir produire intuitivement les mêmes réseaux de sens, une iconicité similaire :

Le langage poétique est ce jeu de langage, pour parler comme Wittgenstein, dans lequel le propos des mots est d'évoquer, d'exciter des images. Ce n'est pas seulement le sens et le son qui fonctionnent iconiquement l'un par rapport à l'autre, mais le sens lui-même est iconique par ce pouvoir de se développer en images⁹³³.

La construction des modèles des émergents s'établit par translation, traduction, déplacement, ce qui est l'un des aspects de la métaphore dans un ensemble de formes réuni historiquement —la métaphore combine le mythe à l'historique. L'émergence s'inscrit structurellement dans une esthétique romantique.

The Romantics repudiated all formal systems of explanation and tried to gain an explanatory effect by utilizing the Metaphorical mode to describe the historical field and the *mythos* of Romance to represent its processes⁹³⁴.

[Les romantiques répudiaient tout système formel d'explication et tentaient de produire un effet d'explication en utilisant le mode métaphorique pour décrire le champ historique, ainsi que le *mythos* du roman pour en représenter le processus.]

Hayden White pose d'ailleurs la Métaphore comme un des tropes qui caractérisent la pensée de l'Histoire au XIX^{ème} siècle⁹³⁵.

932 - *Ibid.*, p. 271.

933 - *Ibid.*, p. 266.

934 - Hayden White, *Metahistory*, p. 143.

935 - Voir Hayden White, *op. cit.*, p. 38 : « The theory of tropes provides a way of characterizing the dominant modes of historical thinking which took shape in Europe in the nineteenth century. And, as a basis for a general theory of poetic language, it permits me to characterize the deep structure of the historical imagination of that period considered as closed-cycle development. For each of the modes can be regarded as a phase, or moment, within a tradition of discourse which evolves from Metaphorical, through Metonymical and Synecdochic comprehensions of historical world, into an Ironic apprehension of the irreducible relativism of all knowledge. » [La théorie des tropes procure une manière de caractériser les formes dominantes de la pensée historique qui prirent forme dans l'Europe du XIX^{ème} siècle. Et, en tant que base pour une théorie générale du langage poétique, elle me permet de saisir la structure profonde de l'imagination historique de cette période considérée comme un développement cyclique fermé. Chaque mode peut être compris comme une phase, ou un moment au sein d'une tradition discursive qui évolue à partir d'une compréhension métaphorique, en passant par une compréhension du monde historique, métonymique et synecdochique, et allant vers une appréhension ironique de l'irréductible relativité de tout savoir.]

Reprenons les dernières lignes d'*El cerro*, déjà citées, et précisons que l'objet d'analyse choisi s'étend de l'énoncé ou ensemble formant l'unité logique minimale à une scène composée de plusieurs énoncés :

Luis Napoleón dará cuenta de esa sangre cuando los descendientes de los Carlovingios le pidan cuenta de su hermano arrastrado a la más loca de las aventuras.

Tendrá que responder a la Bélgica por la hija predilecta del rey Leopoldo y el mundo entero condenará al César de las Tullerías, que ha sacrificado en aras de la ambición a una desgraciada princesa y al joven archiduque de Austria, cuyos restos ensegrentados claman venganza desde las tumbas imperiales de Viena, donde aguardan tranquilos el soplo vivificante de la resurrección⁹³⁶.

[Louis Napoléon devra rendre compte de ce sang quand les descendants des Carolingiens demanderont ce qui est advenu de leur frère entraîné dans la plus folle des aventures.

À la Belgique il devra répondre de la fille préférée du Roi Léopold et le monde entier condamnera le César des Tuileries, qui a sacrifié sur l'autel de l'ambition une malheureuse princesse et le jeune archiduc d'Autriche, dont les restes ensanglantés réclament vengeance depuis les tombes impériales de Vienne où ils attendent tranquillement le souffle vivifiant de la résurrection.]

La première figure « rendre compte de ce sang quand les descendants des Carolingiens [...] » est métonymique : « le sang », comme partie pour le tout, est une synecdoque, mais, à l'interprétation, « le sang » comme renvoyant au crime de l'Histoire, au meurtre du jeune archiduc, entretient également un sens métaphorique ; la deuxième expression « la plus folle des aventures » est en partie métaphorique : « la folie » est un terme qui combine sylleptiquement une valeur littérale et un emploi métaphorique ; dans ce paragraphe, sens propre et sens figurés se rencontrent, comme Histoire et fiction, rapport entre monde des faits et fictionalisation, c'est-à-dire transformation des « faits » en images poétiques par l'usage de termes produisant un effet d'écart. La métaphorisation est un mode de fictionalisation, car elle relève de l'esthétique, elle incarne la différence entre un événement esthétique et un événement historique.

La fin de l'Histoire s'édifie sur des métaphores comme dans la dernière phrase, parfaitement oxymorique, « dont les restes ensanglantés réclament vengeance depuis les tombes impériales de Vienne où ils attendent tranquillement ». La tranquillité crie et le mot « restes » est utilisé dans un sens qui rappelle incidemment ceux d'un banquet monstrueux. Le discours de l'Histoire, les actions non abouties, injustes, sont ainsi mis en cause. La métaphore fait vivre les morts et penser les fous pour combler l'incomplétude du récit d'Histoire, et ce afin de permettre au drame d'être total. Napoléon III devrait rendre des comptes, mais il ne le fera pas, l'Histoire restera inachevée, il ne reste que le récit poétique pour permettre « la résurrection », la rencontre entre les images de l'Histoire, entre les sens, et les comparants. La métaphorisation de l'Intervention, la fabrication d'images, entraîne la réflexion et la projection de ce moment historique dans le réservoir des images et leur circulation à la manière de celle

936 - CC, p. 423.

du Tasse, du Vésuve, ou de Mme de Staël. De même, la figure du « César des Tuileries » montre le ridicule de Napoléon III dans l'Histoire, nous retrouvons bien justifiée l'expression « Napoléon le Petit » que J. Mateos avait des chances de connaître ; c'est un jugement que la métaphore permet, un jugement des actions historiques. La mention de l'autre, même comme discours, est une comparaison implicite, un appel à la métaphore, et opère la rencontre du semblable par le dissemblable.

L'énoncé « la plus folle des aventures humaines » renvoie forcément à celle qui en devint folle, à l'historique folie de Carlota qui survivra à sa raison jusqu'à 1927 ; la métaphore, dans le roman historique, se nourrit des images de l'Histoire, elle puise dans ses sources pour trouver le génie de l'analogie. Le recours à la figure de « Moïse » ou à celle de « Caïn », ou encore à « Danaos », associe des comparants à l'Histoire immédiate, qui, en se produisant, réclame déjà l'analogie nécessaire à la construction différentielle du récit, dans l'identité et la différence. Cela permet de saisir une fonction de prédiction dans le procédé métaphorique. La métaphore, illustrant une des voies d'intertextualité, suggérant l'analogie et amorçant l'allusion, fonctionne aussi en tandem avec la métonymie, comme le précise Pam Morris⁹³⁷. Reprenons encore quelques éléments de définition de la métaphore :

Les deux principaux mécanismes de connotation sont la métaphore et la métonymie. La métaphore est l'ajout d'un signifié à un autre, lorsqu'il existe entre eux une relation de similitude, d'intersection. Cette relation indique qu'il y a des traits communs entre les deux signifiés⁹³⁸.

D'où une diversité de systèmes figuraux. Si, dans *Al Abbassa*, par exemple, la métaphore est interne au roman et construit des analogies dans le cadre poétique intratextuel, facilitant rarement l'évocation du passé, dans *CC*, elle aide à reconstruire le passé en une Histoire, à le mettre dans un réseau d'images et d'histoires, elle suggère une mise en ordre. Dans le cas d'*Anandamath*, le réseau métaphorique, bien que faisant appel à la Nature, se limite à l'évocation d'images appartenant au langage poétique, sans mention d'une Histoire, d'un passé, hormis celui de la divinité qui est un passé toujours présent. Dans *Anandamath* et *Al Abbassa*, le sens métaphorique se construit dans le rapport d'imitation, de ressemblance, et dans l'écart de la matière : malgré la différence de matière, les formes sont identiques, comme les descriptions de tapis ressemblant à s'y méprendre à la nature, les animaux devenant non plus des représentations, mais un leurre pour le spectateur.

937 - Voir Pam Morris, *Realism*, p. 102-103.

938 - *DITL*, article Métaphore ; voir aussi l'étymologie et l'histoire du terme : subst. fém. en français 1265. Du grec *metaphorá*, formé avec *metá*, qui marque "changement de lieu", et *phorá* : "action de porter", dérivé de *pherô* : "porter", signifiait à l'origine "transport", "acte ou effet de conduire quelque chose d'un lieu à un autre" ; de là : 1) "changement des phases de la lune" ; 2) (rhét.) "déplacement du sens propre au sens figuré".

À ce moment de l'analyse, il doit être possible de comprendre l'usage de la « métaphore » dans une perspective tout aussi herméneutique que rhétorique. Cette figure, étymologiquement celle du déplacement, agit sur la connotation du lexème, mais aussi sur l'ensemble du texte, elle suscite la catalyse de l'interprétation à l'échelle holotextuelle et métatextuelle⁹³⁹. La métaphore agit localement, au niveau d'un paragraphe (énoncé logique) formant un tout complet, comme elle renvoie au réseau des discours et des images brassées par le roman. Son procédé de déplacement contamine l'ensemble textuel, et dans notre cas, il invite à la pensée de l'émergence dans son historicité et son besoin d'esthétisation. Nous reprenons l'idée que la métaphore « transforme » la perception d'un événement historique en une perception esthétique ; bien plus, elle transforme un fait historique en un effet esthétique sans pour autant lui faire perdre son historicité, mais en accroissant son envergure temporelle ; ainsi, au sein du roman historique, se négocie la transfert de valeur historique en valeur esthétique puis éthique⁹⁴⁰. La sensation esthétique d'un événement historique est dans son déplacement, dans sa connexion au reste du réseau d'images ; c'est donc par une sorte de décontextualisation et de recontextualisation plus large que le procédé esthétique, à la fois métaphorique et métonymique, modifie la perception de l'Histoire, et par l'analogie qu'il invite à une véritable interprétation comme changement d'espace de discours, comme mise en relation des « faits ». L'écriture de la fiction serait une étape supplémentaire à l'écriture critique de l'Histoire puisqu'elle permet une délocalisation totale, apparemment incohérente et arbitraire, systématisant le principe d'analogie au détriment du principe de cohérence d'un ordre causal. Nous allons voir comment à sa manière la métaphore oriente le sens de l'Histoire et réécrit l'Histoire en l'interprétant, pour la transformer en une éthique de l'émergence

4.3.2. MÉTAPHORE ET PRÉSENTIFICATION DE L'HISTOIRE⁹⁴¹

À la manière de la pensée de l'Histoire de Hayden White, ce qui semble caractériser l'émergence littéraire et identitaire est qu'elle fonctionne à la fois par contiguïté et par ressemblance. L'émergence se produit sur la base d'une sorte de déplacement analogique, dans son usage des modèles occidentaux, mais par ailleurs elle

939 - Voir M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore*, chapitre II, « Métonymie et référence », et également chapitre VII, « Les Motivations de la Métaphore ».

940 - L'éthique devient une intériorisation de la pensée de l'Histoire, et une réflexion sur l'action à partir de l'expérience simulée de la fiction historique. Celle-ci singularise l'expérience historique, condition *sine qua non* précédant tout investissement éthique.

941 - Voir Benjamin, « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres*, vol. III, p. 442 : « L'historicisme se contente d'établir un lien causal entre divers moment de l'histoire. Mais aucune réalité de fait ne devient, par sa simple qualité de cause, un fait historique. Elle devient telle, à titre posthume, sous l'action d'événements qui peuvent être séparés d'elle par des millénaires. L'historien qui part de là cesse d'égrener la suite des événements comme un chapelet. Il saisit la constellation que sa propre époque forme avec telle époque antérieure. Il fonde ainsi un concept du présent comme « à présent » dans lequel se sont fichés des éclats du temps messianique. »

veut obtenir en aval un rapport synecdochique entre la communauté projetée et les textes de fiction. Alors que, nous l'avons vu, des intellectuels comme Altamirano considèrent que la littérature mexicaine entretient un rapport métonymique avec la nation mexicaine, des romanciers tels que Bankim Chandra Chatterjee ou Jurji Zaydan, considèrent eux aussi que leur littérature représente l'ensemble d'une nation.

Ainsi, dans cette équation, nous avons en amont des modèles de développement démocratique occidentaux et une esthétique romantique/réaliste, ainsi qu'une écriture de l'Histoire, non moins comprise entre les structures esthétiques décrites, qui doivent produire en aval des objets métonymiques. La contradiction ou la difficulté principale réside dans la transformation d'un procédé analogique métaphorique en un procédé réduit à la contiguïté, réduction de l'espace d'action de la métaphore à sa parente rhétorique, la métonymie.

Cela va aussi de pair avec le double mouvement qui nous intéresse, à savoir une présentification de l'Histoire, qui correspond au versant métonymique de l'usage de l'Histoire, et une universalisation de l'Histoire qui correspond au procédé métaphorique bien que « Like Kant before him, Darwin insists that the source of all errors is semblance. Analogy, he says again and again, is always a deceitful guide⁹⁴² », [Comme Kant avant lui, Darwin insiste sur le fait que la source de toutes erreurs est la ressemblance. L'analogie, dit-il encore et encore, est toujours un guide trompeur.]

— À partir d'*Anandamath*

Dans *Anandamath*, la présentification de l'Histoire se manifeste dans le rapport entre la représentation idéale de la Mère, et le combat des sannyasins ; la chanson allégorique dédiée à la Mère, tout en construisant l'image de la Mère, alimente la communication secrète entre les Fils et informe sur les événements immédiats de la diégèse :

942 - Voir Hayden White, « Fiction of Factual Representation », in *Tropics of Discourse*, p. 131, « [...] the facts of natural history are conceived to exist in that mode of relationship which is presupposed in the operation of the linguistic trope of metonymy, which is the favoured trope of all *modern* scientific discourse (this is one of the crucial distinctions between modern and premodern sciences). [...] Considerations of *semblance* are tacitly retired in the employment of this trope, and so are considerations of *difference* and *contrast*. This is what gives to metonymic consciousness what Kenneth Burke calls its “reductive” aspect. Things exist in contiguous relationships that are only spatially and temporally definable. » [[...] les faits de l'histoire naturelle sont conçus comme existant selon le mode de relation presupposé par l'opération linguistique de la métonymie, qui est le trope favori de tout discours scientifique moderne (c'est l'une des distinctions cruciales entre sciences modernes et prémodernes). [...] Les considérations de (*res*)semblance sont tacitement retirées par l'emploi de ce trope, et de même les considérations de *différence* et de *contraste*. C'est ce qui procure à la conscience métonymique ce que Kenneth Burke appelle son aspect « réductif ». Les choses existent dans des relations de contiguïté exclusivement définissables de manière spatiale et temporelle.]

*Je te salue, Ô Mère !
 La nuit, tu es rayonnante au clair de lune, brillante,
 Embellie par les fruits, les fleurs et les arbres,
 Rieuse, pleine de douces paroles,
 Donneuse de bonheur, donneuse de faveurs,
 Ô Mère !*

—Mais c'est un pays, ce n'est pas une mère...dit Mahendra.

—Pour nous, il n'y a pas d'autre mère, répondit Bhavananda. La mère, et la terre natale ont plus de prix que le paradis, dit la phrase de l'Épopée. Nous nous disons que la terre natale est notre génitrice. Nous n'avons ni mère, ni père, ni frère, ni ami, ni épouse, ni fils, ni foyer, ni maison. Pour nous, il n'existe rien d'autre que cette mère qui est arrosée de belles eaux, riche en fruits, rafraîchie par une douce brise, tapissée de vertes récoltes...⁹⁴³

Cet extrait montre comment le procédé métaphorique, qui relève au départ de l'hymne, devient une allégorie au sens propre. Le personnage de Mahendra identifie la métaphore, en propose une lecture littérale, représentant le portrait de la « Mère patrie⁹⁴⁴ ». La métaphore de la mère revêt alors un sens littéral, comme le précise Bhavananda, « Pour nous, il n'y a pas d'autre mère... » ; l'attribut « mère nourricière » sera associé au sémème « divin », ce qui implique un double aspect de la « mère », elle revêt des attributs humains divinisés, la métaphore permet l'extension des attributs de la mère et leur symbolisation. La mère est un symbole, elle représente les parties du monde et le sentiment, la valeur physique et morale du monde, elle est le tout et les parties de ce tout, puisque le chant consiste en l'énumération de tous ses attributs, comme pour en montrer la complétude. Ce procédé repose sur la métaphorisation de l'idée de la Mère comme totalité déshumanisée ; en ce sens, elle est une figure allégorique, l'allégorie relevant du même procédé de (res)semblance que la métaphore filée.

De plus cette mère qui n'existe allégoriquement que comme une idée, une abstraction, réussit à déployer l'enthousiasme guerrier des Fils, car elle divinise la réalité matérielle, et rend possible l'existence d'un ensemble où le monde d'ici-bas et le monde divin sont sur un pied d'égalité. Le fait est que dans *An*, le mythique et l'historique se rejoignent, l'opération figurale de la métaphore a donc pas une pertinence plus étendue que dans un roman où les univers sont clairement définis. Et quand, dans la forêt, s'élève le chant du maître :

*Dans une brise douce, au bord de la rivière,
 une dame réside dans la forêt
 ne perds pas de temps, Ô archer,
 la bonne fille est très affligée, etc.⁹⁴⁵*

c'est Jivananda, l'archer, qui entendra ce message :

943 - *Le Monastère*, p. 44.

944 - Je renvoie à ce sujet à la controverse violente que soulève, en ce moment en Inde, le tableau de « Mother India » ou « Bharata Mata » du peintre Husain qui représente la Mère aux seins nus. Voir en Annexe iconographique plusieurs images de "Mother India".

945 - *Ibid.*, p. 60.

Beaucoup de gens avaient entendu le chant du renonçant. Jivananda était un de ceux-là. Le lecteur se souvient peut-être qu'il avait reçu l'ordre de suivre Mahendra. [...] Jivananda avait l'habitude de déchiffrer les signes allusifs du seigneur Satyananda⁹⁴⁶.

Satyananda informe par le chant, transmet un message codé, à décoder par le Fils, il montre comment la métaphore de l'hymne peut être d'application littérale, c'est-à-dire pragmatique. La métaphore est résolue puisque le « comme si », sous-entendu, devient un « est » immédiatement accessible dans le monde représenté grâce à la représentation totalisante de la « Mère », à l'expansion de l'image procurée par le chant au sein du monde de la représentation, et d'un monde de référenciation historique. Une déesse n'a pas de référent, elle est, comme toute divinité, pur signe, le référent se manifestera donc par le biais de l'action des Fils. Le monde de la fable fonctionne de manière similaire. Le lion y est vraiment le roi des animaux, même si, pour le lecteur, la métaphore filée dans la forme allégorique de la fable, doit être interprétée selon le régime de l'action humaine ; mais le lion ou le roi renvoient à une réalité, à un référent hors du monde de la fiction, au contraire de l'image de la déesse qui implique de tenir compte aussi de l'univers de référence sacré en réduisant la distance métaphorique. Le sémantisme de l'image ainsi enfermée au sein du roman contamine l'ensemble des mondes représentés. La référence historique permet de même l'actualisation, la sortie pragmatique du mythe et l'entrée dans un monde de référence réel. Le discours de l'Histoire habilite le mythe à prendre place dans le présent des lecteurs, dans leur vie politique. Plusieurs espaces de métaphorisation se révèlent : un espace lyrique qui inclut l'univers de la mère, en tant que grandeur de la Nature, et un espace historique dans lequel la croyance des Fils est encore sans effets. Ce discours d'adhésion fonctionne dans la mesure où le comparant et le comparé sont équivalents, tandis que le comparé (la patrie, la nation) a disparu au profit des seuls comparants (la terre) et (la mère) qui, à leur tour, forment une nouvelle équation, pour finir par ne garder que le lexème « Mère » représentant tous les autres (terre, famille, patrie, nation). Ce monde de la « Mère » est associé à celui des épopées, au réservoir totalisant d'images poétiques. La représentation du Bengale réel, de la famine, des révoltes appartient antithétiquement à un autre régime dans lequel l'usage de la métaphore n'a qu'une place réduite, comme le montre à nouveau la description d'un village :

Tout autour, c'était la jungle et, perdu dans cette jungle, se trouvait ce minuscule village. Il était cependant d'une très grande beauté. On y voyait des pâturages couverts d'herbe tendre, des vergers de manguiers au doux feuillage vert sombre, des jacquiers, des jambosiers et des palmiers borassus⁹⁴⁷ ; au centre un étang d'eau limpide d'une belle couleur bleue. Dans l'eau se trouvaient des grues, des canards sauvages et des poules d'eau, sur la rive voletaient des coucous et des courlis. À quelque distance, des paons poussaient des cris aigus à leur façon. Chaque maison avait des vaches dans sa cour et de grands récipients en terre pour garder le grain ; mais en ces temps de famine, il n'y avait pas de riz⁹⁴⁸.

946 - *Ibid.*, p. 62.

947 - Il s'agit du palmier-providence qui fournit toute sorte de ressources aux habitants de la forêt.

948- *Ibid.*, p. 63.

Le monde du village appartient à l'Histoire, le narrateur en donne un tableau par énumération nominale, hormis quelques adjectifs dont l'usage relève du cliché —« herbe tendre », « doux feuillage vert ». L'accumulation de noms d'arbres est sans ordre, leur disposition reste à la charge du lecteur, qui doit fournir un effort de reconnaissance ; l'absence de verbes participe à cet effet de liste. Le narrateur produit en revanche un effet de précision ethnographique, déjà signalé (habitats, ustensiles), comme pour mieux opposer les deux régimes de représentation. Le monde des Fils apparaît alors dans toute sa grandeur magique, dépassant les lois de l'Histoire et de la physique (plusieurs personnages empoisonnés ou blessés à mort) sont ressuscités : la jeune femme dans la forêt, Kalyani, et à la fin, après le dernier combat contre les Anglais, Jivananda, grâce à une force surnaturelle qui apparaît sous une forme lumineuse et extraordinaire⁹⁴⁹). Le magique peut représenter ce que Michel de Certeau, considérant le rapport de la psychanalyse à l'Histoire, qualifie de « régions obscures de l'histoire » :

Le recours à la mort du père, à l'Œdipe ou au transfert, est bon à tout. Ces « concepts » freudiens étant supposés utilisables à toutes fins, il n'est pas difficile de les piquer sur les régions obscures de l'histoire. Malheureusement, ils ne sont plus que des concepts décoratifs s'ils ont seulement pour objet de désigner ou de couvrir pudiquement ce que l'historien ne comprend pas. Ils circonscrivent l'inexpliqué ; ils ne l'expliquent pas. Ils avouent une ignorance. On les case là où une explication laisse un *reste*. Littérature de l'ellipse, art de présenter les déchets, ou sentiment d'une question, oui ; mais analyse freudienne, non⁹⁵⁰.

Malgré le caractère, à première vue, digressif de cette citation, il reste que l'expression « régions obscures de l'histoire » nous paraît venir à point pour désigner au sein de ce roman « historique » ces moments de magie fortement associés à l'emploi de la métaphore, ce qui semble échapper à la dictée de l'Histoire, et de la physique. Le rapport à la « Mère », l'apparition finale de l'ascète relèvent du merveilleux, et non du fantastique, en raison, suivant les critères de Todorov, de l'absence de « doute » de Shanti, elle qui croit à ce phénomène sans s'en étonner

Le texte nous impose donc une double lecture, une lecture fonctionnant comme la relique d'un mode mythique de représentation, et, en même temps, une lecture historique, sociologique, et nous invite à confirmer le bien-fondé de ces quelques lignes de Michel de Certeau :

L'historiographie sépare d'abord son présent d'un passé. Mais elle répète partout le geste de diviser. [...] À tour de rôle, chaque « nouveau » temps a donné lieu à un discours traitant comme « mort » ce qui précédait, mais recevant un « passé » déjà marqué par des ruptures antérieures. La coupure est donc le postulat de l'interprétation (qui se construit à partir d'un présent) et son objet (des divisions organisent les représentations à re-interpréter). [...]

949 - Voir aussi, *ibid.*, p. 151 : « Shanti, allongée de tout son long sur le sol, pleurait. À cet instant, une voix très douce, pleine de compassion, lui vint aux oreilles. [...] Shanti leva les yeux. Elle vit à la clarté de la lune un grand Être au chignon d'ascète, d'une taille et d'une beauté exceptionnelles. »

950 - Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, p. 341, ce développement est sous-tendu par l'étude, par Freud, d'un cas de « *névrose démoniaque au XVII^e siècle* ».

Bien loin d'aller de soi, cette construction est une singularité occidentale. En Inde, par exemple, « les formes nouvelles ne chassent pas les anciennes ». Il y a plutôt « un empilement stratifié ». La marche du temps n'a pas besoin de se certifier par la mise à distance de « passés », pas plus qu'il n'est nécessaire à un lieu de se définir en se distinguant d'« hérésies ». Un « procès de coexistence et de réabsorption » est au contraire le « fait cardinal » de l'histoire indienne⁹⁵¹.

Cette réflexion rejoint celle d'Arvind Sharma postulant de même, l'organisation d'une pensée de l'Histoire en Inde différente de celle de l'Occident —plutôt que son absence comme tendent à l'affirmer les orientalistes, et particulièrement la pensée hégélienne :

Developments in the first half of the nineteenth century were extremely influential in shaping western views regarding the sense of history among Hindus. Several of these developments converged to generate the view that the Hindus lacked a sense of history. [...] Around this time, Hegel (1770-1831) was delivering his highly influential lectures on the philosophy of religion. He concluded on the basis of the material accessible to him that Indian philosophy was static and substantialist in nature. By calling it static he meant that it lacked 'the dynamics of progress' which characterized Western thought with its origin in Greece. By calling it substantialist, he meant that it espoused the principle of 'substantiality' (*Substantialität*) or was concerned with the unity and ultimacy of one underlying 'substance'⁹⁵².

[Les développements, dans la première moitié du XIX^{ème} siècle, ont été extrêmement influents dans l'élaboration des visions occidentales du sens de l'Histoire chez les Hindous. Plusieurs de ces développements convergent pour générer le point de vue que les Hindous manquaient de sens de l'Histoire. [...] À cette époque, Hegel (1770-1831) donnait ses conférences hautement influentes en philosophie de la religion. Il conclut, sur la base des documents qui lui étaient accessibles, que la philosophie indienne était statique et substantialiste de nature. En disant statique, il signifiait qu'elle manquait de la 'dynamique du progrès' qui caractérise la pensée occidentale et trouve son origine en Grèce. En disant substantialiste, il impliquait qu'elle épousait les principes de « substantialité » (*Substantialität*) ou était concernée par l'unité et la suprématie d'une substance sous-jacente.]

Le sens de l'Histoire dans *Anandamath* va à l'encontre de la croyance comme foi, il établit une forte dichotomie entre la croyance et le réel historique, il institue l'Histoire et la religion comme deux valeurs séparées, induisant ainsi une conscience schizoïde du monde. Le présent étant à la fois pensé par l'Histoire et par la croyance, ceci, comme l'indique le Mahatma, implique l'échec du combat. Il proposera à Shanti de s'instruire plus longuement, plus dans la technique, plus dans le présent, car c'est la connaissance du présent qui assurera la victoire. Il implique qu'il faut pouvoir unifier le monde de la croyance et celui de la techné sans pour autant contaminer l'un par l'autre, c'est-à-dire qu'il faut les édifier mutuellement:

La véritable nature de l'hindouisme est faite de connaissance, non de rites. Cette connaissance est de deux sortes, celle du monde intérieur est la première partie du *dharma*

951 - *Ibid.*, p. 16-17, en italique dans le texte.

952 - Arvind Sharma, *Hinduism and its Sense of History*, p. 12 ; à la fin de son ouvrage nous lisons ceci, qui rejoint l'idée de Michel de Certeau, p. 112 : « Thus far from lacking a sense of history the Hindus even imparted a plastic dimension to historiography ». [Ainsi, loin de manquer d'un sens de l'histoire, les Hindous transmettent même une dimension plastique à l'historiographie.]

éternel. Mais s'il n'y a pas d'abord connaissance du monde extérieur, la connaissance du monde intérieur ne peut exister⁹⁵³.

Tout est toujours présent dans ce monde plein du Monastère, où les métaphores sont explicitées ; le roman cherche à la fois un moyen de rendre l'Histoire substantielle et d'abstraire l'Histoire ; c'est ce que la fiction lui permet en transformant en un flot d'images le discours de l'Histoire, et en l'ajoutant au monde de la croyance. Il faut transformer les faits en savoirs, de sorte que, finalement, la science historique et la science physique doivent amener à l'éthique qui est le véritable savoir. La connaissance de la fiction permet la métaphorisation, et la métaphorisation la translation d'un discours à l'autre, d'un savoir à l'autre, vers une action au présent depuis le passé et vers l'avenir.

Le roman historique de Bankim permet de translater en un même mouvement plusieurs métaphores, celles de la croyance mythique en un savoir technologique et historique, celle d'un passé mythique en un présent historique, celle d'un passé esthétique, poétique vers un présent poétique usant de nouvelles métaphores : « La mère, et la terre natale ont plus de prix que la paradis, dit la phrase de l'Épopée. Nous, nous disons que la terre natale est notre génitrice. » Le personnage transforme une axiologie en une pragmatique, il historicise le rapport à la transcendance — ce que Hegel appelle substantialité. C'est l'horizontalité de l'Histoire qui est la future connaissance, et la verticalité de la métaphore est une poétique de la connaissance, plus qu'une connaissance. La métaphorisation permet d'acquérir d'autres savoirs, d'autres techniques. L'esthétisation de l'Histoire devient un mode de connaissance de l'Histoire et du monde matériel lui-même. L'esthétique devient ainsi un mode de connaissance du présent. Le roman, pour autant, n'en montre pas moins son aporie, puisque la métaphorisation autour de l'image de la « Mère » enferme les Fils dans un monde sans issue ; en revanche, il faut apprendre, dit en quelque sorte le sage à la fin du roman, à utiliser « l'esthétisation du monde⁹⁵⁴ » comme manière de connaître le monde de l'Histoire, et de la techné, non pas comme une rupture entre les savoirs mais comme outil d'unification de ces savoirs. L'esthétique devient une épistémé, comme il apparaît dans le Krishna de Bankim, ce que Tagore poursuivra dans l'ensemble des réflexions réunies sous le titre de *Towards Universal Man*. Bankim essaye de proposer, à la manière de l'orientalisme décrit par Saïd, un discours qu'on peut dire prétendre à un « Occidentalisme », une manière « orientale » de lire l'Occident⁹⁵⁵.

953 - *Le Monastère de la félicité*, p. 155.

954 - En l'occurrence, une lecture émotionnelle du monde depuis les récits mythiques et légendaires, à savoir les épopées.

955 - C'est d'ailleurs ce que tentera plus littéralement Bankim dans *Krishnacaritra* (La vie de Krishna), qui est « a study of Krishna; its aim is to establish Krishna as a historical figure and the ideal of mankind by extrapolation from mythology. » [une étude de Krishna ; son objectif est d'établir que Krishna est une figure historique et l'idéal de l'espèce humaine par extrapolation de la mythologie.], citation reprise à l'« Introduction », de *Srimadbhagavadgita*, Bankimchandra Chattopadhyay, traduit par Hans Harder, p. 14 (le titre de Bankim est ici donné sans les signes diacritiques).

— À partir de *Al Abbassa*

Les procédés métaphoriques se trouvent disséminés surtout dans les descriptions de décors de palais, et essentiellement dans les citations en vers lors des soirées festives chez Al Amin avec Abou Nawas⁹⁵⁶. Le poème demeure le support de prédilection de la métaphore, on la rencontre rarement, pour ne pas dire jamais, en dehors des descriptions, et des poèmes incomplets, sorte de joute verbale : (« Qu'ai-je ? j'ai lancé mes flèches sans t'atteindre / Tu m'as lancé les tiennes et tu as touché mon cœur, archer »⁹⁵⁷).

La poésie est dite ou lue dans des moments de fêtes, essentiellement autour d'Al Amin, le fils de Rachid, et ce sont ou des poètes ou des courtisanes qui disent cette poésie souvent satirique, amoureuse, ou politique, qui dévoile à mots couverts les affaires de l'État ; Zoubeida utilise d'ailleurs le vers pour mieux se cacher derrière le jeu de l'interprétation. Là encore, la métaphore demeure une construction du sens interne au roman, elle alimente l'interprétation de l'action, comme nous l'avons suggéré, et semble même, malgré l'intertextualité avouée, enfermer le texte dans sa structure tragique, puisque toute poésie, toute image évoquée permet de comprendre le sens de l'intrigue et les enjeux de la diégèse, sans compter que, lorsque la poésie est de nature érotique ou élégiaque, elle remplit la fonction d'un document sur la vie de la cour à l'époque de Haroun.

La métaphore subversive pâtit alors de son enfermement au sein de la fiction historique qui empêche toute dérive, toute évocation vers d'autres espaces textuels hormis ceux cités et circonscrits, limités à un espace de jeu de mots. La métaphore semble rarement employée parce que le narrateur s'efforcerait de garder un sérieux historique, une objectivité toute scientifique. Il montre du même coup la suprême singularité de la culture abbasside, et ose la comparaison à la culture persane connue pour sa richesse et son raffinement, surtout en matière de décoration intérieure ou de création dans l'art des jardins.

La limitation au présent de la diégèse, et la clôture spatiale du roman montrent la lecture chronique de l'Histoire, qui s'écrit dans l'immédiat du moment tragique, d'autant que la forme de l'anecdote invite au tragique. L'Histoire demeure divisée en autant de moments qu'il y a de dynasties, dans une rupture permanente, pour reprendre Michel de Certeau, une rupture immédiate, sans unité systématique possible — ce qui

956 - L'authenticité des poèmes reste à vérifier, puisque, après consultation d'un volume de 423 pages., intitulé *Diwan Abi Nawas*, édition établie et commentée par Iskander Assaf, Dar al Arab Lil Boustani, Al Kahira, aucun des textes cités par Zaydan n'y figure. Il s'agit essentiellement, dans le roman *Al Abbassa*, de poésie de circonstance, sous forme d'épigrammes et d'aphorismes dirigés contre Dja'far. D'autres poètes sont cités, tels Abou al Attahia, et Abou Dahl Al Jamaji.

957 - *Al Abbassa*, p. 573.

obligerait au jugement de l'Histoire⁹⁵⁸. La transcendance tragique surprend la raison de l'Histoire, et réduit toute interprétation au malheur du destin écrit (le mektoub).

L'Histoire dans *Al Abbassa* est actualisée dans la diégèse, sans toutefois être complètement présentifiée : elle se coupe du présent de l'écriture, sauf à manifester un sens tragique qui laisse le lecteur songeur, n'invitant pas fortement à la délibération. L'Histoire se réduit alors à un récit dont la portée reste cathartique sans atteindre une dimension éthique.

Pour reprendre avant de conclure sur ce point :

Dans *CC*, le mode comique rend possible la présentification. L'époque de la diégèse, contemporaine de l'écriture du roman, encourage l'interprétation de l'Histoire immédiate du peuple mexicain. Mais c'est la projection de ce présent sur un ensemble de récits légendaires qui formera le fonds commun de ce peuple, nation en train de se reconnaître. La légende a une double portée, celle d'un récit lisible au présent, et celle d'une forme universelle, elle fonde ainsi un mode de lecture analogique, ayant le pouvoir de se transmettre d'espace-temps en espace-temps. La légende est par delà le temps, un génie du lieu (*genius loci*).

Dans *HNL*, la présentification réside dans la répétition de la scène primitive, à laquelle renvoie par condensation la mort du père, puis elle se systématisé par le départ, et le déplacement refondant le récit de l'origine. La répétition et le déplacement constituent le récit de Rufus, et permettent d'actualiser la résolution d'un complexe de l'origine, celui de l'histoire d'existences emmurées, toujours empêchées. Le présent se réduit à une circularité du temps historique, laquelle dénonce le blocage de l'événement en un présent sans résolution possible, enfermé qu'il est dans le mensonge.

L'Histoire au présent, la reconnaissance de l'Histoire et la conscience d'une mémoire collective, se matérialisent par la métaphorisation consécutive à la mise en fiction. Le moment de l'émergence induit par imitation, transforme une volonté historique, liée au progrès et à une pensée positiviste de l'Histoire, —bien occidentale, d'ailleurs—, en un événement esthétique, métaphorique d'une nouvelle naissance, d'une

958 - Il n'y pas de circulation des images, telle que la décrit de Certeau, p. 371 : « S'il y a méta-phore, elle caractérise un système de relations réciproques. Il n'y a pas d'élément stable qui arrête cette circulation et qui, en affectant à l'une des strates une valeur de « vérité », allouerait aux autres une fonction d'image, de substitut ou d'effet. » Ces quelques lignes s'appliquent bien à *CC*, dont nous avons constaté le fonctionnement visant à produire une légende à partir d'une Histoire récente et de procédés appartenant aussi au mode comique. Voir encore, à ce sujet, M. de Certeau, p. 385 : « À la différence de la tragédie qui va vers l'arrêt d'une mort, la comédie du quiproquo postule, avant elle, hors texte, une division irréparable qui "revient" sans cesse dans les retournements de scène. Elle n'est jamais au bout des renversements comiques engendrés par le malheur innommable dont les figures historiques sont successivement la métaphore. À cet égard l'écriture *est* répétition, travail même de la différence. Elle est mémoire d'une séparation oubliée. »

totalisation des temps historiques et des faits en cette période du XIX^{ème} siècle. La totalisation, en Europe, de l'Histoire par le récit de fiction devient le moyen de re-fondation populaire d'une ère moderne. Dans les empires, le mouvement ébauché d'une historisation à une esthétisation semble d'abord se détacher de l'Histoire, ou implique une nécessaire métaphorisation ; le réalisme historique historicisant le monde esthétique, en même temps que l'Histoire constate le refus nécessaire de la métaphore.

L'émergence encourage une sorte de compression des temps historiques et des esthétiques. Elle élabore une constellation historique et esthétique, instaurant une compréhension du monde qui se partage entre discours métonymique et discours métaphorique. Par ce processus, elle oriente l'humanité vers un progrès renouvelable, dans la mesure où ce dernier se caractérise par une circulation entre les deux discours, l'un alimentant l'autre.

À la manière de la dernière phrase de *CC*, « Tendrá que responder a la Bélgica por la hija predilecta del rey Leopoldo... »⁹⁵⁹, la contamination entre les deux mondes, en un mouvement ascendant et linéaire, caractérise le positivisme et le progrès comme fondements des sociétés modernes périphériques, ainsi que la circulation permanente entre le politique, l'historique et l'esthétique comme régénérescence possible des idées et des formes. Ce n'est pas vraiment une transcendance, au contraire, mais cela déclare l'émergence telle une loi de renouvellement où fusionnent l'historique et l'esthétique, ce qui permet paradoxalement à la pensée éthique de réduire ses « régions obscures », car ce mouvement rend inhérent le lien entre la mémoire historique et la métaphorisation. La forte métaphorisation de l'Histoire permet d'intérioriser celle-ci, de réduire le lieu de la contradiction, et de rendre visible une pensée éthique, car l'Histoire intériorisée est personnalisée. Par le truchement de l'effet esthétique, va se manifester une propension à la réaction idéalisée, une double implication politique et lyrique : effet que Tagore ou Mohammed Haykal tendront à rechercher et à produire. L'émergence est un mouvement, et le terme « circulatoire » convient, il me semble, dans la mesure où il invite à penser une dynamique plurielle entre les différents discours —social, politique, esthétique, éthique— dans une égalité, et une contamination mutuelle, sans hiérarchisation (mais cela ne s'applique guère à l'ère arabophone, malgré les tentatives de J. Zaydan). L'esthétique de l'émergence montre bien le lien existant entre les différents domaines, et surtout conduit à une pensée éthique de l'esthétique à travers la possibilité d'une recomposition de l'ordre historique.

L'Histoire, ainsi potentiellement orientée du passé vers le présent, se construit de proche en proche, repérant les états différents, la présentification n'implique pas uniquement le présent, comme seul temps dans lequel nous vivons⁹⁶⁰, mais au contraire une projection vers un temps multiple, un temps humain.

959 - *CC*, p. 423.

960 - Pensée du temps chez Saint-Augustin, reprise par P. Ricœur, et par Jacques Le Goff, brièvement, dans *Histoire et mémoire*, p. 33.

Enfin, les zones postcoloniales auraient pour vocation la renaissance du politique, de l'historique et de l'esthétique, non pas dans leur rupture, ni dans une confusion anarchique mais, dans un mouvement logique, et de mutuelle nécessité. Ce serait un nouvel humanisme, un nouvel universalisme né des émergences littéraires, un modèle de renouvellement et de résistance à l'apathie esthétique qui contamine le monde occidental — depuis le renoncement au politique-esthétique, à la pensée éthique de l'art, à sa possibilité d'instruire par la métaphore liée au réel historique. Cependant les littératures émergentes elles-mêmes, ont été souvent menacées par la suite d'une trop grande emprise du politique sur l'esthétique.

4.3.3. MÉTAPHORE ET UNIVERSALISATION DE L'HISTOIRE

L'universalisation n'illustre pas ici le sens d'un passé orienté vers le futur, bien que toute réflexion sur l'Histoire en implique une projection future, comme ces lignes de Jacques Le Goff le soulignent :

La pathologie des attitudes individuelles à l'égard du temps montre que le comportement « normal » est un équilibre entre la conscience du passé, du présent et du futur, avec une certaine prédominance de la polarisation vers le futur, craint ou désiré⁹⁶¹.

Car cet universel saisit ici le sens d'un humanisme des émergents, dont nous avons esquissé la portée en développant l'idée d'un mouvement commun esthétique et éthique impliqué par le discours de l'Histoire. Dans *Histoire et mémoire*, la notion de modernité occupe l'historien, celle des pays colonisés, de leur « éveil » au nationalisme, attaché à la « tradition », comme l'Europe a aussi vécu l'éveil des nations, même tardives au cours du XIX^{ème} siècle. La tradition s'oppose souvent à la modernité dont elle ne reconnaît pas le progrès, mais en effet, des modernités périphériques tendent idéalement à diriger les mentalités vers un humanisme partagé. Moïse devient, sous la simple impulsion de la citation, père de Juárez, père à son tour de la République mexicaine ; cette métaphore suture les ruptures, et spatialise les analogies, confortant aussi cette idée commune à E. Hobsbawm et B. Anderson, que « la tradition est une construction », la modernité une imitation, « la nation un discours ». La différence, en effet, entre les modernes européens⁹⁶² et les modernes non européens se manifeste dans le choix de l'objet de l'imitation, déplacé dans l'espace et non dans le temps ; les modernes émergents ont un double lieu d'imitation, synchronique et diachronique — par le désir de conservation des formes traditionnelles⁹⁶³. L'émergence littéraire montre une

961 - Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, p. 35.

962 - Le sens de « moderne » diffère ici de celui de la « modernité » selon Baudelaire, chez qui s'amorce déjà l'idée du post-moderne, de la vacuité, du simulacre ; alors que les modernes de la Querelle et ceux des Lumières croient proposer un humanisme universel, imité par les émergents mais aussi retourné en une pensée relativiste de la culture et de l'esthétique.

963 - En effet, les émergents ne renoncent pas à leurs modèles, mais les historicisent, les mettent à distance en fabriquant une tradition, à savoir une épaisseur événementielle les éloignant justement de ce

modernité déployée sur un axe horizontal, celui du choix de modèles synchroniques changeant d'espace d'actualisation.

L'universel ressemble ici à une mémoire collective, sans frontière, dans la circulation des formes et des images, une mise à plat de l'archive, une réponse, néanmoins asymétrique, à l'orientalisme dans le temps et les lieux. L'émergence tente de réaliser la structure d'un espace commun de communication, comme l'exemple de *His Natural Life* nous invite à le penser, ou encore cette citation de Paul Carter au sujet de la nomination du lieu :

In short, the name oscillates between two extreme interpretations. It suggests a kind of history which is neither static nor mindlessly mobile, but which incorporates both possibilities. It points to a kind of history where travelling is a process of *continually* beginning, continually ending, where discovery and settlement belong to the same exploratory process.

[...] This metaphorical way of speaking is a pointer to the way spatial history must interpret its sources. It also indicates, concisely and poetically, the *cultural* place where spatial history begins: not in a particular year, nor in a particular place, but *in the act of naming*. For by the act of place-naming, space is transformed symbolically into a place, that is, a space with a history⁹⁶⁴.

[En somme, le nom oscille entre deux interprétations extrêmes. Cela suggère une sorte d'Histoire qui est ni statique ni inconsciemment mobile, mais qui joint les deux possibilités. Cela désigne une sorte d'Histoire où le voyage est un processus de commencement continu, de fin continue, où la découverte et l'installation appartiennent au même processus d'exploration.

[...] Cette façon de parler métaphorique désigne la manière dont l'Histoire spatialisée doit interpréter ses sources. Elle indique aussi, précisément et poétiquement, l'endroit *culturel* où l'Histoire spatialisée commence : ni à une année précise, ni dans un endroit précis, mais *dans l'acte de nommer*. Ainsi par l'acte de nommer le lieu, l'espace est transformé symboliquement en un lieu, c'est-à-dire, un espace avec une Histoire.]

Le nom dont il est question « Cape Inscription » a été donné par le capitaine Emmanuel Hamelin, en Australie, comme toponyme suite à la découverte d'une assiette en étain gravée d'une inscription en néerlandais ; à travers cette anecdote, le critique souligne le rapport de la nomination à une Histoire du voyage, de la trouvaille, une Histoire contingente. L'espace ainsi historicisé ressemble donc à un *topos*, ce pourquoi la métaphore fonctionne d'abord comme un lieu de la parole émergente, au sens de la poésie émergente, de l'apparition du nom, de la création verbale, au sens du hasard apparent des analogies et de leur composition, pas totalement arbitraires cependant, liées entre elles par l'abstraction de la nation⁹⁶⁵ et son aporie. Il y a quelque chose de la conscience d'une création de toutes pièces, d'une fabrication, d'un geste volontaire qui

temps traditionnel, c'est-à-dire sans rupture, sans interruption. Ils créent ainsi l'interruption par l'analogie spatialisée dans le choix de modèles occidentaux.

964 - Paul Carter, *Spatial History*; ce passage au sujet du nom « Cape Inscription » donné à un lieu, est extrait de *The Road to Botany Bay : An Essay in Spatial History*, [1987], repris dans *The Post Colonial Studies Reader*, p. 377.

965 - Timothy Brennan, « The National Longing for Form », in *The Post-Colonial Studies Reader*, p. 172.

se profile dans l'action de nos romans. Et c'est la reconnaissance finale, celle qui amène l'image de l'autre à l'orée de la conscience, qui décide de l'avenir. En cela, le geste des émergents peut se lire comme une leçon universelle de l'échec possible de toute unité culturelle, l'esthétique étant une poétique et une éthique, elle ne survient et ne survit que dans le renoncement à la mémoire artificielle, pour un empirisme de la mémoire :

In the terror of that moment she felt the cloud which had so long oppressed her brain pass from it. The action of the strange man before her completed and explained the action of the convict chained to the Port Arthur coal-waggons, of the convict kneeling in the Norfolk Island torture chamber. She remembered the terrible experience of Macquarie Harbour. She recalled the evening of the boat-building, when, swung into the air by stalwart arms, she had promised the rescuing prisoner to plead for him with her kindred. And regaining her memory thus, all the agony and shame of the man's long life of misery became at once apparent to her⁹⁶⁶.

[La frayeur qu'elle éprouva chassa le nuage qui avait si longtemps assombri son cerveau. Les faits et gestes de cet homme étrange complétèrent et expliquèrent les faits et gestes du convict enchaîné au wagonnet de charbon à Port-Arthur, ceux du convict agenouillé dans la chambre de tortures à Norfolk Island. Elle se rappela ce qui lui était arrivé de terrible à Port Macquarie. Elle se souvint du soir où le canot avait été construit quand, projetée en l'air par deux bras robustes, elle avait promis au prisonnier qui la sauvait de plaider sa cause auprès de son père et de ses amis. Recouvrant ainsi la mémoire, toute la souffrance, toute la honte de cette longue vie de misère lui apparut tout à coup⁹⁶⁷.]

Le brouillard se lève dans le choc de la reconnaissance, dévoilant enfin une vie de mensonges, et de détournement de la mémoire. L'indice faible de la reconnaissance se produit au-delà de l'attente, réduit le savoir de soi et de l'autre à ce simple détail du geste familier oublié, disparu dans les limbes du souvenir détruit. Dans cet événement final, « And regaining her memory », tout le récit se trouve à son tour justifié, reconnu, attesté. Et cette remémoration, avec une nouvelle narration sous forme de sommaire, nous renvoie aussi au dernier rêve de Rufus Dawes⁹⁶⁸ comme par analogie à la mère coloniale qui se construit dans le refoulement ; l'oubli oblitère la véritable mémoire de l'Histoire et génère ainsi la folie de l'Histoire. En même temps, l'Australie —semble révéler le roman— n'existera dans sa singularité que lorsqu'elle aura reconnu son oubli. Sylvia peut nous aider à le comprendre, en tant qu'elle représente une figure de l'opposition entre mémoire et Histoire, celle de la dichotomie dont souffre la nation, et opposition qui induit le refus de l'existence du lieu seul capable de réduire au silence le bavardage incessant des hommes historiques.

966 - HNL, p. 563.

967 - Marcus Clarke, *La Justice des hommes*, p. 470.

968 - Gaetano Ciarcia, « Notes autour de la mémoire dans les lieux ethnographiques », in *Mémoire des lieux*, printemps 2002, n°4, « L'idéologisation ethnique d'une appartenance culturelle est animée par l'alternance endémique entre mémoire et oubli. Cette ambivalence imprègne la fluctuation de la valeur qu'on attribue aux événements et aux objets susceptibles de devenir tradition. La dimension finaliste de chaque acte mémoriel dessinerait une stratégie qui intègre le souvenir dans l'oubli, et inversement. En sélectionnant dans le passé les fondements qui contribuent à donner un sens au présent, le souvenir se détache de son origine : sa reprise l'actualise à l'intérieur d'une durée qui en confirme la sécularisation. » <http://recherche.univ-montp3.fr/mambo/cerce/r4/g.c.htm>

Nos romans montrent « la formation du discours » de la « nation »⁹⁶⁹ dans son double aspect, son rapport immédiat à la réalité politique et sa projection réduite à une expression définitionnelle de la communauté, ce qui bloque, par exemple, toute lecture esthétique de J. Zaydan⁹⁷⁰. Peut-être même la liaison inhérente entre politique et esthétique empêche-t-elle une légitime esthétisation du discours des coloniaux, réduisant leur espace d'énonciation à une crise permanente des identités politiques et culturelles, sans donner lieu à une querelle des esthétiques. En même temps que les émergents et leurs lecteurs occidentaux accordent un monopole au lien éthique/esthétique, ils réduisent la question de l'éthique non pas à une métaphore, mais à son existence politique immédiate, et l'immédiat, le fait d'actualité, alimente finalement les écritures coloniales et souvent postcoloniales comme si ce qui importait le plus de l'Histoire était son décor matériel d'époque, sa factualité sans la transcendance nécessaire à l'abstraction et à l'interprétation. À croire qu'à force de vouloir pénétrer l'Histoire, les périphériques ont du mal à en sortir, à s'en sortir, car, ils ont accompli ce mouvement facile et systématique de contamination mutuelle entre l'esthétique et l'Histoire, en oubliant d'y poser un troisième terme, que nous voulons nommer « esthétique de l'universalité ».

Il y a quelque chose de ces vieux relents du XIX^{ème} siècle qui occupe les auteurs contemporains, comme si finalement cette indépendance attendue de l'esthétique et du politique —indépendance ne signifie pas indifférence, mais égalité— ne pouvait aboutir, restait en chemin dans une reproduction mécanique, un malheureux « in between »⁹⁷¹. L'émergence souffrirait de sa compulsion de répétition, dans l'évitement de la compulsion d'échec. Nous pouvons alors voir en l'émergence un processus, ou un moment historique, ou une invitation à penser l'historique et l'esthétique dans leur tumulte, ou une rupture toujours en train de s'amorcer sans jamais vraiment s'énoncer : entre l'espace et l'Histoire, l'identité et l'espace et vice versa, l'écriture de l'Histoire et de soi, l'Histoire et l'autre.

L'universalité aura été une tentative, elle s'amorce avec nos auteurs et se confirme assez autour de la génération suivante. Les ré-émergents, si j'ose dire, les actuels post-coloniaux rejouent la scène de leur naissance sans voir les nouveaux ennemis, puisque les anciens tiennent toujours les rôles.

L'émergence littéraire, en tant qu'elle se pose dans sa pluridisciplinarité avouée, et nécessaire à la naissance du sens, confine à une sorte de lecture des textes sur un mode d'anthropologie culturelle. Et pour revenir à la métaphore, il semblerait que la mémoire collective et la mémoire individuelle, réunies par le discours de l'Histoire et de la fiction

969 - Timothy Brennan, *op. cit.*, p. 170.

970 - Voir, par exemple, la thèse de troisième cycle d'Abu Sari Nawaf, *Les Romans historiques de Gurgi Zaydan : Un genre nouveau dans la littérature arabe moderne*, qui ne présente guère d'intérêt critique, car reposant sur des *a priori* et se résumant pour l'essentiel à une paraphrase des romans de J. Zaydan.

971 - Timothy Brennan, *op. cit.*

—la mémoire n'étant pas organisable sous forme discursive tropique mais sous forme indicielle au sein des autres discours—, utilisent le double mouvement de la métaphore, son ancrage dans une topique et son déplacement vers d'autres liens topiques. Elle, la métaphore, dans sa filature d'Ariane ou de Pénélope, signifie l'un parmi les autres, et l'un comme les autres. Elle singularise le texte tout en le rattachant, en créant sa relation à un « grand tout » nécessairement universel, car volontairement non spécifique au lieu et au moment, transcendant délibérément la singularité, créant ainsi la différence et la semblance, dans l'idée d'une vision locale et/ou globale. La métaphore facilite le changement d'échelle, de l'universel au particulier, du particulier à l'universel. D'ailleurs, à un niveau narratif, la mémoire de Sylvia et la mémoire globale du roman fonctionnent dans cet « entre-deux » créant la dynamique qui figure la complexité de la situation coloniale, comme l'invisibilité de l'autre, spécifiquement féminine, tout aussi « subalterne » —le métonymique, fondement du récit de Clarke, encourage l'expérience d'une vision myope, non analogique, et amnésique du lieu et du récit. Mais Sylvia réussit enfin à produire la reconnaissance métaphorique, celle spécifique au travail de la mémoire, à savoir rappeler l'expérience sensorielle par le retour d'un stimulus analogue, situé entre le visible et l'invisible, entre le soi et l'autre, entre le dehors de l'Histoire et le dedans de la fiction, l'interversion de l'Histoire et de la fiction⁹⁷², comme de la mémoire et de l'oubli nécessaire, car, lieu du sens et de l'interprétation, lieu de la recherche de l'effet esthétique pour enfin reconnaître un événement qui tienne lieu d'origine.

À partir d'une notion d'espace plus malléable, au-delà de celle de topique, l'esthétique émergente apparaît comme une tentative, encore, de lier le concept historique de nation à l'espace (sans le territorialiser totalement), afin d'écarter l'idée d'une nation uniquement construite de mythes. La leçon de l'émergence est la nécessité d'associer l'esthétique à une poétique de l'espace, et non plus seulement à une textualité historique translatable. L'esthétique montre un échec de la nation dans la mesure où elle affirme sa fabrication métaphorique ; en même temps qu'une praxis du déplacement possible des formes, il se produit un déplacement des idéologies, et de leurs échecs. En sens inverse une relativisation des poétiques, des formes, et des idéologies spatialisées responsabilise le lieu en le rendant conscient d'une singularité irréductible quel que soit le modèle poétique choisi pour la dire ; en effet, rien ne peut changer la singularité d'un paysage et son unicité.

L'universalisation n'est possible que dans un discours qui, de son côté, relativise l'Histoire, en montrant la distance et le déplacement nécessaire à chaque situation narrative. Il faut désigner la distance et le mouvement, afin de rendre possible une universalisation des Histoires, dans la relativité de leurs espaces. C'est, pour une fois, l'entre-deux qui aidera à une véritable mobilité des communautés entre traditions et

972 - Je me place clairement ici dans l'esprit de l'ouvrage de l'historienne Ann Curthoys et du critique John Docker, *Is History Fiction ?*.

modernité, entre historicisation et spatialisation, jamais ni complètement l'un, ni complètement l'autre, et encore moins un relativisme absolu.

L'émergence montre d'emblée le déplacement sans distance, sans conscience de la distance, du changement des formes, des poétiques dans l'espace. La crise de l'Histoire se cristallise au sein de la folie émergente, autour de l'imitation obsessionnelle, sans relativisme, mais avec un sentiment d'antagonisme empêchant un véritable dialogue des formes, en dehors même de toute domination, et ce malgré l'exercice de la fiction réduisant les antagonismes. Ce qui se cherche, c'est une communicabilité des formes qui échappent finalement au geste volontaire des consciences trop explicitement déterministes. L'émergence apparaît à ces conditions comme le fondement d'une poétique des espaces historiques⁹⁷³.

Contre un ordre historique anti-esthétique, le roman historique confirme la prégnance de ce que Michelet appelait le « style » et qui lui faisait peur⁹⁷⁴ dans l'écriture de l'Histoire. Mais en ce sens, le mouvement de l'Histoire des émergents amorce un geste contre la transcendance de la littérature. Celle-ci s'inscrit désormais en faux contre un détachement entre l'objet et sa représentation ; l'émergence réactualise le réalisme de la fiction, par le lien de l'Histoire, mais surtout d'une Histoire des lieux. L'« universalisation » de l'Histoire réside alors dans l'usage du discours pour se dire soi comme un autre, celui qui doit advenir en tant que peuple mexicain, ou australien, ou indien⁹⁷⁵. L'émergence prend l'historiographie en cours de route, sans réussir pourtant à imposer complètement l'idée de la nécessité d'une spatialisation de l'Histoire, idée développée par H. Butterfield. D'une certaine manière, seuls le paysage, l'histoire du lieu, celle liée aux accidents du relief, celle de ses anecdotes terriennes, laissent envisager le discours des périphériques en dehors d'une globalisation morbide des différences trouvant comme unique refuge le relativisme absolu et justifiant ainsi la

973 - Voir Ann Curthoys et John Docker, *Is History Fiction ?*, « Introduction », p. 8 : « The anthropologist Deborah Bird Rose tells us [...] that Australian Aboriginal people find Westerners' sense of the past very odd. For many Aboriginal peoples, past and present are linked indissolubly through place and belonging; the idea of a past separate from the present, to be understood in terms other than those of the present, is strange indeed. » [L'anthropologue Deborah Bird Rose nous dit [...] que les Aborigènes australiens trouvent très bizarre la notion occidentale du passé. Pour beaucoup d'Aborigènes, passé et présent sont liés indissolublement à travers le lieu et l'appartenance ; l'idée d'un passé séparé du présent, à comprendre en termes autres que ceux du présent, est en effet étrange.]

974 - Voir Roland Barthes, *Michelet*, p. 26 : « Michelet avait la terreur de l'art dans la mesure même où il en avait le don ; on le sait, il écrivait spontanément en vers, et se sentait sans cesse poursuivi par "le style". Or l'art —entendez la rhétorique traditionnelle, avec ses mètres et ses clausules, celle du frère ennemi, Chateaubriand —, l'art est un obstacle aux échanges nutritifs de l'historien et de l'histoire. L'art est un isolant ("L'art m'enduit comme une couche de vernis, de sorte que tout ce qui m'arrive en bien, en mal m'entre comme l'eau-forte dans la gravure et mord juste pour une œuvre d'art.") [...] L'art met l'histoire en vitrine et fait de l'historien un écrivain ».

975 - En l'occurrence, le projet de J. Zaydan résiste à ce processus, car son désir de communauté ne repose pas sur un grand tout, mais montre des communautés de destin à un moment précis et privilégié et dans un lieu donné. Le monde de Zaydan reste profondément divisé dans le temps et l'espace, en maintenant que la seule unité provient du ciment de la langue, de l'Histoire et de la religion dans une abstraction empêchant toute spatialisation de la communauté selon une dimension esthétique.

« résistance » des minorités culturelles qui font du machisme, de l'antisémitisme et du racisme des spécificités refondatrices⁹⁷⁶ contre un Occident prônant des modalités du discours d'une anthropologie laïque. Pour résister à la radicalisation des nationalismes, régionalismes, communautarismes de tous bords, il faut se souvenir de gestes historiques comme l'amorce d'un universalisme du multiple et du commun dont le fondement se veut d'abord la coexistence d'espaces pluriels, reconnus pluriels dans leur dimension physique, locale, minoritaire. Il s'agit d'un universalisme pluriel, en ce qu'il appartient à une pluralité de communautés, distinctes par leur culture locale, ne partageant pas un discours global transcendant et abstrait, mais localisées au monde par la couleur de leur langue adaptée au paysage et fidèle à une poétique du lieu.

L'Histoire, dans son grand embrasement, a enflammé les peuples renaissants, sans qu'ils comprennent que ce mouvement déjà global annonçait la mort de la poétique du lieu et des espaces pluriels, la seule qui, sans procuration, rende au lieu sa mémoire, ne le force pas à l'amnésie. C'est de l'analogie absolue, de la semblance absolue qu'il nous faut nous méfier au sens de la critique de Darwin. Si nos émergents conciliaient les deux tensions, celles de la différenciation et de l'imitation, les radicalismes nationalistes étouffèrent par la suite la poétique du lieu pour construire un discours global antagoniste, à nouveau transcendant. Pourtant, il ne s'agit que d'un équilibre précaire entre des forces de dispersion et des forces de résistance. Le relativisme absolu ne peut que réduire les espaces de la différence avec l'Occident en espaces d'antagonismes ; il n'est pas de culture qui puisse s'autoriser une différence telle qu'elle en rejette tout humanisme sous prétexte de l'identification de celui-ci à l'Occident. L'Histoire, dans sa dimension « de connaissance de l'autre », pourrait et devrait à nouveau être le fondement de la pensée de l'universel à la condition qu'elle n'oublie pas la mémoire du lieu au profit de la chronique factuelle des hommes.

976 - Voir, par exemple, Partha Chatterjee, « Nationalism as a Problem in the History of Political Ideas », p. 13 : « [...] there is no single cross-culturally valid standard of rationality : rationality is relative. » [...] il n'y a pas de critère unique, transculturellement valide, de la rationalité : la rationalité est relative.]

CONCLUSION GÉNÉRALE

CONCLUSION GÉNÉRALE

« Les trois aspects de l'émergence en tant que principe (« Épistémologie »), en tant que procès (« Poétique »), en tant que phénomène (« Textualité ») sont constitutifs de l'histoire⁹⁷⁷. »

Ces trois aspects ont conduit notre pensée de l'émergence. D'abord envisagée comme un bouleversement épistémologique, l'« émergence » se trouve être le moment de rencontre entre plusieurs forces historiques, induisant une vision à la fois rétrospective et prospective. Dans la première partie, où l'on pose le contexte épistémique qui accueille le phénomène de l'émergence du roman périphérique en général, et du roman historique en particulier, il est apparu nécessaire de configurer les espaces politiques, sociaux, et poétiques concernés. Nos quatre textes principaux sont publiés entre 1868 et 1906 ; en tenir compte dans l'histoire du genre oblige à repenser du même coup le roman historique européen, à affiner la définition de notre genre par delà l'opposition Histoire/fiction, en prenant en compte la dynamique de structures esthétiques. Le roman périphérique n'étant pas une simple imitation du roman européen, il invite à saisir un rapport étroit entre structure poétique et projet politique, telle une nécessité à la fois formelle et vitale. Le roman périphérique émergent compose, recompose, déplace les formes, à coup d'essais et d'erreurs, se construit dans l'expectative d'une action sur le monde, par reconnaissance d'un monde en train de se transformer et dont il est le miroir conscient. Alors, les modèles européens, ceux choisis chez Milton, Defoe, Bernardin, W. Scott, Dickens, V. Hugo, sont autant de formes vagabondes, qui accompagnent la réalisation d'une société moderne, comme si changer le monde à coup de formes littéraires était possible : preuve en sont les textes qui voyagent et qui transforment les cultures émergentes. La bibliothèque volante du comparatiste s'érige aussi sur les côtes maritimes des périphéries coloniales. Nous avons donc tenté tout d'abord de présenter un panorama du contexte historique, social et culturel de nos quatre aires respectives, en distinguant la situation d'émergence littéraire du Mexique, du Bengale et de l'Égypte, de celle de l'Australie. L'étude des moments fondateurs de ces cultures montre que les situations de domination coloniale n'étaient pas identiques, même si les rapports divers de soumission et de domination, toujours douloureux, ont conduit dans tous les cas à des réactions intellectuelles au pouvoir colonial. La « Révolution Turque » ou la montée du nationalisme indien autour du Congrès et de la figure charismatique de Gandhi, au début du XX^{ème} siècle, suivent de

977 - Jean-Marie Grassin, article « émergence », *DITL*.

peu la période qui nous intéresse. D'autre part, la situation coloniale se double d'une domination au sein de la population indigène, manifestée par des inégalités flagrantes, comme celles que dénonce au Pérou le roman de Clorinda Matto de Turner, *Aves sin nido*. Le mot « domination » fait partie de ceux qui sont récurrents dans les études coloniales et postcoloniales et dont nous avons été amenée à discerner l'usage et les implications. Le terme « émergence » nous a permis, quant à lui, de saisir le phénomène de modernisation comme un double mouvement, historique et spatial. Les enjeux terminologiques ont également amené à s'interroger sur la question des modèles tant politiques que poétiques qui sous-tendent la pensée de l'émergence littéraire. Le roman historique, vu comme terrain et outil d'expérimentation d'une poétique moderne invite à théoriser le genre dans le prolongement des pratiques européennes qui ont joué un rôle modèle dans nos aires culturelles. Le roman historique périphérique complexifie le champ générique et le confirme en montrant aussi bien ses constantes que ses variantes. Sa portée didactique et politique n'en est que plus apparente et explicite. Les émergents non européens, au même titre que les jeunes nations européennes —comme l'Italie de Manzoni— cherchent à travers la lecture de l'Histoire une assise culturelle, une justification de la communauté unifiée à venir.

On s'est en conséquence efforcé de saisir à grands traits les pensées du politique qui sous-tendent l'écriture de nos auteurs, en allant de notre corpus central à leurs autres romans. Ces quatre romanciers dessinent un projet politique au sein duquel la lecture de l'Histoire est fondamentale. Les grands traits dégagés de cette première lecture, dans un ordre dicté par la publication de nos romans —*El cerro de las campanas* (1868), *His Natural Life* (1874) ; *Anandamath*, (1882) *Al Abbassa* (1906)— ont été analysés et décryptés dans les trois parties suivantes.

Juan Mateos construirait sa trame narrative entre légende et Histoire, remodelant l'espace des représentations communautaires à la lumière d'une Histoire récente, celle de l'aventure d'un Empire décadent. Maximilien romantique contamine Moctezuma, ils sont réunis dans une constellation unique, somme d'images, de représentations historiques et légendaires partagées menant à l'image de l'édification d'un peuple. Dans les autres romans de Mateos, le rapport de la légende à l'Histoire se confirme, ainsi que l'édification d'une Histoire nationale originelle, associant analogiquement les figures fondatrices.

Dans la section sur le rêve australien, nous avons exposé la situation d'enfermement du personnage de Rufus Dawes qui image celle d'une société pénitentiaire, punitive. Les révélations se produisent ici par le détour du rêve, rappelant la culture du rêve aborigène, ignorée et maltraitée comme la population des *convicts*. La représentation même de l'île trahit emboîtement progressif jusqu'au cœur du rêve de Rufus, qui devient le porte-parole des dominés des colonies britanniques ; sa situation est en effet le fruit d'un mensonge, d'un déni d'identité. Richard Devine tente de contourner la destinée en changeant son nom volontairement, mais il ne parvient pas plus que l'Aborigène à faire reconnaître son humanité. L'inversion perverse des rôles de victime et de bourreau entretient un sentiment d'étrange dans le texte, régulièrement

appuyé par les lectures et les rêveries de Sylvia Vickers, laquelle se sent double, comme ayant vécu une autre vie en rêve. Cet *unheimlich*, du texte clarkien, se renforce par la recherche d'une origine fuyante, d'un texte des origines différent de celui des discours administratif et statistique sur la Tasmanie. Le paysage constitue ce lieu de l'origine, mais aussi celui de l'étrangeté ultime de l'île, lieu où l'Aborigène, même absent, demeure, effraie le blanc, lieu de l'irreprésentable dont la singularité reste indicible. L'Australie devra inventer ses propres codes de représentation pour pouvoir exister, en faisant en sorte que le savoir européen intègre quelque chose qui lui est étranger. On en conclut alors que *His Natural Life*, sans être une utopie, configure une allégorie nationale en recourant à des procédés de dédoublement du sens, car il ébauche la question de la communauté future et de ses fantasmes collectifs.

Anandamath nous a permis de mettre en pratique une lecture barthésienne dont les résultats font écho dans les parties suivantes. À partir d'une mise en œuvre des codes culturels et symboliques, la représentation de la mère et celle du temple et de la forêt impliquent une idée de pérennité des valeurs culturelles qui s'accumulent et s'additionnent plus qu'elles ne se substituent. Nous saisissons de la sorte les enjeux d'une écriture fabriquant un symbole national culturel et cultuel, la « terre mère », qui a effectivement pris de l'ampleur depuis l'époque de Bankim. *Anandamath* cherche à associer et à réunir plusieurs systèmes de valeurs, et plusieurs univers, sacrés et profanes sans amputer aucun d'entre eux. La modernité, dans ce roman de Bankim, se présenterait comme une synthèse de paradoxes, car la forme romanesque permet cette conciliation des opposés, des discours divergents, celui de l'Histoire et celui du mythe et de la croyance. Le roman historique devient ici une nouvelle épopée dans laquelle l'Histoire apparaît, et prend place comme un dieu de plus du panthéon hindouiste. Ce faisant, le monde du mythe et celui de l'Histoire se contaminent mutuellement. Nous avons aussi évoqué la représentation du politique dans d'autres romans historiques de Bankim où la question de la religion reste centrale, et toujours aux prises avec l'Histoire.

L'Histoire mise en fiction par Zaydan se situe dans différents lieux importants de l'islam. L'image du pouvoir dans *Al Abbassa* confirme la représentation historique autoritaire et absolutiste de Haroun al Rachid. Dans l'altérité de *Dja'far*, mais aussi la prise de liberté de *Abbassa* sont les raisons données de la fin tragique. Ces meurtres sont les indices d'une culture qui refuse l'autre, qui ne peut l'accepter qu'annulé par l'adhésion et la conversion. Le refus de l'autre, religieusement ou linguistiquement différent, est aussi symbolisé par le meurtre de la sœur, différente, car femme. Le monde régi par Haroun est total, ses artistes reproduisent même la nature à s'y méprendre, la représentation produit un texte qui enferme à la fois le monde et l'autre humain. Dans les autres romans de Zaydan, nous retrouvons le conflit entre homme et femme pour des raisons apparentes d'appartenance religieuse, c'est le cas dans *Arrous Farghana*, mais ce récit n'a pas une fin tragique, au contraire les deux amants se marient bien que d'obédiences différentes. La situation exposée, dans *Al Abbassa* et dans d'autres romans de Zaydan, indique une situation culturelle complexe avec des langues et des croyances de provenances diverses réunies sous l'égide de la culture

arabo-musulmane. L'identité prônée par les textes de Zaydan, pourtant chrétien, reste celle d'une suprématie de l'unité religieuse et linguistique, avec disparition corrélative des cultures indigènes. La culture s'impose par le haut, de manière abstraite et déterritorialisée. Nous avons parlé d'une dichotomie entre une identité empirique réelle, car géographique, et une identité idéelle, car historique.

Nos deux cultures traditionnelles proposent des modèles d'empire, l'une dans la suppression de la différence en vue d'une unité linguistique et religieuse détachée d'une réalité empirique préexistante, l'autre dans la formation d'un ensemble pluriel mais partageant la croyance en « la terre mère », sans besoin d'unité linguistique autre que la référence symbolique au sanskrit. Nos deux autres textes principaux —*El cerro* et *His Natural Life*— proposent, eux, chacun à sa manière, de véritables modèles politiques de métissage.

Ces ébauches de projets identitaires et communautaires sont confirmées par une analyse plurielle, depuis diverses approches, d'abord structurale, puis textuelle, et enfin esthétique.

La deuxième partie, reprend en détail des aspects du roman historique comme laboratoire poétique à travers l'étude des stratégies structurales qui contribuent à l'imposer comme genre synthétique fondé sur des substrats divers. Les structures poétiques composant le genre proviennent d'un paysage littéraire pluriel, leur combinaison résulte d'un processus d'imitation motivé et de choix de modèles au même titre que la pensée politique qui inspire ces gestes de modernisation.

Les structures dites fondamentales, telles que l'épopée, le conte, le théâtre, l'Histoire se combinent dans l'espace poétique plurigénérique qui caractérise le roman historique en général. Bien que celui-ci contienne divers sous-genres, (le roman picaresque, le roman d'amour, le roman de mœurs), il se détache néanmoins une structure inhérente qui révèle son autonomie ; dans cette perspective, nous avons voulu déterminer sur un plan plus formel certains critères du roman historique émergent montrant la composition et le métissage poétique à l'œuvre.

Dépassant une approche étroitement générique, nous avons ensuite analysé de près plusieurs faits narratologiques : les ouvertures et les clôtures romanesques, les types de discours —narratif, descriptif—, les structures énonciatives, et enfin les modes de l'intrigue. Le phénomène de métissage poétique se produit sur des aspects formels précis.

En effet, les deux textes reprenant la tradition du conte —*Anandamath* et *Al Abbassa*— ont une ouverture *ab ovo* ; l'origine de la fiction coïncide avec l'origine du monde concerné, la forêt matrice, d'une part, la ville et le règne de Haroun, d'autre part. L'ouverture *in medias res*, caractérise nos deux autres romans —*El cerro* et *His Natural Life*—, on entre directement dans le drame historique de l'un, et dans le drame familial de l'autre.

Dans le groupe formé par ces deux romans, les clôtures textuelles se caractérisent par une attention particulière aux destins individuels. Mais chaque roman a deux fins distinctes : dans *El cerro*, l'une boucle les destins amoureux, et l'autre, sous forme d'épilogue, comporte une prophétie politique ; dans *His Natural Life*, une première fin montre la rupture entre Frere et Sylvia et le sacrifice du Rév. North pour le bonheur de Rufus Dawes, tandis qu'en épilogue est annoncée la mort, après la tempête, des amants non nommés. *Al Abbassa* et *Anandamath* proposent tous deux des clôtures donnant des vues d'ensemble l'un sur l'Histoire politique à venir, et l'autre sur le rôle futur des Fils dans l'apparition d'une nouvelle nation moderne ; deux traditions distinctes informent ces fins de romans, la transmission historique, d'un côté, et la transmission du savoir mythique, de l'autre.

L'analyse, la plus précise possible, de la description et de la narration, aide à identifier des éléments exo-génériques. Pour *Anandamath* et *Al Abbassa*, nous avons montré le recours à des structures de littératures orales, surtout dans la description. Une comparaison avec *Raj Singh*, l'un des autres romans historiques de Bankim, a même permis de reconnaître dans le jeu entre animé et inanimé un mode de description inspiré du conte oriental.

Dans *El cerro*, l'hybridité se manifeste surtout au niveau des structures énonciatives, nous avons constaté la présence d'un narrateur jouant un rôle parfois ambigu entre figure de narrateur du type des romans picaresques et une figure d'historien. La présence de l'énonciation chorale, dans les passages lyriques essentiellement, laisse apparaître aussi l'écriture théâtrale par ailleurs pratiquée par J. Mateos ; la voix de la destinée se combine à celle de l'Histoire, et elles alimentent ensemble le tragique du roman. L'aspect polyphonique a été souligné grâce à l'analyse des dialogues mettant en évidence des voix plus prosaïques et témoignant d'un certain réalisme. Ce dernier se manifeste dans les dialogues légers des personnages principalement autour de la famille Fajardo ou du capitaine Martínez. Mais des dialogues légers de la nature analogue se retrouvent dans *Raj Singh* ou dans *Anandamath*, bien que le dialogue y soit en général plus argumentatif que bavard. De tels dialogues montrent leur modernité dans une prise de position affirmée de la parole des femmes, Luz, et Clara, mais aussi Sylvia, ou encore Shanti. De plus, nous avons relevé que la construction des dialogues a une fonction de mise en intrigue tragique dans *Al Abbassa*, à l'opposé d'*El cerro*, où ils relèvent plus de la digression. renvoyant à un mode mélodramatique dont le procédé principal est hétérogène, mélange impudique et libre entre un tragique lyrique, et un comique polyphonique et discontinu.

Pour finir, notre réflexion sur les intrigues les a réparties selon deux critères, les intrigues faiblement orientées, et les intrigues orientées. *El cerro* est à cheval sur plusieurs modes, le mode tragique caractérise le traitement de l'Histoire de Maximilien et de l'Empire, assimilée à celle d'un vieux monde, alors que c'est plutôt le mode tragico-comique qui caractérise l'avenir de la République, traité de façon plus journalistique. En revanche, les intrigues familiales et amoureuses sont traitées sur le mode mélodramatique, avec beaucoup de notes comiques.

Dans *His Natural Life*, de même, l'intrigue est faiblement orientée, surtout du fait des déplacements du personnage principal. Plusieurs questions poursuivent le personnage et le lecteur jusqu'à la fin : la question de l'identité du meurtrier de Lord Bellasis, avec ses différentes implications (innocence de Richard Devine, culpabilité de John Rex), ou celle des réminiscences de Sylvia Vickers. Comme dans *El cerro*, les intrigues sont aussi multiples que les destins représentés, et se partagent l'attention du lecteur. Le propos du roman semble pourtant loin du suspens, plus près d'une recherche de la vérité originelle, celle qui obsède Sylvia et que cache, pour son malheur, Richard. D'ailleurs le roman se construit sous forme d'une chronique, d'un lieu à l'autre, confirmant l'aspect historique de l'œuvre, et illustrée aussi par le journal inséré du Rév. North.

Les intrigues orientées caractérisent *Anandamath*. et *Al Abbassa*. Dans *Anandamath*, la mission des Fils occupe l'ensemble du champ romanesque à tel point que même les intrigues amoureuses sont informées par la dévotion à la Terre Mère, l'engagement de Shanti auprès de son mari, Jivananda en est la preuve. L'intrigue se construit sur un mode épique qui repose sur une structure événementielle en spirale avec le retour régulier des scènes de combat et, bien que la mission et le sort du monde des Fils restent ouverts, l'issue de la bataille finale constitue une sorte de dénouement. Dans *Al Abbassa*, la construction est clairement téléologique, elle mène progressivement à la fin fatale, à la mort du monde qui symbolise l'amour, l'intimité, opposé à celui de l'autorité et du pouvoir.

Les deux textes aux intrigues orientées sont aussi ceux qui se construisent dans un rejet du métissage politique, dans un effort d'homogénéité. Tous ces textes mettent en relief l'importance non seulement de l'accumulation des informations narratives d'ordre historique et fictionnel, *ce que nous savons*, mais surtout de *l'ordre* dans lequel nous le savons, étroitement lié au *mode* des intrigues.

La troisième partie de notre étude propose une approche axée sur des procédés transtextuels : analyse des rencontres entre discours, entre textes, entre genres. Suite à une approche poétique, cette partie engage une lecture sémiotique de nos textes envisagés au sens large comme rencontre d'énoncés appartenant à des régimes hétérogènes de représentation.

Le premier chapitre se penche sur la rencontre entre discours, essentiellement entre le discours géographique et le discours historique, tel qu'il est approfondi par H. Butterfield et qui paraît central à notre démonstration de la création formelle par l'hybridité poétique et discursive ; mais il s'agit aussi de la rencontre particulière au roman historique entre discours certifiants et énoncés de fiction, et, dans le domaine spécifique de notre corpus, de la rencontre anachronique entre énoncés appartenant à différents régimes de représentation du monde —rencontre entre temps mythique et temps historique, par exemple. La rencontre entre discours va se manifester dans le soin particulier que prend le roman historique à mettre en présence le géographique sous

divers aspects, essentiellement toponymique, et l'Histoire, à travers des dates, des noms de dynasties, des statistiques.

En ce qui concerne l'insertion de l'historique dans le roman, *El cerro* nous fait entrer par la porte de la défaite de Saint Lorenzo ; dès la première page, les informations sur l'armée affluent à la manière d'une chronique de guerre, d'une Histoire prise sur le vif. Tout le prologue de *Al Abbassa* est consacré à la mise en place de repères historiques et topographiques, à savoir l'édification et l'expansion de la ville de Bagdad, Zaydan, associe l'apogée de l'islam et la fondation des villes. Dans *His Natural Life*, la rencontre des chiffres et données historiques invite également à la lecture d'une histoire sociale du régime pénitentiaire australien ; au contraire de ce qu'en dirait une Histoire événementielle, on voit la colonie australienne se construire sur le rapport des hommes à leur milieu.

Tout autant qu'elle peut se montrer, l'Histoire a aussi le pouvoir de se dissimuler à travers des procédés de réécriture, comme la reprise d'énoncés historiques que la fiction développe. C'est le cas, dans le texte de Zaydan dans lequel l'énoncé est déployé, amplifié de nombreux détails qui ne figurent pas nécessairement chez Al Tabari. Chez Mateos, dans le portrait du général Tomás O'Horan, on saisit le changement de position du narrateur passant de celle d'une figure d'historien à celle de romancier. Dans *Anandamath*, les énoncés visiblement repris de l'Histoire se mêlent à ceux qui relèvent de l'imaginaire, les uns contaminent les autres, suggérant une sortie du mythe par l'entrée de l'Histoire.

Le discours géographique, lui, se manifeste selon plusieurs modalités : la représentation cartographique, la toponymie, et la description de paysage. La première concerne *His Natural Life* et *Al Abbassa*. La Tasmanie est présentée dans un chapitre intitulé « Topography of Van Diemen's Land », et, dans *Al Abbassa*, la ville de Bagdad fait l'objet d'une description topographique détaillée. La description de l'île de Van Diemen est d'autant plus ambiguë que la précision géographique s'accompagne d'une suggestion symboliste étrange produite par la toponymie. Le paysage y devient menaçant. Bagdad est un autre monde clos, réduit à une série de cercles concentriques, dans lesquels le drame se jouera sans issue possible. La Tasmanie ou Bagdad présentent leurs contours pour mieux affirmer leur claustration. Les deux descriptions montrent le camp ou la ville comme des métonymies d'un pouvoir central, inquiétant et autoritaire.

En analysant ensuite l'effet des mentions de personnages historiques, dont l'exemple type était la mention de Napoléon dans le monde de Moctezuma et de Maximilien, nous avons constaté que ces rencontres représentent un déplacement temporel aussi bien que spatial, une rupture de la chronologie historique au profit d'un grand tout dans lequel la métaphore permet de voyager. L'espace de représentation ainsi formé transcende les frontières, et invite à une littérisation des représentations historiques. Ces rencontres transhistoriques introduisent de l'autre au sein du même ; le monde historique des émergents se construit de proche en proche et par analogie.

La rencontre entre temps historique et temps mythique révèle un autre aspect de la construction d'un ensemble de représentations circulantes. Cette dischronie trouve son expression de manière explicite dans *Anandamath*, en particulier, dans les scènes de batailles qui illustrent une rencontre entre Warren Hastings, et Mother India dans un *Mahabharata* moderne. L'historique y met en ordre ce que le mythe déplace. Dans *El cerro* et *His Natural Life*, le monde est tronqué d'une de ses parties : les Indiens ou les Aborigènes sont exclus de la représentation.

Le deuxième chapitre s'intéresse de plus près aux rencontres proprement dites, classées en intertextualité endogène ou intraculturelle, et exogène ou extraculturelle. Cette catégorie de phénomènes de métissage confirme une nouvelle fois la similitude entre les textes issus de cultures traditionnelles, *Al Abbassa* et *Anandamath*, et celle entre les textes de tradition plus européenne comme c'est le cas d'*El cerro* et de *His Natural Life*.

L'introduction d'une forme romanesque invite fortement à des transgressions de tous ordres. L'introduction de l'autre sous forme poétique reste une tentative importante, mais qui ne saurait produire le même effet que la mention exogène au sein d'une fiction. En mentionnant ses modèles, une littérature moderne permet la réalisation d'un univers hétérogène à l'image même du processus de métissage entrepris par les cultures concernées. Autour de *Paul et Virginie*, ou encore de *La Case de l'oncle Tom*, il se joue plus qu'un exotisme littéraire ou un élitisme mimant de loin les cultures européenne et nord-américaine. À partir de ces procédés s'affirment les contours d'un territoire littéraire modèle projeté comme un territoire communautaire.

Pour clore ce chapitre, nous avons évoqué le phénomène des emprunts linguistiques et des traductions qui caractérise *El cerro* et *His Natural Life*. La langue française y apparaît en effet comme une référence culturelle dominante ; chez Clarke, les énoncés en français, ont surtout une fonction ironique, et dans *El cerro*, une fonction comique.

Les formes lyriques ont fait l'objet d'une étude précise, car, selon nous, là réside le jeu de séduction et d'aveuglement du récit d'*Anandamath* et d'*El cerro* ; tout concourt à y voir opérer une suspension du jugement éthique du lecteur ; le chant, la forme rimée induit une ronde dans laquelle le lecteur est d'abord pris par le cœur. Quant à la poésie de Zaydan, elle invite à une lecture toujours codée du politique, elle véhicule le secret, le jeu de cache-cache entre pouvoir public et pouvoir privé. À l'inverse, la poésie du Rév. North telle qu'elle est citée, montre l'être dans son doute, dans toute sa nudité fragile. Ce dernier trait trahit la distance certaine entre les deux textes du fait des traditions dont ils relèvent.

Il en va de même pour les genres intercalaires en prose ; les lettres ou les journaux sont la trace de l'intime au sein du roman historique, le lieu d'une voix du sujet jouxtant celle du peuple, de la doxa, elle-même apparaissant dans les extraits de presse qu'offre le texte. Ces extraits produisent un effet de réel historique et actuel, tandis que le journal intime invite à une introspection, –comme le journal de North– ou à la reconnaissance du discours amoureux, –comme c'est le cas du journal de Demuriez– dans un

déploiement de figures rhétoriques ; nous retrouvons le besoin de totalité affiché par ce genre protéiforme et contraint dans le même temps.

Les lettres, autre exemple de genre intercalaire en prose, sont de plusieurs sortes, elles permettent, entre autres, la circulation des informations, parfois des informations codées (lettre de John Rex). La comparaison d'une lettre politique et d'une lettre amoureuse dans le roman de Mateos aide à saisir le changement de ton et de position du narrateur selon la nature du discours. Les genres insérés font jouer une réserve topique montrant la grande diversité rhétorique du roman historique et indiquant que tout savoir est aussi un savoir rhétorique reproductible, voire transférable. Le roman historique joue utilement de la dextérité stylistique.

Notre dernière approche de l'émergence du roman historique s'est élaborée à partir d'une lecture à dominante esthétique.

Le premier chapitre de la quatrième partie est consacré, autour de la figure de la transgression, à la relation entre la mise en scène de la voix féminine et l'accomplissement de la modernité. Il s'agit essentiellement des personnages femmes dans les romans de Bankim et ceux de Zaydan. Dans cette étude nous avons pu saisir le rapport entre les deux paires féminité/fiction et masculinité/Histoire, chacune des paires contaminant l'autre.

La transgression mobilise le principe narratif des romans de Bankim ; ce sont les personnages femmes qui entraînent le monde à la dérive, prenant à la fois conscience de leur indépendance et de leur claustration, telle la fiction moderne. Ce duel entre une voix liminale de la liberté et celle intériorisée de la tradition illustre le procès syncrétique de l'émergence au sein de la conscience-femme. Les femmes de Bankim quittent le gynécée pour un dehors menaçant, reviennent au bercail ou renoncent à la vie. L'analyse du discours de ces femmes montre le conflit entre un discours doxique et un discours transgressif sous-tendu par le processus de la fiction, qui est, pour reprendre la pensée d'Herbert Marcuse, discours de l'intérieur, celui de l'esthesis. En effet, le petit monde des femmes, par la singularisation de sa parole, affecte le grand monde de l'Histoire et des hommes. Les femmes transforment le monde par le mouvement, la rencontre, l'échange verbal, inconditionnellement féminin dans la tradition. Ici nos romans bengalis illustrent le changement d'objet de la harangue. Les femmes portent la contradiction même de la modernité, le désir de pérennité de plusieurs discours dans un même instant.

Sakuntala, la figure femme de la tradition littéraire qui mobilise la création d'un monde au féminin, peut alors se lire comme celle de la femme moderne romantique et douloureuse, une femme de la nature *et* de la culture, sans opposer par ce biais modernité et tradition. Mère et femme, les différents attributs de la féminité la justifient comme objet de fiction et d'interrogation esthétique en tant qu'elle touche au plus profond de la perception.

La transgression d'Al Abbassa s'élabore autour du secret. La transgression est rupture du secret, et de ce fait, la rupture des limites invisibles, entre privé et public, entre l'Histoire de la dynastie abbasside et l'histoire d'amour de Dja'far et Abbassa. Dans les romans de Zaydan, un thème récurrent est celui de la femme qui brise les limites du gynécée et choisit librement son amant, ignorant quelque temps la menace de l'autorité patriarcale, comme dans un bras fer entre un matriarcat atavique et un patriarcat conquérant ; ce combat inégal et silencieux a souvent pour enjeu une conversion, une religion, une croyance comme le lieu concurrent de l'amour féminin ainsi que le montrent l'histoire de *Arrous Farghana* et celle de *Saladin*.

La subversion affichée dans les romans de Zaydan passe par le rapport entre Histoire et amour, ce qui revient à dire que l'esthétique transforme le lien du lecteur d'Histoire à la sphère du public ; Zaydan montre ce rapport contagieux entre l'univers féminin et l'Histoire sans pour autant encourager, comme le suggère Bankim, une révolte complète. Les savoirs féminins se manifestent, deviennent visibles, et se distinguent du savoir masculin. Ce savoir intériorisé agit telle une expérience subjective qui égalise l'ensemble des discours rencontrés dans le corps du texte ; le discours de l'Histoire et la perception esthétique s'égalisent d'une certaine manière, préparant ainsi un sujet éthique qui serait aussi formé par la perception esthétique.

Le traitement des personnages féminins est aussi d'une grande importance dans *El cerro*, et dans *His Natural Life*.

El cerro classe les personnages masculins selon leur position politique, les femmes sont dans un état amoureux, mais cet amour est aussi une métaphore d'un amour de la patrie, Luz et Eduardo sont les dignes représentants de la future famille fidèle à la patrie. Mais le roman met en scène des amours contrariées, celui de Guadalupe et de Maximilien, celui de Clara et de Demuriez, et enfin l'amour de Carlota pour Maximilien, qui est aussi un amour du pouvoir. Par ailleurs, avec ces amours, le roman fabrique du légendaire, montre le retour du refoulé de l'Histoire, la figure douloureuse de « mama Carlota » rappelant sûrement quelque chose de la Malinche, comme celle de Maximilien mêle le souvenir du dernier empereur et celui du premier conquistador. Le couple est un métissage, une contamination entre féminin et masculin, entre discours de la fiction et de l'Histoire, une accélération de la fabrique des légendes pour la production d'une mythologie moderne. La fiction promeut l'esthétique comme intériorisation de l'expérience historique et mode de connaissance moderne, elle invite de ce fait à une réaction éthique doublement motivée, esthétiquement et historiquement.

Dans *His Natural Life*, Sylvia représente l'accomplissement d'une australianité au-delà de l'oubli, dans une mémoire fidèle au lieu et au paysage. Cette connaissance ou plutôt reconnaissance qui se produit à la fin du texte refuse la sortie de la vie par le rêve, car seule une modalité empirique de la perception de l'autre et des traces lointaines du lieu sont éthiquement acceptables. L'enjeu de la mémoire et de l'oubli dans la conscience malade de Sylvia remplit le rôle de l'écriture d'une Histoire des origines, toujours réticentes à se laisser saisir. Le dédoublement des récits associés aux figures de Sylvia et de Rufus révèle la fragilité fondamentale de toute féminisation du lieu ;

l'Aborigène est dans la même position de précarité que le sujet politique féminin. L'Histoire, langue de l'Homme, ne peut être celle des Aborigènes, d'où, pour dire ce lieu, le recours à une intériorisation féminine des récits comme moyen de saisir les événements et leurs traces sensibles.

Le deuxième chapitre de la quatrième partie est consacré à la question centrale du chevauchement esthétique, tout aussi importante pour le phénomène émergent que la dischronie abordée précédemment.

Retenant le rapport entre esthétique réaliste et esthétique romantique autour d'*El cerro*, ainsi qu'entre historicisme et réalisme chez Bankim, nous avons utilisé l'exemple des scènes de bataille pour penser ce phénomène caractéristique des émergences littéraires : la coexistence de plusieurs esthétiques. Au sein des récits de batailles, nous avons distingué un mode ekphrastique de représentation de la bataille, à la manière de Tolstoï, un mode objectif, voire relevant de la chronique, du journal de guerre, comme l'illustre le roman de J. Mateos, ou encore dans *Anandamath*, un mode épique.

Dans *Guerre et paix*, la représentation de la bataille d'Austerlitz résulte d'une sorte de vision à focale multiple, rappelant la fresque historique à la manière de la peinture académique. Elle se construit à partir de l'observation du camp et des objets présents dans la scène de la bataille : d'abord les préparatifs de l'armée, ensuite le drapeau qu'André laisse tomber. Dans cette écriture de la bataille, la métaphore est mise à contribution, avec l'hypotypose nécessaire à la représentation de ce moment crucial. La bataille est divisée en moments multiples, son avant et son après forment un tout tandis que son présent reste insaisissable.

À l'inverse, dans *El cerro*, le narrateur renonce à la représentation détaillée et propose une vision la plus sobre possible des combats, réduisant ainsi l'apport de la métaphore ou celui de la comparaison. Le texte abandonne volontairement le lecteur à sa propre expérience. La perception lacunaire de la bataille oblige à un effort d'analogie avec d'autres récits. Ce traitement contrastif de la bataille révèle une pensée singulière de l'Histoire et de sa mise en récit ; l'une des positions serait l'écriture que je dirai ornée de l'Histoire, et l'autre versant celui d'une écriture objective dépouillée de métaphores.

Quant au versant épique de la représentation des batailles dans *Anandamath*, il répond à la présence du mythe dans sa rencontre inédite avec l'Histoire. Le procédé épique invite à transcender la contingence historique de la bataille vers une interprétation pérenne associée à la grandeur de la « Terre Mère », laissant par ailleurs une vaste impression de chaos. La bataille est aussi un moment de fusion avec les éléments de la nature rejoignant la représentation romantique —dont nous avons un exemple dans *Guerre et Paix* qui utilise la métaphore de la mer. Le romantisme, comme au temps du mythe, repose sur une exacerbation de la croyance. Les batailles dans *Anandamath* concentrent particulièrement ce passage du régime de représentation mythique à un régime historique, nous y voyons une grande proximité avec le processus de l'esthétique romantique.

L'hésitation esthétique de J. Mateos apparaît, d'autre part, à travers quatre extraits d'*El cerro*, dans la comparaison entre des passages de description de la nature et ceux qui plantent le décor intérieur des Fajardo, ou encore avec les moments lyriques représentés où les personnages s'épanchent sur leur amour malheureux.

En reprenant les premières lignes du roman sous ce nouvel angle, nous avons voulu montrer que les faits, perçus telles des données brutes, subissent un traitement objectif alors que les personnages historiques sont traités de manière plus romantique, idéalisés comme des héros de l'Histoire. Les personnages permettent de faire jouer les analogies et les images poétiques visant une fabrication de légendes modernes à partir d'un grand tout historique transculturel. Ainsi le réalisme et le romantisme se partagent le champ de la représentation de manière à interroger ses objets ; une division du monde est induite dont il nous faut chercher l'unité.

À l'inverse des événements historiques les paysages reçoivent un traitement dérivé d'une esthétique romantique visant une transcendance des éléments, comme en témoigne la description du Xinantécatl figurant un Olympe mexicain, symbole de la nation naissante. La description du salon des Fajardo relève, elle, d'une représentation ambiguë puisqu'elle réunit des objets hétéroclites formant une sorte de bric-à-brac esthétique. Les objets qui convoquent plusieurs endroits du monde composent un salon à l'image même de la culture des émergents, dans l'accumulation et l'expansion.

Enfin l'amour, dans *El cerro*, est traité à la manière romantique, les couples sont décrits dans leur relation passionnelle, difficile, douloureuse comme de véritables héros du sentiment, qui mettent l'amour et la mort en balance à la première larme. D'ailleurs, le *topos* de l'amour impossible touche plusieurs de nos protagonistes. L'amour convoque la nature dans une sorte d'union entre le sujet et les éléments, et à la différence d'une scène totalement bucolique, la musique militaire rappelle les échos de l'Histoire au milieu de la brise et des rafales de vent. Pour autant le portrait de Luz, peu précis et stéréotypé, renvoie à une tradition du portrait antérieure à la période romantique, moment où le portrait se singularise. La rêverie amoureuse, tout aussi stéréotypée, mais à la mode des héroïnes romantiques, illustre le tourment amoureux de Clara, de Luz et de Guadalupe.

L'esthétique romantique elle-même met en présence des représentations diverses et discordantes. Le réalisme, de son côté, accroît le champ de représentation. Ces deux attitudes accompagnent nos émergents en pleine modernisation et servent les processus de singularisation et d'accumulation des objets de cohésion communautaire.

Les romans historiques de Bankim, —qu'on peut considérer globalement à cet égard— utilisent la représentation de l'Histoire comme un des moyens d'entrer en esthétique moderne réaliste. Bien que nous retrouvions évidemment la contrainte réaliste dans ses romans de mœurs, elle n'implique pas le vaste monde à la manière du discours de l'Histoire. Le traitement de l'Histoire oblige à une transformation des principes de représentation. Deux points de vue, associés aux modèles respectifs du conte bengali et de l'épopée partagent le monde en espaces tout aussi différents que le

village bengali et la future nation, et chacune de ces formes invite à une expansion du procédé réaliste à partir de la transformation de leurs éléments essentiels —la trame événementielle pour l'épopée, les objets qui occupent le conte. Sans pour autant prétendre que le réalisme n'existait pas dans la culture littéraire —car le théâtre ancien visait déjà à représenter une certaine complexité par la modulation des registres et des langues—, nous pensons que la structure du discours de l'Histoire aide à réunir les différentes tendances de l'écriture romanesque et unifie les procédés tout en montrant clairement l'apport des formes occidentales.

Ces usages de l'Histoire rappellent la vieille querelle sur l'historiographie qui se prolonge depuis l'antiquité grecque, entre la revendication d'une tendance à la littérarité, ou à l'inverse, celle d'une tendance à l'objectivité. Les romanciers, comme les historiens, doivent choisir leur camp. Or nous constatons justement que cette dichotomie se matérialise dans l'écriture du roman historique de Bankim, bien que la querelle historique elle-même ne se reformule clairement qu'au cours du XIX^{ème} siècle. On voit que Bankim ne recherche pas la singularité, mais plutôt, à travers l'imitation, la création d'une parole commune, tout en ébauchant un espace individuel, celui du désir. Ce surgissement entre deux, qualifié de liminal, indique le processus de modernisation dans sa recombinaison d'éléments devenus co-présents par le biais de l'expérience coloniale et d'une nécessité du discours de l'Histoire pour la rationaliser. Cette double nécessité se traduit par la co-présence —relevant aussi de la dischronie esthétique— d'une structure épique circulaire adaptée à un temps du mythe, et du discours de l'Histoire linéaire venant en quelque sorte rationaliser ce temps du mythe, celui du soulèvement des Fils.

Enfin il est apparu indispensable de repenser le fonctionnement sémiotique et esthétique de la métaphore en rapport avec le discours de l'Histoire. En reprenant la définition tant poétique que rhétorique de la métaphore comme figure d'analogie, on constate qu'elle permet aussi le déplacement des sèmes d'un lieu à l'autre. Son aspect rhétorique réside dans la production de la ressemblance, et son aspect poétique dans le déplacement permettant la co-présence d'objets différents. Sur ces bases nous avons développé le rapport entre métaphore et émergence, ainsi que celui entre métaphore et Histoire, comme le formule Hayden White. L'émergence repose en effet sur un « comme si » qui induit la construction d'un mode de représentation spécifique. Le processus de l'émergence fonctionne à partir du déplacement des formes et de leurs contenus, alors que l'Histoire refusant toute analogie qui annulerait la singularité de l'événement, hésite à utiliser la métaphore de peur de perdre son sérieux. . La métaphore permet le double mouvement d'une décontextualisation et d'une recontextualisation nécessaire à la poétisation de l'Histoire. Elle transforme par ce biais un fait historique en un effet esthétique et concentre des procédés communs au passage du phénomène d'émergence, motivé historiquement, à une objectivation esthétique et éthique.

Nous avons insisté sur la double torsion de la métaphore suscitant d'une part une présentification de l'Histoire, dans la perspective d'un fondement communautaire, et

d'autre part une universalisation visant une appartenance à un vaste mouvement esthétique-historique, celui de la circulation des modèles. Dans le premier mouvement, la présentification de l'Histoire correspond à l'aspect d'exemplification que permet la métaphore. Le roman historique produit une trame narrative représentant un peuple à partir d'une parcelle de son Histoire, le procédé du roman concentre le sens symbolique de la naissance de la communauté autour d'événements représentés comme fondateurs.

La figure de la «terre mère» dans *Anandamath* se montre surtout comme une médiation entre un monde mythique et un monde historique. La perception de cette métaphore devient synonyme de la nation, de la communauté. La figure de la mère devient tellement abstraite et totalisante qu'elle cesse d'être incompatible avec l'Histoire, tout en restant clairement séparée. Selon le point de vue, elle est ou une partie du monde historique ou la totalité du monde sacré. On comprend alors que la métaphorisation invite à un mode de connaissance du monde sans rupture, dans une sorte de traduction, d'équivalence permettant aussi bien l'esthétisation de l'Histoire que l'historisation de l'esthétique.

Dans *Al Abbassa*, concentrée particulièrement dans la description et dans les poèmes insérés, la métaphore joue un rôle très différent. La poésie, bien que secrète et codée, informe essentiellement le monde de la diégèse. L'Histoire n'est pas fortement présentifiée, elle garde une distance qui réduit sa portée éthique d'autant qu'elle n'est pas sujette à la métaphorisation ; il lui reste une factuelle, elle informe surtout la trame narrative. Pourtant elle est rattrapée par la métaphore dans son orientation tragique, impliquant une sublimation de l'Histoire et rejoignant ainsi la figure mythique de Bagdad au temps de Haroun, comme si l'Histoire elle-même restait finalement impuissante devant la force de la légende fabriquée par les *Mille et une nuits*. Ce rapport entre légende et Histoire configure le pouvoir de la perception du monde fictionnel associée à une esthétisation du monde représenté.

Dans *El cerro*, le mode comique aide à une présentification de l'Histoire. Le mouvement inverse invite à une légendarisation de l'Histoire, rassemble les récits pour l'édification d'un nouveau peuple, d'une nation naissante. La légende a ceci de différent de l'Histoire qu'elle peut se lire comme une leçon valable au présent justement du fait de sa portée universelle et transhistorique. Enfin, dans *HNL*, la répétition de la scène du meurtre du père et le départ du fils concentrent les fondements du personnage en Australie. Le temps semble arrêté dans un perpétuel présent empêchant toute résolution, le sujet y est enfermé comme dans un mensonge.

Ainsi nos textes usent de la métaphore et de l'Histoire comme de modes respectivement de connaissance du monde et de mise en ordre du monde. La présentification est une prise de conscience de l'historicité d'un monde représenté. Symétriquement, la métaphore permet aussi une universalisation de l'Histoire, mais elle rend possible une circulation des savoirs, alors que l'Histoire les spécifie, tout en les maintenant dans un espace commun, celui suscité par sa vocation totalisante.

Le deuxième volet du rapport entre métaphore et Histoire, celui d'une universalisation de l'Histoire, implique la pensée d'un humanisme des émergents induit par le double processus éthique et esthétique de la réécriture romanesque de l'Histoire. Cet universalisme permet de dépasser le stade d'un pragmatisme politique pour une valorisation éthique de l'esthétique.

En effet, les émergents font de la modernité un moment alternativement synchronique et diachronique esthétiquement, mais aussi une élaboration identitaire à partir d'espaces et de temps très hétérogènes. La poétique de l'émergence instaure une naissance du lieu depuis le nom motivé par la contingence, le hasard produit par la circulation des objets et des hommes, comme nous l'avons vu avec l'exemple de « Cape Inscription », les émergents veulent rebaptiser leur monde. L'excès des émergents se manifeste dans l'association inhérente de la quête identitaire à la production esthétique en une sorte de pragmatique de la production esthétique et littéraire. Il faut que l'esthétique nous serve, semblent aussi dire les émergents, alors que cette dernière, pour reprendre H. Marcuse, ne produit de sens que déliée et éloignée de la littéralité du politique. C'est dans son indépendance totale que l'esthétique a des chances de produire du sens éthique et une pensée du politique, ce que les émergents produisent par delà leurs intentions.

Nous avons ainsi abouti à la conclusion que les émergents tentaient de construire une nation historique liée à son Histoire par la mémoire du territoire ; mais la relativité des cultures inscrites dans leur territoire valorise un entre-deux, entre une Histoire des origines et un savoir déterritorialisé, transporté, importé par la colonisation. L'un des savoirs est local, l'autre est un discours déplacé ; l'émergent doit stabiliser les deux apports, et faire sienne l'Histoire sans exclure l'une ou l'autre de ses origines. Certes ce discours idéalisant ne tient pas assez compte des limites imposées par la douleur historique, pourtant, il faut pouvoir transcender les ruptures sans chercher à réaliser le mythe de l'origine unique, rappelant ainsi ce qui des identités est *meurtrier*.

L'approche plurielle du phénomène d'émergence à travers l'exemple du roman historique confirme le caractère global de la démarche des émergents. La totalité nécessaire à la réalisation de leur projet encourage à penser la Renaissance et la Modernité comme des moments induits historiquement, et induisant un ensemble de représentations adéquates, celles d'une fondation sur un mode théogonique et mythique ; la renaissance, la refondation suppose la transformation des paradigmes de l'origine. Le phénomène d'émergence permet, sous couvert d'une évolution historique impliquée dans sa réalisation, de reformuler les origines d'un monde à partir d'un chaos historique symbolisé par la présence coloniale. Ce processus montre bien la contingence des fondements de toute culture et la possibilité de repenser les critères fondamentaux comme des artifices de l'équilibre culturel. En d'autres termes, l'émergence littéraire de

la forme roman, nous apprend à saisir toute culture comme ensemble de contenus hétéroclites capables de s'adapter à de nouvelles structures anthropologiques. L'émergence impose un modèle de genèse depuis le chaos, et ces cultures sont renaissantes parce qu'elles ont subi une destruction, l'Histoire récente se manifeste là comme un chaos.

La lecture de l'Histoire devient de la sorte informée par une structure révolutionnaire dynamisée à partir d'une image chaotique, tout en réservant l'idéal d'un monde meilleur à l'orée de la reconstruction. L'attitude philosophique des émergents reste d'un optimisme certain, et rappelle la position constructive des Lumières. Les émergents imposent à leur monde « décadent » les fondements d'une pensée universelle des Lumières.

Les structures culturelles refondées par les émergents manifestent la transitivité des symboles communautaires, mais aussi le caractère fabriqué d'une mémoire d'abord artificielle qui s'installera et s'archivera avec le temps. Les structures culturelles et culturelles vides s'alimentent, comme le montre *Anandamath*, de représentations d'abord désignées pragmatiquement comme politiques —celles informant la vie dans la cité—, elles ne laissent pas *a priori* de place à la distanciation du geste esthétique, au détachement critique qui va de pair avec l'activité esthétique. Ces structures impliquent le retour possible de la Révolution, et un mode visible de destruction/construction des identités, sans les annuler ni suggérer la possibilité de leur disparition. Une certaine variabilité de l'identité est ici en charge de l'avenir d'un lieu humain, car l'idée d'identité est renforcée dans son principe par la macrostructure « nation » justifiant l'ensemble des textes et leur réunion en un lieu.

La vacillation des contenus identitaires n'est pas la conséquence de l'opposition entre Orient et Occident ; bien au contraire, l'un renvoie à l'autre et chacun renforce la nécessité de l'origine et de sa pérennité. L'émergence se dresse contre tout hasard et toute contingence et tend à imposer, à travers le discours littéraire des modèles culturels et des contenus historiques. Les émergents ont su, dans les cas étudiés, construire un totem historique moderne. De la sorte, bien que la reproductibilité des modèles selon le processus d'émergence réponde, certes à une pulsion historique, il aboutit paradoxalement à une sorte d'anhistoricité ou, du moins, de flottement historique. Les structures alors formées sont soumises au flux et reflux des forces en présence. Dans le ressassement de l'identité se retrouve l'obsession de la perte de soi aux mains de l'autre. L'ensemble du mouvement contrecarre, compense et sublime la crise de l'identité/altérité. L'autre des émergents induit une réaction en chaîne pour la défense du soi dans la construction d'un univers poétique et d'une mémoire adaptée à un sujet politique moderne. La présence coloniale, dans les mondes qui nous concernent, a éveillé la conscience de soi et le besoin d'une définition *a posteriori* menant à l'élaboration des limites identitaires de la communauté.

Ce territoire tracé par le biais du roman implique une idée sous-jacente de totalité aboutissant à l'autosuffisance des cultures représentées. En nous inspirant de la réflexion de Christian Godin dans la partie de son énorme travail sur le concept de

« totalité » qu'il consacre à l'Histoire, nous pourrions reprendre l'idée d'une double motivation de la figure de totalité : en tant que quantitative ou extensive, elle correspond à l'Empire, et en tant que qualitative ou intensive, elle correspond à la pulsion qui débouche sur les régimes totalitaires. Les émergents utilisent en effet des modèles historiques et politiques dans lesquels la figure de la totalité domine, et ils la réalisent dans les arts. Ils translatent cette figure d'un lieu à l'autre, de l'extensivité de l'Empire subi à l'intensivité de la nation imaginée. Mais l'hétérogénéité de la formation romanesque prouve bien la difficulté des émergents à construire une configuration culturelle totale et homogène confortant l'aspect intensif de celle-ci. L'idée de totalité impliquée dans le projet des émergents se heurte à ses contradictions internes et laisse ainsi éclater l'inévitable hétérogénéité de toute réalisation artistique dans les zones d'émergence. L'unité et l'harmonie visées ne peuvent supporter le chevauchement des temps historiques (ou dischronie) qui caractérise principalement les modèles de développement émergents. Cet aspect se dresse significativement contre le projet totalisant. Ce n'est pas un hasard d'ailleurs si nous revenons sur le concept de totalité pour clore une série d'analyses de textes manifestant le souci de la formation d'une communauté dans un projet utopique d'unité. Chez les émergents la multiplicité est à la source même du besoin d'unité, et c'est elle qui finit par s'affirmer dans les modalités esthétiques dont le chevauchement est similaire à la dischronie. Il est vrai que nos textes ne relèvent pas du genre de l'utopie, mais leurs fondements y ressemblent forts. Nos émergents opèrent dans la tension entre un besoin d'unité et de simplicité, d'une part, et, en même temps, l'affirmation d'une origine multiple (comme nous l'avons suggéré, on veut tout garder ou ne rien perdre). Les deux textes qui sont le plus aux prises avec le besoin d'unité sont *Anandamath* et *Al Abbassa*, dont les fondements n'appartiennent pas à une culture occidentale. En sens inverse Juan Mateos ou Marcus Clarke, tous deux de cultures européennes, construisent leurs mondes à partir d'un fondement européen qui exclut partiellement la culture indigène.

Nous pourrions émettre l'hypothèse que, malgré sa propre hétérogénéité structurelle et générique, le cadre poétique « roman », s'il est importé, est susceptible de provoquer une surréaction unitaire et d'induire une attitude protectionniste quant à la possibilité du métissage identitaire. En d'autres termes, le monde représenté se manifesterait de façon plus hostile à la pluralité dans la mesure où le cadre poétique qui l'accueille est celui du dominant.

Une lecture politique du texte produit montre que le genre romanesque, bien que composite, traduit le refus des dominés de s'acculturer. Les structures sont ainsi elles-mêmes identifiées comme appartenant à des lieux, et nos auteurs, contrairement à la génération suivante, n'acceptent pas vraiment l'idée d'une liberté de la forme. Les auteurs appartenant aux cultures traditionnelles induisent une lecture politique de la forme, soit en particulier une lecture particulièrement coloniale de la forme romanesque. La reprise de cette forme, son appropriation serait une sorte de pied de nez ou de représailles à l'égard des colons. Le tout-politique des émergents n'épargne pas la forme

romanesque ; au contraire, la structure poétique est investie symboliquement comme pour inverser la prise de pouvoir de l'étranger sur le sol. Le roman est alors converti en une structure territorialisée ; devenu symbole du pays de l'occupant, et il est occupé à son tour comme en une revanche du dominé.

Ainsi le procédé de lecture politique de la forme romanesque infirme la dichotomie entre une poétique de la forme et une politique du discours. Ici le poétique devient clairement politique et vice versa. En même temps, les textes eux-mêmes montrent une certaine surenchère de la portée politique du roman. Le roman devient clairement dans le monde émergent un enjeu et un agent politique des cultures. Il permettrait en conséquence d'introduire l'idée d'esthèsème parallèle à celle d'idéologème. Ici, la plus petite unité esthétique n'est pas dénuée de sens politique. Qu'il y ait retour du refoulé politique, comme noyant l'esthétique, ou encore discours politisé de l'esthétique, les émergents exploitent dans les deux cas la forme romanesque en partant d'une motivation politique et pragmatique, mais les bénéfices ou les échecs peuvent être autant d'ordre politique qu'esthétique.

Dans l'un des ouvrages célèbres consacré à la question postcoloniale, *The Empire Writes Back* du collectif formé par Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, nous comprenons bien qu'il existe une équation entre les représentations nationalistes postcoloniales et l'usage de l'anglais comme langue d'écriture des pays de l'ex-Empire Britannique, et nous ajoutons à la langue la forme romanesque qui semble envahir la production postcoloniale. L'ouvrage s'interroge sur la permanence des problématiques coloniales et le retour à des thèmes marqués par le discours colonial chez les écrivains, même post-indépendants. Cette question pourrait être reposée en un prolongement possible de notre propre étude portant sur une période immédiatement postérieure, à savoir : pourquoi la littérature postcoloniale demeure-t-elle marquée par les questions d'identité et de conflits linguistiques manifestant toujours en filigrane la figure d'un « père » dominateur ?

Nous ne voulons pas suggérer que ces cultures postcoloniales sont encore sous domination ou surtout sous une domination de la même nature, mais qu'elles ont cristallisé, dans la période coloniale, un mode d'écriture et de rapport entre littérature et politique qui demeure souvent fusionnel aujourd'hui malgré le dépassement de nombreux problèmes depuis l'indépendance —évidemment ce n'est pas le cas de tous les auteurs. La structure nationale qui supplée la domination coloniale induit les mêmes processus de défense et d'affirmation de l'unité identitaire que ceux connus à l'époque de la domination coloniale. Le pouvoir est encore associé à une figure de père destructeur ou plutôt négateur, reproduisant des complexes culturels et linguistiques qui ont tendance à supprimer une de leurs composantes formatrices. La différence entre notre position historiciste et celle de l'ouvrage de Bill Ashcroft réside dans la volonté de montrer les ensembles coloniaux dans une dynamique esthétique autant que politique ou linguistique. Les conclusions auxquelles nous aboutissons peuvent être similaires, mais le trajet pour y parvenir diffère. En effet, les paradoxes soulevés par la situation coloniale affectent l'ensemble des structures culturelles et sont visibles dans la

réalisation littéraire et poétique même lorsque le conflit linguistique n'est pas saillant comme c'est le cas dans nos quatre romans, tous écrits dans la langue première des auteurs. Nous voulons souligner que les aspects émergents des littératures postcoloniales se sont confirmés, reproduisant le même conflit entre forces dominantes et structures dominées tout au long du XX^{ème} siècle. Le discours esthétique permet en revanche de saisir les failles de ces complexes d'oppositions. Il faudrait pouvoir enfin revendiquer le droit de rejeter toute identité communautaire ; l'autonomisation des structures poétiques va de pair avec les modes de connaissance tout autant que celle du discours scientifique informe les sociétés naissantes. Il faudrait saisir l'universel anthropologique du poétique, sans se limiter à un métissage négociateur d'une utopique unité qui trahit le besoin d'origine. Le retour du roman sur la vague des écritures postcoloniales comme en témoigne le succès de John Coetzee, de Salman Rushdie, d'Anita Desai, ou encore d'Assia Djebar ou d'Ananda Devi dans le monde francophone suscite un profond remaniement des *a priori* poétiques de notre « Occident » qui se voit sans cesse confronté à de nouveaux et puissants modèles romanesques, d'ailleurs déjà présents depuis la génération du Boom hispano-américain.

Le retour transformé d'une forme poétique implique que la circulation a raison des limites géographiques des cultures. Même si la littérature postcoloniale souffre d'une double torsion entre mouvement mondial et régionalisme protectionniste, elle n'en est pas moins issue d'un processus de déplacement et de translation des formes ; dans notre perspective, nous souhaitons rendre visibles les formes des cultures dominées au sein de la structure globale romanesque. Il est important de saisir les émergents depuis un réel syncrétisme, et non comme des sujets absorbés par la culture dominante. En effet, nous avons montré qu'on ne peut lire de manière identique un roman indien, ou un roman égyptien ou australien ou mexicain, chacun des textes impose un métissage critique complexe. Notre période de l'émergence de la forme romanesque dans les empires porte la marque de l'absence d'uniformité de départ, et implique d'autre part la nécessité de comprendre les cultures postcoloniales dans leur différenciation malgré le flux des forces économiques proposant une homogénéisation à laquelle les dominés répondent par un relativisme absolu, celui qui affecte le monde arabo-musulman par exemple.

L'apport d'une sorte d'archéologie des cultures postcoloniales suggère en tout cas une réponse plus adaptée que celle d'une opposition binaire, terme à terme, entre dominé et dominant. Cette position au sein du procédé de l'émergence tente de saisir la formation culturelle moderne comme modèle adaptable aux cultures européennes en ce qu'elles accueillent l'altérité comme un retour lointain d'une vague violente. C'est le refus d'une dichotomie entre nord et sud, mais aussi le refus d'une simplification des enjeux poétiques ; en effet, le choix du roman, comme moyen de modernisation, ne relève pas du simple mimétisme. Dans son récent article « Le commencement du roman et la modernité »⁹⁷⁸, Amaryll Chanady nous propose ainsi de comprendre la modernité

978 - Amaryll Chanady, « Le commencement du roman et la modernité », in *Commencements du roman*, p. 77-101.

romanesque telle une constante universelle que les romanciers du Boom expérimentent en enrichissant la théorie du roman de nouvelles perspectives.

Une poétique de l'universel convient à la pensée du roman à condition de ne pas réduire sa manifestation, dans les périphéries, au fruit d'une imitation exotique. Nos émergents, aux commencements de leur tradition romanesque, repensent la forme en fonction d'un usage pragmatique. C'est pourquoi ils en font une forme plus malléable encore et universelle, tout en gagnant en spécificité générique par l'accumulation même des textes. En d'autres termes, le roman montre sa véritable adaptabilité dans le déplacement et dans ses apparitions locales comme moyen d'affirmation de la naissance d'une communauté ; dans cette direction, l'ouvrage de Bill Ashcroft indique que la littérature américaine a été la première à affirmer ce potentiel. Cette forme représente alors un territoire symbolique de la communauté. Toute théorie du roman doit maintenant tenir compte de ses aspects postcoloniaux et des formes dérivant du roman. Le roman historique —tel qu'il est analysé aujourd'hui par G. Gengembre— montre la nécessité d'une réflexion sur un corpus le plus mondial possible, et à cela nous ajoutons que la mondialisation du roman, comme, d'une certaine manière, les discours des Lumières, manifeste une des premières structures textuelles globalisées.

L'étude du roman émergent incite à l'observation des structures voyageuses et à l'analyse transculturelle et transdisciplinaire de toutes manifestations anthropologiques dans l'Histoire de la littérature. Nous irons même jusqu'à dire que l'étude du roman historique émergent affirme le recours nécessaire, dans les procédés d'analyse, à un processus comparatiste conditionnant la justesse d'une théorisation ou même d'une simple observation. L'analyse comparatiste s'impose aujourd'hui dans l'étude des structures anthropologiques ; la compréhension du monde n'a jamais été aussi dépendante, même inconsciemment, de la comparaison comme point de départ de la réflexion. La dynamique comparatiste se montre comme origine et processus herméneutique de tout phénomène d'émergence culturelle. Les études postcoloniales ont ainsi tout à gagner en étendant leur champ à l'ensemble de domaines linguistiques ; il est en effet assez dangereusement réducteur de penser le postcolonial uniquement dans le cadre du monde dit anglophone, induisant encore des structures de pouvoir centralisées, et reproduisant une fois de plus les mêmes situations de domination linguistique que l'on dénonce. Nous mentionnerons les noms de J.-M. Moura et de Françoise Lionnet parmi les rares chercheurs qui activent la recherche en ce sens dans le monde dit francophone, mais on devrait prendre conscience d'autres situations de domination linguistique comme celle de l'arabe dans les régions arabo-musulmanes. Ainsi plus les espaces nationaux ou similaires sont fortement constitués, plus le procédé comparatiste devient nécessaire à la communicabilité des idées, des formes, des codes entre espaces humains, montrant la formation parallèle d'un espace humaniste universel traversant une pluralité d'espaces politiques, linguistiques et culturel.

La méthode de lecture plurielle que nous avons adoptée suggère un rapport de forces entre les formes poétiques, les discours dominants et les sujets représentés par ces formes ou discours. Par exemple, la littérature féminine qui apparaît simultanément à la

période qui nous intéresse, use également de formes (le roman) et de discours (Histoire ou Sociologie) dominants. Roman et Histoire donnent du pouvoir aux sujets dominés ; ils deviennent des modes de résistance et des bases offensives d'une violence inavouée. Je suggère ainsi que l'analyse des romans de femmes australiennes ou indiennes de l'époque coloniale pourrait être reprise dans le prolongement de l'étude du roman historique émergent, permettant aussi un changement de perspective critique.

En se tournant vers le rapport entre l'Histoire et la littérature postcoloniale, on s'apercevrait aussi sans doute que cette dernière impose une lecture de l'Histoire souvent symbolisée, à l'inverse des émergents en quête de réalisme historique. La symbolisation de l'Histoire, à la manière de la génération du Boom, répond de façon spécifique à une accélération de l'Histoire qui fait lâcher prise au réalisme scientifique. En revanche, un réalisme social persistant se maintient dans l'esthétique romanesque dominante en Inde, une telle différence devrait mener à une réflexion sur l'interprétation transculturelle de l'Histoire ; l'Histoire comme le roman est sujette au métissage postémergent et postcolonial.

Enfin, il nous paraît important d'exposer sans réserve les formes romanesques émergentes à la lecture analytique, comme aux psychocritiques qui en découlent.; nous avons ébauché cette démarche avec Marcus Clarke, mais il serait très fructueux d'exposer à ce mode de lecture l'ensemble de notre corpus et surtout les textes issus de cultures rejetant radicalement la psychanalyse comme c'est le cas de la culture arabomusulmane ou de certains critiques indiens souvent plus portés sur une sociocritique marxiste orthodoxe ou sur des approches mythocritiques d'inspiration religieuse. Un matérialisme historique rigide, par exemple, bloque un mode de lecture qui implique de construire un texte comme sujet individualisé. Une lecture analytique induirait, croyons-nous, une compréhension plus visiblement esthétique en laissant apparaître en quoi l'aspect pragmatique du discours est aussi un mode de sublimation : c'est d'ailleurs ce qu'Anita Desai suggère dans son écriture informée à la fois politiquement et psychanalytiquement, deux modes de connaissance encourageant la fabrique de l'esthétique, et allant ainsi dans le sens d'une plus grande humanité. La clôture systématique de l'écriture dans la praxis est souvent trop rationalisée pour permettre la circulation des idées et des formes, corollaire de la liberté des sujets. Le texte n'en reste pas moins, dans notre perspective, un symptôme, un organe du corps social parlant la langue du monde dans toutes ses manifestations possibles, et l'esthétique du discours littéraire n'est pas moins engagée que la sociocritique, habituel mode de lecture dans ces domaines culturels. Le texte comme organe historique, social, esthétique, demeure lié à ce corps que représente une communauté politique et culturelle interagissante. Il ne devrait pas subir de troncature dans le mode de lecture, mais bien au contraire induire autant de lectures différentes que d'interprétations enrichissantes ou d'actions envisagées. Dans notre perspective, le texte, quel que soit son mode de production, son support et son mode de réception, doit faire l'objet d'une lecture complexe tenant compte de plusieurs paramètres montrant sa composition discursive plurielle et ses structures esthétiques et politiques qui parlent la forme d'une communauté évolutive.

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

DATES	AUTEURS/ ARTISTES/ PENSEURS ÉMERGENTS	ŒUVRES ÉMERGENTES ÉVÉNEMENTS CULTURELS	AUTEURS/ ARTISTES/ PENSEURS OCCIDENTAUX	ŒUVRES OCCIDENTALES ÉVÉNEMENTS CULTURELS	ÉVÉNEMENTS HISTORIQUES
750-1258					dynastie des Abbassides
762					fondation de Bagdad
786-809					règne de Haroun al Rachid
1096					première Croisade
1453					prise de Constantinople par les Ottomans
1519					arrivée de la flotte d'Hernán Cortés à Veracruz
1521					30 juin-1 juillet « Noche Triste » 13 août prise de Tenochtitlán qui deviendra Mexico
c.1539					première presse d'imprimerie au Mexique
1556-1605					règne d'Akbar
1568-1587			Alonso de Ercilla (1533-1594)	<i>La Araucana</i>	
1600					fondation de la <i>East India Company</i>
1606					première occurrence de l'Australie dans la littérature de voyage
1610					première presse au Liban
1642-1643					découverte de la Tasmanie
1658-1707					règne d'Aurengzeb
1688					révolution anglaise
1691	Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695)	<i>Respuesta a Sor Filotea de la Cruz</i>			
1719			Daniel Defoe (1660-1731)	<i>Robinson Crusoe</i>	
1751-1772				<i>Encyclopédie</i> de Diderot	
1756			Voltaire (1694-1778)	<i>Essai sur les mœurs</i>	

DATES	AUTEURS/ ARTISTES/ PENSEURS ÉMERGENTS	ŒUVRES ÉMERGENTES ÉVÉNEMENTS CULTURELS	AUTEURS/ ARTISTES/ PENSEURS OCCIDENTAUX	ŒUVRES OCCIDENTALES ÉVÉNEMENTS CULTURELS	ÉVÉNEMENTS HISTORIQUES
1757					bataille de Plassey
1762			Rousseau (1712-1778)	<i>Émile</i>	
1764					bataille de Buxar, donne l'hégémonie à la Compagnie des Indes
1769-1770					famine au Bengale
1770					arrivée de James Cook à Botany Bay, New South Wales
1772			Diderot (1713-1784)	<i>Supplément au voyage de Bougainville</i>	Warren Hastings devient gouverneur du Bengale
1776					déclaration de l'Indépendance américaine
1777			Marmontel (1723-1799)	<i>Les Incas</i>	
1788			Bernardin de Saint Pierre (1737-1814)	<i>Paul et Virginie</i>	Arthur Phillip fonde la colonie pénitentiaire de Nouvelle-Galles du Sud ; arrivée de la première flotte de convicts
1789					début de la Révolution Française
1790	Hasan Shah	<i>Nashtar</i> (titre anglais : <i>The Nautch Girl</i>), premier roman indien			
1794	Fray Servando Teresa de Mier	Sermon sur la Vierge de Guadalupe			
1798					expédition de Napoléon Bonaparte en Égypte
1802			Germaine de Staël (1766-1817)	<i>Delphine</i>	
1803					fondation du premier camp à Van Diemen's Land
1804					sacre de Napoléon
1805-1848					Méhémet Ali, pacha d'Égypte
1808-1810					insurrection mexicaine menée par le Père Hidalgo (1753-1811)

DATES	AUTEURS/ ARTISTES/ PENSEURS ÉMERGENTS	ŒUVRES ÉMERGENTES ÉVÉNEMENTS CULTURELS	AUTEURS/ ARTISTES/ PENSEURS OCCIDENTAUX	ŒUVRES OCCIDENTALES ÉVÉNEMENTS CULTURELS	ÉVÉNEMENTS HISTORIQUES
1808-1814					guerre d'Indépendance de l'Espagne
1814			Walter Scott (1771-1832)	<i>Waverley</i> [1814]	
1815					Waterloo
1816	José Joaquín de Lizardi (1776-1827)	<i>El periquillo sarniento</i>			
1817					fondation du Hindu College à Calcutta
1819			Walter Scott	<i>Ivanhoé</i>	
1821					Traité de Córdoba établi par Iturbide. Il signe l'Indépendance du Mexique
1825					interdiction de la traite des esclaves dans l'Empire Britannique
1826			Alfred de Vigny (1797-1863) James Fenimore Cooper (1789-1851)	<i>Cinq-Mars</i> <i>Le Dernier des Mohicans</i>	
1828	Rammohun Roy (1772-1833)	début du mouvement Brahma			
1829			Balzac (1799-1850)	<i>Les Chouans</i>	
1830			V. Hugo	<i>Hernani</i>	Révolution de juillet
1831	Henry Savery (1791-1842)	<i>Quintus Servinton</i>			
1834	Rifâ'a Râfi' al-Tahtâwi (1801-1873)	<i>Takhlis al-ibrîz ilâ talkhîs Bârîz [L'Or de Paris]</i> récit de voyage en Europe	Bulwer-Lytton (1803-1873)	<i>Les Derniers jours de Pompéi</i>	
1839			Stendhal (1783-1842)	<i>La Chartreuse de Parme</i>	
1840			Alessandro Manzoni (1785-1873)	<i>Les Fiancés</i> , publication entre 1840 et 1842	fin de la déportation en Nouvelle-Galles du Sud

DATES	AUTEURS/ ARTISTES/ PENSEURS ÉMERGENTS	ŒUVRES ÉMERGENTES ÉVÉNEMENTS CULTURELS	AUTEURS/ ARTISTES/ PENSEURS OCCIDENTAUX	ŒUVRES OCCIDENTALES ÉVÉNEMENTS CULTURELS	ÉVÉNEMENTS HISTORIQUES
1843			W.H Prescott (1796-1859)	<i>History of the Conquest of Mexico</i>	
1844			Dumas (1802-1870) Auguste Comte (1798-1857)	<i>Les Trois Mousquetaires</i> <i>Discours sur l'esprit positif</i>	
1847	Marun Ibn Naqqash	<i>Al Bakhil</i> , pièce de théâtre	Jules Michelet	<i>Histoire de la Révolution Française</i> (1847-1853)	
1848					Révolution en France ; abolition définitive de l'esclavage dans les colonies françaises
1850			Wilkie Collins (1824-1889)	<i>Antonina</i>	
1852			Harriet Beecher Stowe (1811-1896)	<i>La Case de l'oncle Tom</i>	empire de Napoléon III de 1852 à 1870
1853					fin de la déportation en Tasmanie
1857					révolte des Cipayes
1859	Caroline Leakey (1827-1881)	<i>The Broad Arrow</i>			
1861			Charles Dickens (1812-1870)	<i>De Grandes Espérances</i>	début de la Guerre de Sécession (1861-1865)
1862			G. Flaubert (1821-1880) V. Hugo (1802-1885)	<i>Salammbô</i> <i>Les Misérables</i>	
1863					intervention française au Mexique en juin
1864	Bankim Chandra Chatterjee (1838-1894)	Premier roman (écrit en anglais) <i>Rajmohan's Wife</i>			arrivée de Maximilien et de Charlotte au Mexique en juin
1866	Bankim Chandra Chatterjee	<i>Kapalkundala</i>			
1867	Al Tahtâwî	Première traduction en arabe du <i>Télémaque</i> de Fénelon			exécution de Maximilien sur la Colline aux Cloches
1868	Juan A. Mateos (1831-1913)	<i>El cerro de las campanas</i> <i>El sol de mayo</i>	L. Tolstoï (1828-1910)	<i>Guerre et paix</i>	

DATES	AUTEURS/ ARTISTES/ PENSEURS ÉMERGENTS	ŒUVRES ÉMERGENTES ÉVÉNEMENTS CULTURELS	AUTEURS/ ARTISTES/ PENSEURS OCCIDENTAUX	ŒUVRES OCCIDENTALES ÉVÉNEMENTS CULTURELS	ÉVÉNEMENTS HISTORIQUES
1869	Juan A. Mateos	<i>Sacerdote y caudillo</i>			inauguration du canal de Suez
1871	Salim al-Bustânî (1848-1884)	<i>Zénobie</i>			Commune de Paris
1874	Marcus Clarke (1846-1881)	<i>His Natural Life</i>	V. Hugo	<i>Quatre-Vingt-Treize</i>	
1873			Benito Pérez Galdós (1843-1920)	début de la publication des <i>Épisodes nationaux</i>	
1876	Eliza Winstanley (1818-1882)	<i>For Her Natural Life</i>			
1877					début du Raj : Victoria devient Impératrice des Indes
1882	Bankim	<i>Anandamath</i>			occupation britannique de l'Égypte
1889	Clorinda Matto de Turner (1852-1909)	<i>Aves sin nido</i>			
1891-1914	Jurji Zaydan	<i>Riwayyat tariikh al islam</i> [période d'écriture de la série des romans de l'Histoire de l'islam]			
c.1892	Jurji Zaydan	Revue <i>Al Hilal</i>			
1898	Romesh Chandra Dutt (1848-1909)	Version en vers anglais du <i>Ramayana</i> et du <i>Mahabharata</i>	Louis Maigron	<i>Le Roman historique à l'époque romantique</i>	
1902-1903	Romesh Chandra Dutt	<i>Economic History of India</i>			
1906	Jurji Zaydan (1861-1914)	<i>Al Abbassa</i>			
1913	Rabindranath Tagore (1861-1941)	Prix Nobel de Littérature			
1914	Muhammad Husayn Haykal	<i>Zaynab</i>			début du protectorat britannique en Égypte Première Guerre Mondiale
1916	Rabindranath Tagore	<i>La Maison et le monde</i>			

ANNEXE DOCUMENTAIRE ET ICONOGRAPHIQUE

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

1 – ŒUVRES LITTÉRAIRES

1.1. ROMANS HISTORIQUES, CORPUS CENTRAL

CLARKE, MARCUS

His Natural Life [1^{ère} éd. 1874], édition commentée par Lurline Stuart. “The Academy of the Humanities”, University of Queensland Press, St Lucia, 2001.

La Justice des hommes, traduit et présenté par Jean-Paul Delamotte. Presses de la Renaissance, Paris, 1987.

CHATTERJEE, BANKIM CHANDRA

Le Monastère de la félicité [1^{ère} éd. en bengali 1882], traduit du bengali et préfacé par France Bhattacharya. Publications Orientalistes de France, Paris, 1985. Nvelle édition : “Motifs”, Le Serpent à plumes, Paris, 2003.

The Abbey of Bliss, traduit en anglais par Nares Chandra Sen-Gupta. Padmini Mohan Neogi, Calcutta, 1906.

Anandamath, traduction partielle par Sri Aurobindo [c.1910], in *The Harmony of Virtue, Early Cultural Writings*. “Birth Centenary Library”, vol. 3, Popular Edition, Pondicherry, 1972.

Anandamath, version anglaise par Basanta Koomar Roy. Orient Paperbacks, Delhi, 1992.

*979 *Anandamath, or The Sacred Brotherhood*, traduit en anglais avec une introduction et un appareil critique par Julius J. Lipner. Oxford UP, Oxford, 2005.

979 - Les articles et ouvrages marqués * n'ont pu être utilisés dans la rédaction de la thèse en raison de leur publication tardive ; ceux marqués ** n'ont pu être pris en compte, n'étant consultables que sur place à Mexico ou à Austin, Texas.

MATEOS, JUAN ANTONIO

El cerro de las campanas ; memorias de un guerrillero [1^{ère} éd. 1868], préface de Clementina Díaz y de Ovando. “Sepan cuantos”, Editorial Porrúa, México, 1971.

ZAYDAN, JURJI

al abbasa ukhtu al rachid [1^{ère} éd. 1906], *riwayat tarikh al islam* (vol. 2 des *Œuvres complètes*). dar al djil, beyrut, 1991.

Al Abbassa ou La Sœur du calife, traduit de l’arabe par M.-Y. Bîtâr et mis en français par Charles Moulié. Fontemoing et Cie, Paris, 1912.

1.2. AUTRES ŒUVRES ÉTUDIÉES DES MÊMES AUTEURS**CLARKE, MARCUS**

Australian Tales. Édition électronique au format pdf disponible à l'adresse :

<http://setis.library.usyd.edu.au/oztexts/ozlitbrowseC.html>

For the Term of His Natural Life (The Original Unabridged Edition). Angus & Robertson, Sydney, 1991.

Long Odds, A Novel [1869], texte digital sponsorisé par Australian Literature Electronic Gateway. University of Sydney Library, Sydney, 2003, disponible à l'adresse <http://setis.library.usyd.edu.au/>

Marcus Clarke, édité par Michael Wilding. “Portable Australian Authors”, University of Queensland Press, St. Lucia, 1976.

The Mystery of Major Molineux. “Small Tales of Early Australia”, Mulini Press, Canberra, 1996.

“Preface to a New Edition of Adam Lindsay Gordon” [1876], in *Australian Tales and Sketches*, édité par Michael Wilding. Hale & Iremonger, Sydney, 1983.

CHATTERJEE, BANKIM CHANDRA,

Chandrashekhar [1875], traduit en anglais par Manmatha Nath Ray Chowdhury. Luzac & Co., Calcutta, 1904.

* *Celle qui portait des crânes en boucles d'oreilles (Kapalkundala)*, traduit du bengali et présenté par France Bhattacharya. "Connaissance de l'Orient", Gallimard. Paris, 2005.

Devi Chaudhurani [1884], traduit en anglais par Subodh Chunder Mitter. Chuckervertty, Chatterjee and Co, Calcutta, 1946.

Durgesa Nandini or The Chieftain's Daughter [1865], traduit en anglais par Charu Chandra Mookerjee. The Classic Press, Calcutta, 1903.

Indira and Other Stories, traduit en anglais par J.D. Anderson. Modern Review Office, Calcutta, 1925.

Kamalakanta [1876], traduit en anglais par Monish Ranjan Chatterjee. Harper-Collins, Delhi, 1997.

Kopal-kundala [1866], traduit en anglais par H.A.D. Phillips. Trübner & Co, Londres, 1885.

The Poison Tree, Three Novellas, traduit en anglais par Marian Maddern et S.N. Mukherjee. Penguin Books India, Delhi, 1996.

Raj Singh le magnifique [1882], traduit du bengali par Michel Boudineau. "Lettres Asiatiques", L'Harmattan, Paris, 1988.

Rajmohan's Wife [1864], présentation et notes de Meenakshi Mukherjee. Ravi Dayal, Delhi, 1996.

Srimadbhagavadgita, traduit en anglais et commenté par Hans Harder. Manohar, Delhi, 2001.

Le Testament de Krishnokanto [1878], traduit du bengali et préfacé par Nandadulal Dé. "Connaissance de l'Orient", Gallimard/Unesco, Paris, 1973.

MATEOS, JUAN ANTONIO,

El sol de mayo [1868]. Editorial Porrúa, México, 1993.

Los insurgentes : continuación de Sacerdote y caudillo [1869], prologue et épilogue de Vicente Riva Palacio. "Sepan cuantos", Editorial Porrúa, México, 1988.

Sacerdote y caudillo : Memorias de la Insurrección [1869]. Editorial Porrúa, México, 1986.

ZAYDAN, JURJI,

Allah veuille ! Roman sur la révolution turque [1911], traduit de l'arabe par M.-Y Bîtâr et Thierry Sandre. Ernest Flammarion, Paris, 1924.

Arrous farghana [1908], *riwayat tarikh al islam* (vol. 3 des *Œuvres complètes*). dar al djil, beyrut, 1991.

The Autobiography of Gurgi Zaïdan, traduit et introduit par Thomas Philipp. Three Continents Press, Washington, 1990.

La Demoiselle de Kairouan, traduit de l'arabe par Nadia Ramzi. Alteredit, s.l., 2005.

Djihad al muhibin [1893], *riwayat tarikh al islam* (vol. 7 des *Œuvres complètes*). dar al djil, beyrut, 1991.

Fath al Andalus. Al Anis, Alger, 1992.

“Histoire de la civilisation musulmane”, traduit par M. Isaac Cattan, *Revue Tunisienne*, quinzième année, jan. 1908, n°67, p. 205-219 et p. 416-431.

Saladin et les assassins, traduit de l'arabe par Jean-Marie Lesage. “Mare Nostrum”, Paris-Méditerranée, Paris, 2003.

1.3. AUTRES ROMANS ET NOUVELLES EUROPÉENS ET ÉMERGENTS

BALZAC, HONORÉ DE, *Les Chouans ou la Bretagne en 1799* [1829]. “Folio”, Gallimard, Paris, 1972.

BANERJEE, MANIK, *Le Batelier de la Padma*, traduit par Pralay Dutta Gupta, in *L'Inde*. “Omnibus”, Presses de la Cité, Paris, 1997.

BAYTON, BARBARA, “Squeaker’s Mate”, in *Classic Australian Short Stories*, réunies par Maggie Pinkney. The Five Mile Press, Rowville, Victoria, 2001, p. 57-76.

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Jacques-Henri, *Paul et Virginie* [1788]. GF-Flammarion, Paris, 1992.

BULWER-LYTTON, E.G., *Les Derniers jours de Pompéi* [1834], traduit par Hippolyte Lucas. in *Pompéi, le rêve sous les ruines*, textes choisis, présentés et commentés par Claude Aziza. “Omnibus”, Presses de la Cité, Paris, 1992.

Classic Australian Short Stories, réunies par Maggie Pinkney. The Five Mile Press, Rowville, Victoria, 2001.

CHATTOPADHYAY [Chatterjee], SARATCHANDRA, *Datta*, traduit en anglais par Sukhendu Ray. Rupa, Delhi, 2003.

COOPER, JAMES FENIMORE, *Le Dernier des Mohicans*, traduit par A. Defauconpret. Presses Pocket, Paris, 1992.

DAWES, RUFUS, *Nix's Mate: An Historical Romance of America* [1839].
<http://etext.lib.virginia.edu/eaf/>

DE COSTER, CHARLES, *La Légende et les aventures héroïques joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays des Flandres et ailleurs* [1868]. "Chefs-d'œuvre étrangers d'hier et d'autrefois", Hier et Aujourd'hui, Paris, 1949.

DEFOE, DANIEL, *Vie et aventures étranges et surprenantes de Robinson Crusoé, de York, marin* [1719], traduction de Pétrus Borel revue par Jean-Pierre Naugrette. "Le Livre de Poche", LGF, Paris, 2003.

DICKENS, CHARLES, *De Grandes Espérances*, traduit par Charles Bernard-Derosne. "Le Livre de Poche", LGF, Paris, 1998.

DIDEROT, DENIS, *Jacques le fataliste et son maître*. "Folio classique", Gallimard, Paris, 1973.

DUMAS, ALEXANDRE,

——— *Le Comte de Monte-Cristo* [1844-1846], vol. 1 et 2, présenté par Jacques-Henry Bornecque. Classiques Garnier, Paris, 1956.

——— *La Reine Margot* [1845], in *Les Grands romans d'Alexandre Dumas*, édition établie par Claude Schopp. "Bouquins", Robert Laffont, Paris, 1992.

——— *Les Trois mousquetaires* [1844], préfacé par Roger Nimier. "Folio classique", Gallimard, Paris, 1962.

DUTT, ROMESH CHANDRA, *Pratap Singh, The Last of the Rajputs, A Tale of Rajput Courage and Chivalry*, traduit par Ajoy C. Dutt. Kitabistan, Allahabad, 1943.

FLAUBERT, GUSTAVE, *Salammbô* [1862]. in *Œuvres complètes*, vol. 1. "L'Intégrale", Seuil, Paris, 1964.

FORSTER, EDWARD MORGAN, *Route des Indes [Passage to India, 1924]*, traduit par C. Mauron. "Domaine étranger", 10/18, Paris, 1997.

GAUTIER, THÉOPHILE, *Le Roman de la momie* [1858]. Garnier-Flammarion, Paris, 1966.

HUGO, VICTOR,

——— *Les Misérables* [1862], vol. 1 et 2. "Gerfaut", Gérard & C°, Verviers, n.d.

——— *Les Misérables*, tome. 5, numérisation html Gallica du volume IX des *Œuvres complètes*, Édition Hetzel, 1881 : [tp://ftp.bnf.fr/003/N0037498_PDF_1_519.pdf](http://ftp.bnf.fr/003/N0037498_PDF_1_519.pdf)

——— *Quatre-Vingt-Treize* [1874], in *Romans*, tome 3, présenté par Henri Guillemin. "L'Intégrale", Seuil, Paris, 1963.

- LA FAYETTE, MADAME DE, *La Princesse de Clèves*. "Folio", Gallimard, Paris, 2000.
- LAWSON, HENRY, *While the Billy Boils* [1896]. Angus & Robertson, Sydney, 1994.
- LEAKEY, CAROLINE, *The Broad Arrow* [1859]. "Eden", Angus & Robertson, Sydney, 1988.
- MANZONI, ALESSANDRO, *Les Fiancés : Histoire milanaise du XVIIe siècle* [1840-42], traduit par Armand Monjo, préfacé par Italo Calvino. Le Chemin vert, Paris, 1982.
- MATTO DE TURNER, CLORINDA, *Aves sin nido* [1889]. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1994.
- MÉRIMÉE, PROSPER, *Chronique du règne de Charles IX* [1829]. "Folio classique", Gallimard, Paris, 1969.
- PILLAI, C. V. RAMAN, *Marthanda Varma*, traduit du malayalam en anglais par B. K. Menon. Sahitya Akademi, Delhi, 1998.
- PRÉVOST, ABBÉ, *Manon Lescaut*. "Le Livre de Poche", LGF, Paris, 1959.
- RADCLIFFE, ANN, *The Mysteries of Udolpho*. Oxford World's Classics, Oxford, 1998.
- RIVA PALACIO, VICENTE,
 ——— *Los cuentos del general* [1896]. Editorial Porrúa, México, 2000.
 ——— *Monja y casada, vírgen y mártir* [1868], vol. 1 et 2. "Colección de Escritores Mexicanos", Editorial Porrúa, México, 2002.
- Romans picaresques espagnols*, introduction, chronologie, bibliographie par M. Molho. "Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, Paris, 1968.
- SCOTT, WALTER,
 ——— *La Fiancée de Lammermoor* [1819], traduit par A. Defauconpret. "Bouquins", Robert Laffont, Paris, 1981.
 ——— *Ivanhoé* [1819], vol 1 et 2, traduit par A. Defauconpret. "Folio junior", Gallimard, Paris, 1983.
 ——— *Rob-Roy* [1818], traduit de l'anglais par A. Defauconpret, "Bouquins", Robert Laffont, Paris, 1981.
 ——— *Le Talisman* [1825], traduit par A. Defauconpret. Sélection des Amis du livre, Strasbourg, 1970.
 ——— *Waverley* [1814], traduit de l'anglais par Auguste Defauconpret, "Bouquins", Robert Laffont, Paris, 1981.

——— *Waverley, or 'Tis Sixty Years Since*, avec une présentation et des notes par Andrew Lang. [Estes and Lauriat, Boston, 1893], document complet en ligne à l'adresse <http://www.gutenberg.org/etext/4966>

SIENKIEWICZ, HENRYK, *Quo Vadis : roman des temps néroniens* [1900], traduit du polonais par B. Kozakiewicz et J.-L. De Janasz. “Le Livre de Poche”, LGF, 1992.

STOWE, HARRIET BEECHER, *La Case de l’Oncle Tom* [1852], traduit par Louis Énault. “Le Livre de Poche”, LGF, Paris, 1995.

SUE, EUGÈNE, *Les Mystères du peuple ou l’Histoire d’une famille de prolétaires à travers les âges* [1851]. “Bouquins”, Robert Laffont, Paris, 2003.

TAGORE, RABINDRANATH, *La Maison et le monde* [1916], in *L’Inde*. “Omnibus”, Presses de la Cité, Paris, 1997.

TOLSTOÏ, LÉON, *La Guerre et la paix* [1868], vol. 1 et 2, préface de Zoé Oldenbourg, traduit par Boris de Schloezer. “Folio”, Gallimard, Paris, 1972.

TUCKER, JAMES, *Ralph Rashleigh* [1845]. Angus and Robertson, Sydney, 1952.

VIGNY, ALFRED DE, *Cinq-Mars* [1826]. “Folio”, Gallimard, Paris, 1980.

WINSTANLEY, ELIZA, *For Her Natural Life, A Tale of the 1830’s* [1876]. Mulini Press, Canberra, 1992.

YOURCENAR, MARGUERITE, *Les Mémoires d’Hadrien* [1958]. Gallimard, Paris, 1971.

1.4. AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES CONSULTÉES

The Bhagavad-Gita, introduction par Barbara Stoler Miller. Bantam Books, New York, 1986.

Costumbristas españoles, étude et sélection des textes par E. Correa Calderón, vol. 1 et 2. Aguilar, Madrid, 1950.

DASGUPTA, SAYANTANI, DAS DASGUPTA, SHAMITA (DIR.), *The Demon Slayers and Other Stories, Bengali Folk Tales*. Interlink Books, New York, 1995.

ERCILLA Y ZÚÑIGA, ALONSO DE, *La Araucana*. Aguilar, Madrid, 1968.

HOMÈRE,

——— *L’Iliade*, traduction et introduction d’Eugène Lasserre. Garnier frères, Paris, 1965.

——— *L’Odyssée*, traduction et introduction de Médéric Dufour et Jeanne Raison. Garnier frères, Paris, 1957.

- HUGO, VICTOR, *Théâtre I, in Œuvres complètes*. “Bouquins”, Robert Laffont, 2002.
- Mahabharata*, version anglaise par William Buck. A Meridian Book, New York, 1987.
- The Mahabharata*, adapté par R.K. Narayan [1972]. Vision Books, Delhi, 2004.
- Les Mille et une nuits, contes arabes*, traduction d'Antoine Galland, introduit par Jean Gaulmier, 3 vol. “GF”, Flammarion, Paris, 2000.
- MILTON, JOHN, *Paradise Lost*. Penguin Books, Harmondsworth, 2000.
- PALMA, RICARDO, *Tradiciones peruanas (Selección)*, édité par Carlos Villanes Cairo. “Letras Hispánicas”, Cátedra, Madrid, 2000.
- RAMANUJAN, A.K., *Folktales from India, A Selection of Oral Tales from Twenty Two Languages*. Pantheon Books, New York, 1991.
- The Ramayana and the Mahabharata Condensed into English Verse*, par R.C. Dutt. Dent, Londres, 1955.
- Roman de Baïbars / 5, La Trahison des émirs*, traduit de l'arabe et annoté par Georges Bohas et Jean-Patrick Guillaume, présenté par Jean-Patrick Guillaume. “La Bibliothèque arabe”, Sindbad, Paris, 1989.
- Sakuntala, Texts, Readings, Histories*, édité et commenté par Romila Tharpar. Kali for Women, Delhi, 1999.
- The Ten Principal Upanishads*, traduit par Shree Purohit Swami et W. B. Yeats [1937]. Rupa, Delhi, 2003.

2. HISTOIRE GÉNÉRALE

- ALEM, JEAN-PIERRE, BOURRAT, PATRICK, *Le Liban* [1963]. “Que sais-je ?” n° 1081, PUF, 2000.
- AVENEL, JEAN, *La Campagne du Mexique, 1862-1867, la fin de l'hégémonie européenne en Amérique du Nord*. “Campagnes & Stratégies”, Economica, Paris, 1996.
- BLAS, PATRICIO DE, ET AL., *Historia común de Iberoamérica*. EDAF, Madrid, 2000.
- CASTELOT, ANDRÉ, *Maximilien et Charlotte du Mexique, la tragédie de l'ambition*. Librairie académique Perrin, Paris, 2002.
- CHOPRA, P.N., ET AL., *A Comprehensive History of Modern India*, vol. 3. Sterling Publishers, Delhi, 2003.

CLARK, MANNING,

——— *A History of Australia* [1962], vol. 1, 2, 3, 4. Melbourne UP, Carlton, Victoria, 1999.

——— *A Short History of Australia*, édition illustrée. Penguin Books, Camberwell, Victoria, 1992.

DASGUPTA, ATIS K., *The Fakir and Sannyasi Uprisings*. K P Bagchi & Company, Calcutta, 1992.

DÍAZ DEL CASTILLO, BERNAL, *Histoire véridique de la conquête de la Nouvelle-Espagne*, traduit de l'espagnol par D. Jourdanet. La Découverte, Paris, 2003.

FERRO, MARC, *Histoire des colonisations : des conquêtes aux indépendances, XIIIe-XXe*. Seuil, Paris, 1994.

HAMNETT, BRIAN, *A Concise History of Mexico*. Cambridge UP, Cambridge, 2002.

HART, WILLIAM H., *India During British Rule, Life in Bengal*. Election Archives, Delhi, 1993.

GASCOIGNE, JOHN, *The Enlightenment and the Origins of European Australia*. Cambridge UP, Cambridge, 2005.

HOURANI, ALBERT, *Histoire des peuples arabes*, traduit de l'anglais par Paul Chemla. "Points", Seuil, 1993.

HUGHES, ROBERT, *The Fatal Shore, A History of the Transportation of Convicts to Australia, 1787-1868*. Vintage, Sydney, 2003.

IBN KHALDOUN, ABD AL-RAHMAN IBN MUHAMMAD, *Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale*, traduit par William Mac-Guckin de Slane, vol. 1, 2, 3. Berti, Alger, 2001.

LANYON, ANNA, *Malinche l'Indienne, l'autre conquête du Mexique* [1999], traduit de l'anglais par Jacques Chabert. "Petite Bibliothèque Payot/Voyageurs", Payot, Paris, 2004.

LENCHEK, SHEP, "La Malinche, Harlot or Heroine?", *El Ojo del lago*, Guadalajara-Lakeside, vol. 14, n° 4, décembre 1997, mexconnect.com/mex_/history/malinche.html.

LEWIS, BERNARD, *Les Arabes dans L'Histoire* [1950], traduit de l'anglais par Denis-Armand Canal. "Champs", Flammarion, Paris, 1993.

MACFARLANE, CHARLES, *A History of British India*. George Routledge & Co, Londres, 1854.

MAJUMDAR, R.C., *The History and Culture of the Indian People, British Paramountcy and Indian Renaissance* [1965], vol. 2. Bharatiya Vidya Bhavan, Bombay, 1991.

MEYRAN, DANIEL, *Maximilien et le Mexique 1864-1867, Histoire et littérature (De l'Empire aux « Nouvelles de l'Empire »)*. “Études”, Presse de l'Université de Perpignan, Perpignan, 1992.

MIER, FRAY SERVANDO TERESA DE, *The Memoirs of Fray Servando Teresa de Mier*. Oxford UP, New York, 1998.

PRESCOTT, WILLIAM, *History of the Conquest of Mexico and History of the Conquest of Peru [1843/1847]*. Cooper Square Press, New York, 2000.

SENGUPTA, NITISH, *History of the Bengali-Speaking People*. UBS Publishers, Delhi, 2001.

SPEAR, PERCIVAL, *A History of India [1965]*, vol. 2. Penguin Books, Harmondsworth, 1990.

TABARI, *Les Omayyades; L'Âge d'Or des Abbasides*, extraits de la *Chronique*, traduite par Hermann Zotenberg [1867-1874], tomes 5 et 6. “Bibliothèque de l'Islam”, Sindbad, Paris, 1983.

TAINE, HIPPOLYTE, *Les Origines de la France contemporaine [1875]*. “Bouquins”, Robert Laffont, 1986.

The Tasmanian Royal Kalendar and Almanack 1849. Archive CD Books, Australia, 2003.

THIESSE, ANNE-MARIE, *La Création des identités nationales : Europe XVIIIe-XXe siècle*. “Points Histoire”, Seuil, Paris, 2001.

TIMOTHY, ANNA, BAZANT, JAN, *Historia de México*. Crítica, Barcelone, 2001.

3. HISTOIRE LITTÉRAIRE ET CULTURELLE

3.1. DOMAINE ARABE

ABDEL SALAM AL BECHEIRY, KAWSAR, *L'Influence de la littérature française sur le roman arabe*. Naaman, Québec, 1980.

AL FAKHUURI, Hana,

——— *Al djami fi tarikh al adab al arabi, al adab al hadith*. dar al djil, beyrut, 1990.

——— *Tarikh al adab al arabi*. manchurat al-maktaba al-burlusiya, beyrut, 1987.

BADR, ABD AL MUHSSIN TAH, *Tatawur al-riwaya al-arabiya al-haditha*. “maktabat al-dirasat al-adabiya 32”, dar al marif, al-qahira, 1963.

*HASSAN, KADHIM JIHAD, *Le Roman arabe (1834-2004), Bilan critique*. “Sindbad”, Actes Sud, Arles, 2006.

KILITO, ABDELFAH, *Les Séances, Récits et codes culturels chez Hamadhanî et Harîrî*. “La Bibliothèque Arabe”, Sindbad, Paris, 1983.

MIQUEL, ANDRÉ, *La Littérature arabe*. “Que sais-je?” n° 1355, PUF, Paris, 1969.

MOOSA, MATTI, *The Origins of Modern Arabic Fiction*. “A Three Continents Book”, Lynne Rienner Publishers, Londres, 1997.

MOUSSA, SALAMA, *ma hia al nahdha wa mukhtarât ukhra*. Anis, Alger, 1990.

PELLAT, CHARLES, *Langue et littérature arabes*. Librairie Armand Colin, Paris, 1952.

PÉRÈS, H, “Le Roman arabe dans le premier tiers du XXème siècle : Al-Manfaluti et Haykal”. *Annales de l’Institut des Études Orientales*, 1959, n° 17, p. 145-168.

TOELLE, HEIDI, ZAKHARIA, KATIA, *À la découverte de la littérature arabe, du IV^e siècle à nos jours*. Flammarion, Paris, 2003.

TOMICHE, NADA,

——— *Histoire de la littérature romanesque de l’Égypte moderne*. “Islam d’hier et d’aujourd’hui”, Maisonneuve et Larose, Paris, 1981.

——— “Naissance et avatars du roman arabe avant Zaynab”. *Annales Islamologiques*, tome XVI, 1980, Institut Français d’Archéologie Orientale du Caire, p. 321-351.

WIET, GASTON, *Introduction à la littérature arabe*. Maisonneuve et Larose, Paris, 1966.

ZAYDAN, JURJI, *tarikh adab al lughat al arabiya* (vol. 24 des *Œuvres complètes*), dar al djil, beyrut, 1991.

3.2. DOMAINE AUSTRALIEN

ACKLAND, MICHAEL,

——— “Imprisoned Voices: Forgotten Subtexts of Colonial Convict Fiction”. *Westerly*, november 2001, vol. 46, p. 136-151.

——— *The Penguin Book of 19th Century Australian Literature*. Penguin Books, Camberwell, Victoria, 1993.

ARGYLE, BARRY, *An Introduction to the Australian Novel, 1830-1930*. Oxford At The Clarendon Press, Londres, 1972.

BEED DAVEY, GWENDA, SEAL, GRAHAM, *The Oxford Companion to Australian Folklore*. Oxford UP, Melbourne, 1993.

BENNETT, BRUCE, STRAUSS, JENNIFER, *The Oxford Literary History of Australia*. Oxford UP, Melbourne, 1998.

DUTTON, GEOFFREY, *The Literature of Australia* [1964]. Penguin Books, Camberwell, Victoria, 1976.

GLEESON, JAMES, *Colonial Painters, 1788-1880*. "Australian Art Library", Lansdowne Press, Melbourne, 1971.

GREEN, H.M., révisé par Dorothy Green, *A History of Australian Literature* [1961]. Angus & Robertson, Sydney, 1984.

MCLAREN, JOHN, "Colonial Mythmakers: The Development of the Realist Tradition in Australian Literature". *Westerly*, juin 1980, vol. 25, n°2, , p. 43-50.

NARASIMHAIAH, C.D. (DIR.), *An Introduction to Australian Literature*. The Jacaranda Press, Brisbane, 1965.

STEWART, KEN, "Life and Death of the Bunyip: History and 'the Great Australian Novel'". *Westerly*, juin 1983, vol. 28, n°2, p. 39-44.

WEBBY, ELIZABETH, *Australian Literature*. Cambridge UP, Cambridge, 2000.

WRIGHT, JUDITH, "Australia's Double Aspect", in Narasimhaiah, C.D. (dir.), *An Introduction to Australian Literature*. The Jacaranda Press, Brisbane, 1965, p. 1-11.

3.3. DOMAINE HISPANOAMÉRICAIN

ALVARADO TENORIO, HAROLD, *Literaturas de América Latina*. Universidad del Valle, Cali, 1995.

BÁEZ MACÍAS, EDUARDO, "Pintura militar : entre lo episódico y la acción de masas", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM)*, n° 78, 2001, p. 129-147.

BAZIN, E., *Histoire de la littérature américaine de langue espagnole*. Hachette, Paris, 1953.

BRUSHWOOD, JOHN STUBBS, *México en su novela : una nación en busca de su identidad*, traduit de l'anglais par Francisco González Aramburo. Fondo de cultura económica, México, 1993.

CORTÉS, ELADIO, *Dictionary of Mexican Literature*. Greenwood Press, Westport, 1992.

FÈVRE, FERMÍN, *Cándido López*. "Bifronte", Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 2000.

GONZÁLEZ, ALFONSO, "Theater in Colonial Mexico", in Cortés, Eladio (dir.), *Dictionary of Mexican Literature*. Greenwood Press, Westport, 1992.

GONZÁLEZ PEÑA, CARLOS, *History of Mexican Literature*, traduit par Gusta Barfield Nace et Florene Johnson Dunstan. Southern Methodist UP, Dallas, 1968.

LAZO, RAIMUNDO, *Historia de la literatura hispanoamericana* [1967]. Editorial Porrúa, México, 1976.

LE CLÉZIO, J.M.G.,

——— *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue*. "NRF essais", Gallimard, Paris, 1988.

——— *Les Prophéties du Chilam Balam*, version et présentation de J.M.G. Le Clézio. "Le Chemin", Gallimard, 1976.

MARTÍN-FLORES, MARIO, "Nineteenth Century Prose Fiction", in Foster, David William (dir.), *Mexican literature: A History*. "The Texas Pan American series", University of Texas Press, Austin, 1994, p. 113-137.

SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*. "Biblioteca románica hispánica", Gredos, Madrid, 1968.

SHIMOSE, PEDRO, *Historia de la literatura latinoamericana*. Playor, Madrid, 1989.

3.4. DOMAINE INDIEN

BANDYOPADHYAY, ASIT, *History of Modern Bengali Literature, Nineteenth and Twentieth Centuries*. Modern Book Agency, Calcutta, 1986.

BASHAM, A. L., *A Cultural History of India* [1975]. Oxford UP, Delhi, 2002.

BOSE, ANIMA, "The Bengali Short Story". *Indian Literature*, juillet-août 1983, vol. 26, n°4.

CHAITANYA, KRISHNA, *A New History of Sanskrit Literature*. Manohar, Delhi, 1977.

CHATTERJEE, BANKIM CHANDRA,

——— "A Popular Literature for Bengal", in *Essays and Letters*, édité par Brajendra Nath Banerji et Sajani Kanta Das. Bangiya Sahitya Parishad, Calcutta, 1940, p. 13-46.

——— *Renaissance and Reaction in Nineteenth Century Bengal*, traduit en anglais par M. K. Haldar. Minerva Associates, Calcutta, 1977.

DANIÉLOU, ALAIN, *Mythes et dieux de l'Inde ; le polythéisme hindou* [1992]. "Champs", Flammarion, Paris, 2004.

- DAS, SISIR KUMAR, *Indian Ode to the West Wind, Studies in Literary Encounters*. Pencraft International, Delhi, 2001.
- DAVANE, G. V., *Perspectives in The Vedic and the Classical Sanskrit Heritage*, D.K. Printworld, Delhi, 1995.
- DUTTA, KRISHNA, *Calcutta, A Cultural and Literary History*. "Lotus Collection", Roli Books, Delhi, 2003.
- GHOSH, J.C., *Bengali Literature*. Oxford UP, Londres, 1948.
- GUPTA, R.K, "The Mind and Art of Saratchandra". *Indian Literature*, mai-juin, 1988, vol 31, n° 3.
- JANI, A.N., "The Socio-Moral Implications of Draupadi's Marriage to Five Husbands", in Matilal, Bimal Krishna (dir.), *Moral Dilemmas in the Mahabharata*. Indian Institute of Advanced Study, Shimla, 1992, p. 69-76.
- MATILAL, BIMAL KRISHNA, *Moral Dilemmas in the Mahabharata*. Indian Institute of Advanced Study, Shimla, 1992.
- PODDAR, ARABINDA (DIR.), *Indian Literature, Proceedings of a Seminar*. Indian Insitute of Advanced Study, Simla, 1972.
- RAY, SIBNARAYAN, *Bengal Renaissance, The First Phase*. Minerva Associates, Calcutta, 2000.
- RAYCHAUDHURI, TAPAN, *Europe Reconsidered, Perceptions of the West in Nineteenth-Century Bengal*. Oxford UP, Delhi, 1988.
- RENOU, LOUIS, *Les Littératures de l'Inde*. « Que sais-je? » n° 503, PUF, 1951.
- RICHMAN, PAULA, *Many Ramayanas, The Diversity of a Narrative Tradition in South Asia*. University of California Press, Berkeley, 1991.
- SABIN, MARGERY, *Dissenters and Mavericks, Writings about India in English, 1765-2000*. Oxford UP, New York, 2002.
- SEN, DINESHCHANDRA, *The Folk Literature of Bengal* [c.1920]. BR., Delhi, 1985.
- SEN, PRIYARANJAN, *Western Influence in Bengali Literature*. Saraswaty Library, Calcutta, 1947.
- SEN, SUKUMAR, *History of Bengali Literature* [1960]. Sahitya Akademi, Delhi, 1979.
- SINGH, NAMWAR, "Reformulating the Questions", in Mukherjee, Meenakshi (dir.), *Early Novels in India*. Sahitya Akademi, Delhi, 2001, p. 1-5.
- TAGORE, SAUMYENDRANATH, *Raja Rammohun Roy*. Sahitya Akademi, Delhi, 1966.

WARDER, A. K., *Indian Kavya Literature*, vol. 1. Motilal Banarsidass, Delhi, 1972.

4. OUVRAGES ET ARTICLES DE CRITIQUE LITTÉRAIRE

4.1. CRITIQUE SUR LES AUTEURS DU CORPUS

4.1.1. Bankim

BANERJEE, SUNIL KUMAR, *Bankim Chandra, A Study of His Craft*. Firma K.L. Mukhopadhyay, Calcutta, 1968.

BHATTACHARYA, SABYASACHI, "Bankim Chandra and the Subjection of Women: Kapalkundala's Destiny". *Indian Literature*, mai-juin 1988, vol. 31, n°3.

BOSE, S. K., *Bankim Chandra Chatterji*. "Builders of Modern India", Publications Division, Ministry for Information and Broadcasting, Delhi, 1974.

CHATTERJEE, BHABATOSH, *Bankimchandra Chatterjee, Essays in Perspective*. Sahitya Akademi, Delhi, 1994.

DAS, MATILAL, MAJUMDAR, GOPALDAS, *Bankim Chandra, Prophet of Indian Renaissance, His life and Art*. D.M Library, Calcutta, 1938.

DAS, SISIR KUMAR, *The Artist in Chains: The Life of Bankimchandra Chatterji*. New Statesman Publishing Company, Delhi, 1984.

DAS GUPTA, JAYANTA KUMAR, *A Critical Study of The Life and Novels of Bankimchandra*. The Calcutta University, Calcutta, 1937.

HALDAR, M. K., *Foundation of Nationalism in India, A Study of Bankimchandra Chatterjee*. Ajanta Publication, Delhi, 1989.

KAVIRAJ, SUDIPTA, *The Unhappy Consciousness: Bankimchandra Chattopadhyay and the Formation of Nationalist Discourse in India*. Oxford India Paperbacks, Delhi, 1998.

KENNEDY, RICHARD S., "Attitudes Towards the 'Independent Woman' in Five Bengali Novels". *Indian Literature*, 1979, vol. 22, p. 145-167.

MAJUMDAR, UJJAL KUMAR, *Bankim Chandra Chattopadhyay, His Contribution to Indian Life and Culture*. The Asiatic Society, Calcutta, 2000.

PODDAR, ARABINDA, "Bankimchandra: Confrontation with Nationalism", in Arabinda Poddar (dir.), *Renaissance in Bengal: Search for Identity*. Indian Institute of Advanced Study, Shimla, 1977, p. 62-79.

SATYAN, R., "Three Pioneer Indian Novelists". *Indian Literature*, juillet-août 1981, vol. 24, p. 78-84.

SENGUPTA, S. C., *Bankimchandra Chatterjee*. "Makers of Indian Literature", Sahitya Akademi, Delhi, 1977.

4.1.2. Clarke

ABRAHAM, LYNDY, "The Australian Crucible: Alchemy in Marcus Clarke's *His Natural Life*". *Australian Literary Studies*, mai 1991, vol 15, n°1, p. 38-55.

ACKLAND, MICHAEL, "The Westering of Quasimodo: The Legacy of the Grotesque in the New World", in Pons, Xavier (dir.), *Departures: How Australia Reinvents Itself*. Melbourne UP, Carlton, Victoria, 2002, p. 211-221.

BOEHM, HAROLD J., "The Pattern of *His Natural Life*: Conflict, Imagery, and Theme as Elements of Structure". *The Journal of Commonwealth Literature*, juin 1972, vol. 7, n° 1, p. 57-71.

DENHOLM, DECIE,

——— "Port Arthur: the Men and the Myth". *Historical Studies*, oct. 1970, vol. 14, n° 55, p. 406-423.

——— "The Sources of 'His Natural Life' ". *Australian Literary Studies*, octobre 1969, vol. 4, n° 2, p. 174-178.

EDWARDS, PETER, "Charles Reade, Wilkie Collins and Marcus Clarke". *Australian Literary Studies*, mai 1984, vol. 11, n° 3, p. 400-404.

ELLIOTT, BRIAN, "The Marcus Clarke Centenary". *Meanjin Papers*, 1946, vol. 5, n° 1, p. 6-8.

FREDMAN, L.E., "Melbourne Bohemia in the Nineteenth Century". *Southerly*, 1957, vol. 18, n° 2, p. 83-90.

HENDERSON, IAN, "Treating Dora in *His Natural Life*". *Australian Literary Studies*, mai 2003, p. 67-80.

HERGENHAN, L. T. (LAURIE),

——— "Marcus Clarke and the Australian Landscape". *Quadrant*, juillet-août 1969, vol. 13, n° 4, p. 31-41.

——— “‘Poet of our desolation’: Marcus Clarke’s *His Natural Life*”, in Hergenhan, Laurie (dir.), *Unnatural Lives, Studies in Australian Convict Fiction From James Tucker to Patrick White*. University of Queensland Press, St Lucia, 1993, p. 47-61.

——— “Ralph Rashleigh: A Convict Dream”. *Australian Literary Studies*, mai 1976, vol. 7, n° 3, p. 279-293.

——— (DIR.), *Unnatural Lives, Studies in Australian Convict Fiction From James Tucker to Patrick White*. University of Queensland Press, St Lucia, 1993.

HORNER, J.C., “The Themes of Four Tasmanian Convict Novels”. *Tasmanian Historical Research Association, Papers and Proceedings*, 1967-68, vol. 15, n° 1, p. 18-32.

HOWARTH, R. G., “Marcus Clarke’s *For the Term of His Natural Life*”. *Southerly*, 1954, vol. 15, n° 4, p. 268-276.

INNES, C.L., “Rufus Dawes, Novelist”. *Australian Literary Studies*, mai 1988, vol. 13, n° 3, p. 369-371.

IRVIN, ERIC, “Marcus Clarke and the Theatre”. *Australian Literary Studies*, mai 1975, vol. 7, n° 1, p. 3-14.

JORDENS, A. M., “Marcus Clarke’s Library”, *Australian Literary Studies*, octobre 1976, vol. 7, n° 4, p. 399-412.

KELLY, VERONICA, “Colonial ‘Australian’ Theatre Writers: Cultural Authorship and the Case of Marcus Clarke’s ‘First’ Play”. *Australian Literary Studies*, mai 1997, vol. 18, n° 1, p. 31-44.

MCCANN, ANDREW,

——— “Colonial Gothic: Morbid Anatomy, Commodification and Critique in Marcus Clarke’s *The Mystery of Major Molineux*”. *Australian Literary Studies*, octobre 2000, vol. 19, n° 4, p. 399-412.

——— “Marcus Clarke, Gustave Doré and the Mystery of the Popular”, in Bartlett, Alison, Dixon, Robert, Lee, Christopher (dir.), *Australian Literature and the Public Sphere*. Refereed Proceedings of the 1998 Conference, juillet 1998, Association for the Study of Australian Literature, Toowoomba, Queensland, 1999, p. 101-109.

——— “Marcus Clarke and the Society of the Spectacle: Reflections on Writing and Commodity Capitalism in Nineteenth Century Melbourne”. *Australian Literary Studies*, mai 1996, vol. 17, n° 3, p. 222-234.

MCDONALD, AVIS G., “Rufus Dawes and Changing Narrative Perspectives”. *Australian Literary Studies*, mai 1986, vol. 12, n° 3, p. 347-358.

- MORGAN, PATRICK, "The Vandemonian Trail". *Island*, automne 1998, n° 74, p. 52-62.
- PALMER, VANCE, "Marcus Clarke and His Critics". *Meanjin Papers*, 1946, vol. 5, n° 1, p. 9-18.
- PETERSSON, IRMTRAUD, DUWELL, MARTIN (DIR.), *'And What Books Do You Read?': New Studies in Australian Literature*. University of Queensland Press, St Lucia, 1996.
- PONS, XAVIER (DIR.), *Departures: How Australia Reinvents Itself*. Melbourne UP, Carlton, Victoria, 2002.
- POOLE, JOAN E.,
- "Marcus Clarke: 'Christianity Is Dead'". *Australian Literary Studies*, octobre 1973, vol. 6, n° 2, p. 128-142.
- "Maurice Frere's Wife: Marcus Clarke's Revision of *His Natural Life*". *Australian Literary Studies*, octobre 1970, vol. 4, n° 4, p. 383-394.
- ROBSON, L.L., "The Historical Basis of *For the Term of His Natural Life*". *Australian Literary Studies*, décembre 1963, vol. 1, n° 2, p. 104-126.
- STEWART, KEN A., "Sylvia's Books: Literature, Civilisation and *His Natural Life*", in Petersson, Irmtraud, Duwell, Martin (dir.), *'And What Books Do You Read?': New Studies in Australian Literature*. University of Queensland Press, St Lucia, 1996, p. 1-14.
- TURCOTTE, GERRY, "Footnotes to an Australian Gothic Script". *Antipodes*, décembre 1993, vol. 7, n° 2, p. 127-134.
- ROE, MICHAEL, "Clarke and Convictism", in *His Natural Life*. University of Queensland Press, St Lucia, 2000, p. 573-590.
- WILDING, MICHAEL, *Marcus Clarke*. "Australian Writers and their Works", Oxford UP, Melbourne, 1977.

4.1.3. Mateos

- **BARRAGÁN, JOSÉ, *Juan A. Mateos : periodista liberal*. "Colección Distrito Federal", México, 1983.
- DÍAZ Y DE OVANDO, C., "Prólogo", in *El cerro de las campanas*. Editorial Porrúa, México, 1985, p. 9-77.
- **LERÍN, MANUEL, *Juan A. Mateos : polígrafo liberal*. Secretaría de Educación Pública, "Cuadernos de lectura popular 65", México, 1967.

4.1.4. Zaydan

ABU SARI, NAWAF, *Les Romans historiques de Gurgi Zaydan, Un genre nouveau dans la littérature arabe moderne*. Doctorat de 3ème cycle, Études arabo-islamiques, Université de Strasbourg 2, 1984.

BEN LAGHA, ZEINAB, "Histoire, fiction et projet de société dans le roman historique en Égypte au tournant du XX^e : Farah Antûn et Jurjî Zaydân", in Jacquemond Richard (dir.), *Histoire et fiction dans les littératures modernes (France, Europe, monde arabe), II - L'Écriture de l'histoire*. L'Harmattan, Paris, 2005, p. 203-216.

DESROMEAUX, C., "La Renaissance arabe. L'œuvre de Georges Zaïdan". *Revue du Monde Musulman*, 1908, n° 4, p. 837-845.

DUPONT, ANNE-LAURE,

* ——— *Gurgi Zaydan 1861-1914 - Écrivain réformiste et témoin de la Renaissance arabe*. Institut Français du Proche-Orient, Beyrouth, 2006.

——— "L'Histoire de l'Islam au regard des autres Histoires : un article de Gurgi Zaydan (1861-1914)". *Arabica Journal of Arabic and Islamic Studies*, 1996, vol. 43, p. 487-493.

PHILIPP, THOMAS D.,

——— "Approaches to History in the Work of Jurji Zaydan". *Asian and African Studies, Journal of the Israel Oriental Society*, 1973, vol. 9, n° 1, Jerusalem Academic Press, p. 63-85.

——— "Language, History and Arab National Consciousness in the Thought of Jurgi Zaïdan (1861-1914)". *International Journal of Middle East Studies*, 1973, n° 4, p. 3-22.

——— "Women in the Historical Perspective of an Early Arab Modernist: Jurgi Zaidan". *Welt des Islams*, 1977, vol. XVIII, n° 1-2, p. 65-83.

SAHRAOUI, IBRAHIM, *Al khitab al adabi lidha jurji zaydan, tahlil riwayat : djihad al muhibin, [Discours littéraire chez Jurji Zaydan]*. Magister soutenu à l'Université d'Alger en 1993.

SHEEHI, STEPHEN, "Doubleness and Duality: Jurjî Zaydân's *Al-Mamlûk al-Shârid* and Allegories of Becoming". *Journal of Arabic Literature*, 1999, vol. 30, p. 90-105.

4.2. OUVRAGES ET ARTICLES SUR LE GENRE DU ROMAN HISTORIQUE

ALONSO, AMADO, *Ensayo sobre la novela histórica : El Modernismo en "La gloria de Don Ramiro"*. "Biblioteca románica hispánica. II, Estudios y ensayos" 338, Gredos, Madrid, 1984.

ÁLVAREZ, RODRÍGUEZ, ROMÁN, *Origen y evolución de la novela histórica inglesa*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1983.

APPEL-MULLER, MICHEL *ET AL.*, *Recherches sur le roman historique en Europe, XVIIIe-XIXe siècles*, vol. 1. Annales littéraires de l'Université de Besançon, Centre de recherches d'Histoire et Littérature en Europe au XVIIIe et au XIXe siècles, Les Belles Lettres, Paris, 1977.

BARIDON, MICHEL, *ET AL.*, *Recherches sur le roman historique en Europe, XVIIIe-XIXe siècles*, vol. 2. Annales littéraires de l'Université de Besançon, Centre de recherche d'histoire et littérature en Europe au XVIIIe et au XIXe siècles", Les Belles Lettres, Paris, 1979.

BAZO CASTELLANOS, PAULA, SIBOLD, MÓNICA, STOLL, EDITH, "Particularidad de *El Señor de Bembibre* como novela histórica romántica", in Güntert, Georges, Varela, José Luis (dir.), *Entre pueblo y corona : Larra, Espronceda y la novela histórica del romanticismo*. Actas de las jornadas de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1986, p. 167-175.

BELLET, ROGER, *Roman populaire et/ou roman historique*. Ed. Universidad de Lleida, Lleida, 1999.

BERMANN, SANDRA, "Introduction" in A. Manzoni, *On the Historical Novel*. University of Nebraska Press, Lincoln, 1984, p. 1-59.

BERNARD, CLAUDIE,

——— *Le Passé recomposé : Le roman historique français du dix-neuvième siècle*. "Recherches littéraires", Hachette, Paris, 1996.

——— "Roman historique et double jeu romanesque : *Chronique du règne de Charles IX de Mérimée*". *Romantisme*, 1990, n° 69, p. 97-111.

BESSIÈRE, JEAN (DIR.), *Récit et Histoire*. PUF, Paris, 1984.

BUTTERFIELD, HERBERT, *The Historical Novel*. Cambridge UP, Cambridge, 1924.

CAMPION, PIERRE, "Raison de la littérature : *Quatrevingt-treize* de Victor Hugo". *Romantisme*, 2^{ème} trim. 2004, n° 124, p. 103-114.

COSTE-BOUTAGHOU, Maya, "L'Espace du roman historique et son double", in *Littérature et espaces*, Actes du XXX^e Congrès de la SFLGC à Limoges, sous la direction de Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin, Bertrand Westphal. "Espaces humains", PULIM, Limoges, 2003, p. 517-524.

COULET, HENRI, *Le Roman jusqu'à la Révolution*. "Collection U", Armand Colin, Paris, 1991.

CYPRESS MESSINGER, SANDRA, *La Malinche in Mexican Literature, From History to Myth* [1991]. University of Texas Press, Austin, 1997.

DÉMORIS, RENÉ, “De l’usage du nom propre : le roman historique au XVIIIe siècle”. *Revue d’Histoire Littéraire de la France (R.H.L.F.)*, mars-juin 1975, 75^{ème} année, n° 2-3, p. 268–288.

DURAND-LE GUERN, ISABELLE, “Le Moyen âge dans le roman historique romantique”, in Peyrache-Leborgne, Dominique et Couégnas, Daniel (dir.), *Le Roman historique : Récit et Histoire*. “Horizons Comparatistes”, Université de Nantes, Éditions Pleins Feux, Nantes, 2000, p. 82-95.

ELLIOTT, BRIAN, “The Convict Novel and Australian Literature”. *Quadrant*, janvier-février 1985, n° 208, vol. 29, n°1 et 2, p. 116-118.

FERNÁNDEZ PRIETO, CELIA, *Historia y novela*. Ed de Navarra, Pamplona, 1998.

FERRERAS, JUAN IGNACIO,

——— *Benito Pérez Galdós y la invención de la novela histórica nacional*. Endymion, Madrid, 1998.

——— *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)*. “Persiles”, Taurus, Madrid, 1976.

FLEISHMAN, AVROM, *The English Historical Novel, W. Scott to Virginia Woolf*. The Johns Hopkins UP, Londres, 1972.

GENGEMBRE, GÉRARD, *Le Roman historique*. “50 questions”, Klincksieck, Paris, 2006.

GOGORZA FLETCHER, MADELEINE DE, *The Spanish Historical Novel, 1870-1970*. Tamesis Books, Londres, 1974.

GUTIÉRREZ, TERESA, *Le Roman historique en Équateur 1890-1990*. Thèse d’Études Latino-Américaines, Tours, 1998.

JITRIK, NOÉ, “De la historia a la escritura : predominios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana”, in Balderston, Daniel (dir.), *The Historical Novel in Latin America: a Symposium*. Ediciones Hispamérica, Gaithersburg, Md., 1986, p. 13–29.

KERR, JAMES, *Fiction Against history, Scott as Storyteller*. Cambridge UP, Cambridge, 1998.

KOHUT, KARL, *La invención del pasado : La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Vervuert, Madrid, 1997.

LACAPRA, DOMINICK, “History and the Novel”, in *History and Criticism*. Cornell UP, Ithaca, 1985, p. 115-134.

LEISY, ERNEST E., *The American Historical Novel*. University of Oklahoma Press, Oklahoma, 1952.

LUKÁCS, GEORGES, *Le Roman historique* [1956], traduit par Claude-Edmonde Magny. "Petite Bibliothèque Payot", Payot, Paris, 1965.

MADÉLÉNAT, D., "Le Roman historique", in Beaumarchais, J.-P de et al., *Dictionnaire des Littératures de langue française*. Bordas, 1987, p. 2136-2139.

MAIGRON, LOUIS, *Le Roman historique à l'époque romantique, essai sur l'influence de W. Scott* [1898]. Slatkine, Genève, 1970.

MALINOWSKI, WIESLAW MATEUSZ, *Le Roman historique en France après le romantisme, 1870-1914*. "Seria filologia romanska" n° 16, Uniwersytet IM. Adama Mickiewicza W Poznaniu, Poznan, 1989.

MANZONI, ALESSANDRO, *On the Historical Novel* [*Del romanzo storico e, in genere, de i componimenti misti di storia e d'invenzione*, 1845], traduit en anglais par Sandra Bermann. University of Nebraska Press, Lincoln, 1984.

MAY, GEORGES, "L'Histoire a-t-elle engendré le roman ? Aspects français de la question au seuil du siècle des Lumières". *Revue d'Histoire Littéraire de la France (RHLF)*, avril-juin 1955, 55^{ème} année, n° 2, p. 155-176.

MCGRADY, DONALD, *La novela histórica en Colombia, 1844-1959*. Editorial Kelly, Bogotá, 1962.

MOLINO, JEAN, "Qu'est-ce que le roman historique ?". *Revue d'Histoire Littéraire de la France (RHLF)*, mars-juin 1975, n° 75, p. 195-234.

MONTANDON, ALAIN, "Le roman historique en Allemagne au XIXe siècle", in Peyrache-Leborgne, Dominique, Couégnas, Daniel (dir.), *Le Roman historique : Récit et Histoire*. "Horizons comparatistes", Université de Nantes, Éditions Pleins Feux, Nantes, 2000, p. 68-80.

NAVARRETE LINARES, FEDERICO ET AL., *El historiador frente a la historia : historia y literatura*. "Serie Divulgación", Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000.

ORTIZ MONASTERIO, JOSÉ, *Historia y ficción : los dramas y novelas de Vicente Riva Palacio*. Universidad Iberoamericana, México, 1994.

PEYRACHE-LEBORGNE, DOMINIQUE, COUÉGNAS, DANIEL (DIR.), *Le Roman historique : Récit et Histoire*. "Horizons Comparatistes", Université de Nantes, Éditions Pleins Feux, Nantes, 2000.

PIHLAINEN, KALLE, "The Moral of the Historical Story: Textual Differences in Fact and Fiction". *New Literary History*, hiver 2002, vol. 33, n° 1, p. 39-60

PORRAS CASTRO, SOLEDAD, *La Novela histórica y el Risorgimento : España y la novela histórica italiana*. Universidad de Valladolid, Valladolid, 1999.

READ, JOHN LLOYD, *The Mexican Historical Novel, 1826-1910*. Instituto de las Españas, New-York, 1939.

RIGNEY, ANN, "Adapting History to the Novel". *New Comparison*, automne 1989, n° 8, p. 127-143.

Le Roman historique. *Caliban*, 1991, n° 28, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.

Le Roman historique. *La Nouvelle Revue Française*, octobre 1972, n° 238.

RONZEAUD, PIERRE, (DIR.), *Le Roman historique (XVII^e-XX^e siècles)*, *Actes du colloque de Marseille*. Papers on French Seventeenth Century Literature, Biblio 17, Paris, 1983.

RUGGIERI, FRANCA, *Romanzo storico e romanticismo : intermittenze del modello scottiano*. Slatkine, Genève, 1996.

SCOTT, WALTER, *The Prefaces to the Waverley Novels*, édité par Mark A. Weinstein. University of Nebraska Press, Lincoln, 1978.

SEAMON, ROGER, "Narrative Practice and the Theoretical Distinction between History and Fiction". *Genre*, automne 1983, vol. 16, n° 3, p. 197-218.

SHAW, HARRY E., *The Forms of Historical Fiction : Sir Walter Scott and his Successors*. Cornell University Press, Ithaca, 1983.

SOMMER, DORIS,

——— *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. University of California Press, Berkeley, 1993.

——— "Irresistible Romance: The Foundational Fictions of Latin America", in Bhabha, Homi (dir.), *Nation and Narration*. Routledge, New York, 1999, p. 71-98.

SOUBEYROUX, JACQUES, *Histoire et Fabulation, Espagne et Amérique latine XIX^e et XX^e siècles*. "Cahiers du G.R.I.A.S.", n° 7, Presse de l'Université de Saint-Étienne, 2000.

SPANG, KURT, ARELLANA AYUSO, IGNACIO, MATA, CARLOS (DIR.), *La novela histórica : teoría y comentarios*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1998.

TURNER, JOSEPH, "The Kinds of Historical Fiction: An Essay in Definition and Methodology". *Genre*, automne 1979, vol. 12, p. 333-355.

UNZUETA, FERNANDO, *La imaginación histórica y el romance nacional hispanoamericano*. Latinoamericana Editores, Lima, 1996.

WEINRYB, ELAZAR, "If we Write Novels So How Shall we Write History?". *Clio*, hiver 1987, vol. 16.2, p. 139-158.

5. OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES

5.1. THÉORIE LITTÉRAIRE, POÉTIQUE ET NARRATOLOGIE

ACHER, LIONEL, *Les Réécritures de l'Histoire*, Recherches menées par le Centre d'Études sur le roman et la nouvelle européens. Études de littérature générale et comparée, Publications de l'Université de Rouen, 2003.

ALBERONI, FRANCESCO, "L'Amour à l'état naissant comme figure et mouvement", in *Le Récit amoureux*, Colloque de Cerisy, sous la direction de Didier Coste et Michel Zérafra. Champ Vallon, Seyssel, 1984, p. 276-283.

ALLEN, GRAHAM, *Intertextuality*. "The New Critical Idiom", Routledge, New York, 2000.

ARISTOTE, *Poétique*, introduction, traduction et annotation de Michel Magnien. "Le Livre de Poche", LGF, Paris, 1990.

AUERBACH, ERICH, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946]. "Tel", Gallimard, Paris, 1990.

BAKHTINE, MIKHAÏL,

——— *Esthétique et théorie du roman*. "Tel", Gallimard, 1978.

——— *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel [1970]. "Tel", Gallimard, 1996.

BARTHES, ROLAND, S/Z. "Points", Seuil, 1970.

BENCHEIKH, JAMEL EDDINE, *Poétique arabe*, précédé de *Essai sur un discours critique*. "Tel", Gallimard, 1989.

BESSIÈRE, JEAN (DIR.), *Commencements du roman*, conférences du séminaire de Littérature Comparée de l'Université Sorbonne Nouvelle. Honoré Champion, Paris, 2001.

BRUCE, DONALD M., *De l'intertextualité à l'interdiscursivité*. Les Editions Paratexte, Toronto, 1995.

CHANADY, AMARYLL, "Le commencement du roman et la modernité : un modèle universel ?", in Jean Bessière (dir.), *Commencements du roman*, conférences du séminaire de

Littérature Comparée de l'Université Sorbonne Nouvelle, Honoré Champion, Paris, 2001, p. 77-101.

COMBE, DOMINIQUE, *Les Genres Littéraires*. "Contours littéraires", Hachette, Paris, 1992.

COSTE, DIDIER,

——— *Narrative as Communication*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989.

——— "Le Mondial de littérature". *Acta Fabula*, automne 2005, vol. 6, n° 3, URL :<http://www.fabula.org/revue/document1096.php>

——— "Proceso representacional y universos de referencia : de la experiencia estética a la validación empírica de descripciones", in Minhot, L., Testa, A. *Representación en Ciencia y en Arte*. Editorial Brujas, Córdoba, 2003, p. 107-120.

DAMROSCH, DAVID, *What is World Literature?*. Princeton University Press, Princeton, 2003.

DASGUPTA, SUBHA CHAKRABORTY, "Structuring Forces in The Emergence of a Genre : The Novel in Bengal". *Jadavpur Journal of Comparative Literature*, vol. 29, 1990-91, p. 45-53.

DEBRAY-GENETTE, RAYMONDE, "La pierre descriptive". *Poétique*, septembre 1980, vol. 11, n° 43, p. 293-304.

DUBOIS, JACQUES, *Les Romanciers du réel, de Balzac à Simenon*. "Points essais", Seuil, Paris, 2000.

ECO, UMBERTO, *Lector in fabula ; le rôle du lecteur* [1979]. "Biblio essais", Grasset, Paris, 1985.

FOWLER, ALASTAIR, *Kinds of Literature, An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Clarendon Press, Oxford, 1982.

FONTANIER, PIERRE, *Les Figures du discours*. "Champs", Flammarion, Paris, 1977.

FRYE, NORTHROP, *Anatomy of Criticism, Four essays*. Princeton University Press, Princeton, 1973.

GENETTE, GÉRARD,

——— *Figures III*. "Poétique", Seuil, Paris, 1972.

——— *Métalepse*. "Poétique", Seuil, Paris, 2004.

——— *Palimpsestes*. "Poétique", Seuil, Paris, 1982.

GOLDMANN, LUCIEN, *Pour une sociologie du roman*. Gallimard, Paris, 1964.

GRASSIN, JEAN-MARIE,

——— “Émergence”, *DITL*. URL : <http://www.ditl.info/arttest/art1467.php>

——— (DIR.), *Emerging literatures/ Littératures émergentes*, Actes du XI^e congrès de l’AILC à Paris en 1985. Peter Lang, Bern, 1996.

GREENBLATT, STEPHEN J. (DIR.), *Allegory and Representation*. The John Hopkins University Press, Londres, 1981.

HAMBURGER, KÄTE, *Logique des genres littéraires*. “Poétique”, Seuil, Paris, 1986.

HAMON, PHILIPPE,

——— *Introduction à l’analyse du descriptif*. “Langue Linguistique Communication”, Hachette Université, Paris, 1981.

——— *Le Personnel du roman*. Droz, Genève, 1998.

——— “Pour un statut sémiologique du personnage”. *Littérature*, n° 6, 1972, p. 86-110.

LE GUERN, MICHEL, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Larousse, Paris, 1972.

LINTVELT, JAAP, *Essai de typologie narrative : le “point de vue”*. José Corti, Paris, 1989.

LUKÁCS, GEORGES, *La Théorie du Roman* [1920], traduit par Jean Clairevoye. “Bibliothèque Médiations”, Gonthier, Genève, 1963.

MADELÉNAT, DANIEL, *L’Épopée*. “Littératures modernes”, PUF, Paris, 1986.

MAINGUENEAU, DOMINIQUE,

——— *Le Discours littéraire, Paratopie et scène d’énonciation*. “Collection U”, Armand Colin, Paris, 2004.

——— *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Bordas, Paris, 1986.

MAIORINO, GIANCARLO (DIR.), *The Picaresque, Tradition and Displacement*. “Hispanic Issues 12”, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996.

MARMONTEL, JEAN-FRANÇOIS, *Essai sur les romans* [1799]. Données textuelles de l’édition de 1819 disponibles à l’adresse : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k889528>

MAURON, CHARLES, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : Introduction à la psychocritique*. José Corti, Paris, 1988.

MORRIS, PAM, *Realism*. “The New Critical Idiom”, Routledge, New York, 2003.

MOURA, JEAN-MARC, *Littératures francophones et théorie postcoloniale* [1999]. PUF, Paris, 2005.

- PAVEL, THOMAS, *Univers de la fiction*. "Poétique", Seuil, Paris, 1988.
- PIÉGAY-GROS, NATHALIE, *Introduction à l'intertextualité*. "Lettres supérieures", Dunod, Paris, 1997.
- PRINCE, GERALD, *A Dictionary of Narratology*. University of Nebraska Press, Lincoln, 1987.
- PROPP, VLADIMIR, *Morphologie du conte* [1928]. "Points Essais", Seuil, Paris, 1970.
- RAIMOND, MICHEL, *Le Roman depuis la Révolution*. «Collection U», Armand Colin, Paris, 1981.
- RICO, FRANCISCO, *La novela picaresca y el punto de vista*, [1970]. "Biblioteca Breve", Seix Barral, Barcelona, 1989.
- RICŒUR, PAUL,
 ——— *La Métaphore vive*. "Points Essais", Seuil, Paris, 1975.
 ——— *Temps et récit*, tome I. "L'ordre philosophique", Seuil, Paris, 1983.
- RIFFATERRE, MICHAEL, *La Production du texte*. "Poétique", Seuil, Paris, 1979.
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE,
 ——— *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*. "Poétique", Seuil, Paris, 1989.
 ——— *Pourquoi la fiction ?*. "Poétique", Seuil, Paris, 1999.

5.2. THÉORIE DE L'HISTOIRE, THÉORIE CULTURELLE ET ESTHÉTIQUE

- ADORNO, THEODOR W., *Théorie esthétique*. Klincksieck, Paris, 1974.
- ARENDT, HANNAH, *Qu'est-ce que la politique ?*, texte établi par Ursula Ludz, traduit de l'allemand et préfacé par Sylvie Courtine-Denamy. "Points essais", Seuil, Paris, 1995.
- ANDERSON, BENEDICT, *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* [1983]. Verso, Londres, 1996.
- ASHCROFT, BILL, GRIFFITHS, GARETH, TIFFIN, HELEN (DIR.),
 ——— *The Empire Writes Back, Theory and Practice in Post-colonial Literatures* [1989]. Routledge, New York, 2005.
 ——— *The Post Colonial Studies Reader* [1995]. Routledge, Londres, 1999.
- BAERTSCHI, BERNARD, MULLIGAN, KEVIN, *Les Nationalismes*. "Éthique et philosophie morale", PUF, 2002.

- BAHTI, TIMOTHY, *Allegories of History, Literary Historiography after Hegel*. The Johns Hopkins UP, Baltimore, 1992.
- BANDYOPADHYAY, SEKHAR, *Bengal: Rethinking History, Essays in Historiography*. Manohar, Delhi, 2000.
- BARTHES, ROLAND, *Michelet*, [1954], "Écrivains de Toujours", Seuil, 1995.
- BENJAMIN, WALTER, "Sur le concept d'histoire", [1940] in *Œuvres*, vol. 3. "Folio essais", Paris, Gallimard, 2000, p. 427-443.
- BHABHA, K. HOMI (DIR.), *Nation and Narration*. Routledge, New York, 1990.
- BLAINEY, GEOFFREY, *The Tyranny of Distance, How Distance Shaped Australia's History* [1966]. Macmillan, Sydney, 2001.
- BOURDÉ, GUY, MARTIN, HERVÉ, *Les Écoles historiques*. "Points Histoire", Seuil, Paris, 1983.
- BRENNAN, TIMOTHY, "The National Longing for Form", in Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (dir.), *The Post Colonial Studies Reader* [1995]. Routledge, Londres, 1999, p. 170-175.
- CALASSO, ROBERTO, *La Ruine de Kasch* [*La rovina di Kasch*, 1983], traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro avec la collaboration de Jean-Baptiste Michel. "Folio", Gallimard, Paris, 1987.
- CANIVEZ, PATRICE, *Qu'est-ce que la nation ?*. "Chemins Philosophiques", Vrin, Paris, 2004.
- CARTER, PAUL, "Spatial History", in Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth, Tiffin, Helen (dir.), *The Post Colonial Studies Reader* [1995]. Routledge, Londres, 1999, p. 375-377.
- CERTEAU, MICHEL DE,
 ——— *L'Écriture de l'histoire*. "Bibliothèque des histoires", Gallimard, Paris, 1975.
 ——— *Histoire et psychanalyse, entre science et fiction*. "Folio Histoire", Gallimard, Paris, 1987
 ——— *L'Invention du quotidien* [1980]. "Folio", Gallimard, 1990.
- CHATTERJEE, BANKIMCHANDRA, *Sociological Essays, Utilitarianism and Positivism in Bengal*, traduit en anglais et édité par S. N. Mukherjee, Marian Maddern. RDDHI-India, Calcutta, 1996.
- CHATTERJEE, PARTHA, "Nationalism as a Problem in the History of Political Ideas", in *Partha Chatterjee Omnibus*. Oxford UP, Delhi, 1999, p. 1-35.

- CHEVALIER, DOMINIQUE, *Les Arabes et l'Histoire créatrice*. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1995.
- CHKLOVSKI, VIKTOR, "L'art comme procédé" [1965], in Todorov Tzvetan (dir.), *Théorie de la littérature*. "Points Essais", Seuil, 2001, p. 75-97.
- CIARCIA, GAETANO, "Notes autour de la mémoire dans les lieux ethnographiques". *Mémoire des lieux*, printemps 2002, n°4, <http://recherche.univ-montp3.fr/mambo/cerce/r4/g.c.htm>.
- COMTE, AUGUSTE, *Discours sur l'esprit positif* [1844], nouvelle édition avec chronologie, introduction et notes par Annie Petit. "Bibliothèque des Textes Philosophiques", Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1995.
- CURTHOYS, ANN, DOCKER, JOHN, *Is History Fiction?*. UNSW Press, Sydney, 2006.
- DHAR, TEJ NATH, *History-Fiction Interface in Indian English Novel*. Prestige, Delhi, 1999.
- DUMÉZIL, GEORGES,
 ——— *Du mythe au roman* [1970]. "Quadrige", P.U.F., Paris, 1983.
 ——— *Mythe et épopée I, II, III*. "Quarto", Gallimard, Paris, 1995.
- FANON, FRANZ, *Peau noire, masques blancs* [1952]. "Points essais", Seuil, Paris, 1995.
- FINEMAN, JOEL, "The Structure of Allegorical Desire", in Greenblatt, Stephen J. (dir.), *Allegory and Representation*. The Johns Hopkins UP, Londres, 1981, p. 26-60.
- FOUCAULT, MICHEL, *L'Archéologie du savoir*. "Bibliothèque des sciences humaines", Gallimard, Paris, 1969.
- FREUD, SIGMUND,
 ——— *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, traduit par Cornélius Heim [1950]. "Folio essais", Gallimard, Paris, 1986.
 ——— *Le Malaise dans la culture*, traduit par Pierre Cotet, René Lainé, Johanna Stute-Cadiot. "Quadrige", PUF, Paris, 2002.
 ——— *Psychopathologie de la vie quotidienne*, trad. S. Jankélévitch. "Petite Bibliothèque Payot" n° 97, Payot, Paris, 1980.
- GODIN, CHRISTIAN, *La Totalité, vol. 6, La totalité réalisée, livre III, L'Histoire*. Champ Vallon, Seyssel, 2003.
- HAMILTON, PAUL, *Historicism*. "The New Critical Idiom", Routledge, Londres, 2003.

HATCHER, BRIAN, A., "Great Men Waking: Paradigms in the Historiography of The Bengal Renaissance", in Bandyopadhyay, Sekhar (dir.), *Bengal: Rethinking History, Essays in Historiography*. Manohar, Delhi, 2000, p. 135-163.

HEGEL, FRIEDRICH, *La Raison dans l'Histoire : Introduction à la philosophie de l'Histoire*, traduction, introduction et notes par Kostas Papaioannou. 10/18, Paris, 1993.

Historiens grecs, Hérodote, Thucydide, introduction par J. de Romilly, *Hérodote* : texte présenté, traduit et annoté par A. Barguet, *Thucydide* : texte présenté, traduit et annoté par Denis Roussel. "Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, Paris, 1964.

HOBSBAWM, ERIC, J.,

——— *The Age of Revolution, 1789-1848* [1962]. Vintage Books, New York, 1996.

——— *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*. "Canto", Cambridge UP, Cambridge, 1991.

JAMESON, FREDRIC, *The Political Unconscious, Narrative as a Socially Symbolic Act*. Methuen, Londres, 1981.

JITRIK, NOÉ, *Historia e imaginación literaria, las posibilidades de un género*. Biblos, Buenos Aires, 1995.

KRIEGER, MURRAY, "Fiction, History, and Empirical Reality". *Critical Inquiry*, 1974, vol.1, n° 2, University of Chicago Press, p. 335-360.

LE GOFF, JACQUES, *Histoire et mémoire*. "Folio Histoire", Gallimard, Paris, 1988.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *Anthropologie structurale* [1958]. Plon, Paris, 1977.

MACKENZIE, MANFRED, "Writing Australia / Writing Double". *Southern Review*, 1997, vol. 30, n° 1, p. 26-40.

MARCUSE, HERBERT, *La Dimension esthétique : Pour une critique marxiste*, traduit par Didier Coste, Seuil, 1979.

MEMMI, ALBERT, *Portrait du colonisé, Portrait du colonisateur* [1957]. "Folio Actuel", Gallimard, Paris, 1985.

MICHELET, JULES, *Le Peuple* [1846], présentation, notes et bibliographie par Paul Viallaneix. "GF", Flammarion, Paris, 1974.

MUECKE, STEPHEN, "Discourse, History, Fiction: Language and Aboriginal History". *Australian Journal of Cultural Studies*, mai 1983, n° 1, p.71-79.

MUKHIA, BANANI, *Women's Images Men's Imagination (Female Characters in Bengali Fiction in Late Nineteenth and Early Twentieth Century)*. Manohar, Delhi, 2002.

- NAVARRETE, FEDERICO, OLIVIER, GUILHEM, (DIR.), *El Héroe entre el mito y la historia*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Considérations inactuelles I et II, David Strauss l'apôtre et l'écrivain ; De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie* [1871], traduit par Pierre Rusch. "Folio", Gallimard, Paris, 1990.
- RENAN, ERNEST, *Qu'est-ce qu'une nation ?* [1869]. Mille et une nuits, Paris, 1997.
- ROBERT, MARTHE, *L'Ancien et le nouveau : de Don Quichotte à Franz Kafka*. "Les Cahiers rouges", Grasset, Paris, 1988.
- RUBIAL GARCÍA, A., "El Mártir colonial : Evolución de una figura heroica", in Navarrete, Federico, Olivier, Guilhem, (dir.), *El Héroe entre el mito y la historia*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000, p. 75-87.
- SAÏD, EDWARD, *Orientalism*. Routledge & Kegan Paul, Londres, 1978.
- SHARMA, ARVIND, *Hinduism and Its Sense of History*. Oxford UP, Delhi, 2003.
- SMITH, ANTHONY D., *Nationalism and Modernism, A Critical Survey of Recent Theories of Nations and Nationalism*. Routledge, New York, 1998.
- STRILL-REVER, SOFIA, *Le Refoulé de l'Histoire*. "Psychanalyse", Ramsay, Paris, 1990.
- TAGORE, RABINDRANATH, *Vers l'homme universel [Towards Universal Man]*, traduit de l'anglais par Mme K. Johnston, notes de Mme Balbir. Gallimard, Paris, 1964.
- THORPE, MICHAEL, "Making History: Fiction, History and the Indian 'Mutiny'". *World Literature Written in English*, printemps 1986, vol. 26, n° 1, p.179-187.
- VEESER, H ARAM (DIR.), *The New Historicism*. Routledge, New York, 1989.
- VEYNE, PAUL, *Comment on écrit l'histoire* [1971], suivi de *Foucault révolutionne l'histoire*, [1978]. "Points Histoire", Seuil, Paris, 1979.
- WATT, IAN, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. The Hogart Press, Londres, 1994.
- WESTPHAL, BERTRAND (DIR.), *La Géocritique mode d'emploi*. PULIM, Limoges, 2000.
- WHITE, HAYDEN,
 ———— *The Content of the Form, Narrative Discourse and Historical Representation*, The Johns Hopkins UP, Baltimore, 1987.
 ———— *Metahistory*, The Johns Hopkins UP, Londres, 1975.

——— “New Historicism: a Comment”, in Veesser, H Aram (dir.), *The New Historicism*. Routledge, New York, 1989, p. 293-302.

——— *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. The Johns Hopkins UP, Baltimore, 1985.

ZUSI, PETER A., “Echoes of The Epochal: Historicism and the Realism Debate”. *Comparative Literature*, été 2004, vol. 56, n° 3, p. 207-226. Disponible en ligne :

http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qa3612/is_200407/ai_n9457469

6. DOCUMENTS DIVERS

6.1. FILMOGRAPHIE

Anand Math, [1957]

Producteur et directeur : HEMEN GUPTA.

Principaux acteurs : Bharat Bhushan : Mahendra ; Pradeep Kumar : Jivanand ; Geeta Bali : Shanti ; Ranjana : Kalyani ; Ajit : Bhavananda ; Prithviraj Kapoor : Satyananda.

Musique : Hement Kumar Mukerji.

Distributeur vidéo VCD : Ultra distributors, 2004

For the Term of His Natural Life [1927]

Réalisateur et producteur : NORMAN DAWN.

Directeurs de la photographie : Bert Cross, John William Trerise et Len Roos.

Principaux acteurs : George Fisher, Beryl Gow, Jessica Harcourt, Mayne Lynton, Arthur McLaglen, Augustus Neville, Eva Novak, Arthur Tauchert, Dunstan Webb.

Production : Australasian Films, reconstruit et restauré, « Australia's silent cinema », National Film and Sound Archive, VHS, 101 minutes, 1988.

For the Tem of His Natural Life [1983]

Réalisateur : ROB STEWART,

Adaptation pour la télévision : Patricia Payne.

Principaux acteurs : Anthony Perkins, Patrick Macnee, Samantha Egggar, Diane Cilento, Susan Lyons, Penelope Stewart, Colin Friels.

Production : BFS Video, VHS, 278 min., 2001.

6.2. SOURCES ICONOGRAPHIQUES INTERNET (SÉLECTION)

Art Gallery of New South Wales : www.artgallery.nsw.gov.au/

Government Museum, Chennai (Madras) :

<http://www.chennai-museum.org/draft/gallery/03/art.htm>

Images diverses libres de droit, à Wikimedia commons :

<http://commons.wikimedia.org/wiki/Accueil>

National Gallery of Victoria, Australie :

http://www.ngv.vic.gov.au/collection/australian_painting.html

Paysages mexicains du XIXe siècle, José María Velasco et ses contemporains :

http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/proyectos/acercarte/arte_mexicano/artemex5/artmex05.htm#exp

Peinture orientaliste, XIXe siècle : <http://www.orientalist-art.org.uk/>

ScreenSound Australia (Archives Nationales du film et du son) :

<http://www.screensound.gov.au/screensound/screenso.nsf>

Tasmanian Museum and Art Gallery : www.tmag.tas.gov.au/

7. DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

The Australian Encyclopædia, Arthur Wilberforce JOSE et Herbert James CARTER (dir.). Angus & Robertson, Sydney, 1926.

Diccionario de mejicanismos, Francisco J. SANTAMARIA. Editorial Porrúa, México, 1983.

Dictionnaire de la civilisation indienne, Louis FRÉDÉRIC. “Bouquins”, Robert Laffont, Paris, 1987.

Dictionnaire de l'Islam, Religion et Civilisation, Encyclopædia Universalis. Albin Michel, Paris, 1997.

Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Henri MORIER. PUF, Paris, 1981.

Dictionnaire de rhétorique et de poétique, Michèle AQUIEN et Georges MOLINIÉ. “La Pochotèque”, Le Livre de Poche, 1996.

Dictionnaire des Utopies, Michèle RIOT-SARCEY, Thomas BOUCHET, Antoine PICON. “Les Référents”, Larousse, Paris, 2002.

Dictionnaire international des termes littéraires (DITL), Jean-Marie GRASSIN (dir.), <http://www.ditl.info/index.php>, état 2006.

Encyclopedia of Narrative Theory, édité par David HERMAN, Manfred JAHN, Marie-Laure RYAN. Routledge, Londres, 2005.

Encyclopædia Universalis, édition électronique 2001.

Grand Larousse Universel, 15 volumes. Larousse, Paris, 1995.

Lexique des termes littéraires, sous la direction de Michel JARRETY avec la collaboration de Michèle Aquien. “Le Livre de Poche”, LGF, 2001.

Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Oswald DUCROT, Jean-Marie SCHAEFFER. “Points Essais”, Seuil, 1995.

Le Trésor de la langue française informatisé, TLFi, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.

Vocabulaire de la psychanalyse. LAPLANCHE J., PONTALIS J.-B., sous la direction de Daniel LAGACHE. “Bibliothèque de psychanalyse”, PUF, 1978.

TABLE DES MATIÈRES

VOLUME 1

<i>Introduction générale</i>	8
<i>Première partie : Contexte épistémique</i>	15
Chapitre 1 – Conditions de la construction d’une pensée historique	18
1.1.1. L’initiative refondatrice des émergents	18
1.1.1.1. Renacimiento / Bengali Renaissance/ Nahda	18
A. Mexique : Révolution politique et révolution culturelle	19
a. Une révolution politique	19
— L’Indépendance	19
— L’Intervention	22
b. Une révolution culturelle	23
B. Le Bengale	28
a. Les repères historiques et la situation politique	28
b. Une révolution sociale	30
C. L’Égypte	35
a. Après l’expédition napoléonienne	35
b. Signes d’une révolution culturelle	37
1.1.1.2. Le cas particulier de l’Australie coloniale	41
A. Les événements fondateurs de l’Australie	42
B. Une prose réaliste engagée	44
1.1.2. Enjeux terminologiques et configuration d’espaces épistémiques	45
1.1.2.1. Périphérie/ Centre/ Occidentalisation	47
1.1.2.2. Renaissance/ Modernisation/ Émergence	49
1.1.2.3. Dominé/Dominant	55
1.1.2.4. La question du modèle	56
Chapitre 2 - Construction d’une nouvelle poétique du récit : le modèle du roman historique	59
1.2.1. Roman historique, ou Histoire / Fiction	61
1.2.1.1. Une vieille querelle	62
1.2.1.2. Synthèse théorique sur le Roman historique	65
A. Le roman historique et le « sens de l’Histoire »	65
B. Le roman historique : une représentation empirique de l’Histoire	71
C. Narration : Histoire/fiction	77
— une classification du roman historique selon Harry Shaw	79
A- Romans historiques factuels	81
B- Romans historiques herméneutiques	81
— Premiers éléments pour une définition générique	82
1.2.2. Les romans historiques périphériques et la tentation encyclopédique	90
1.2.2.1 – Particularités du roman historique émergent	90
1.2.2.2 – Restriction de champ, archéologie et modèles	91
1.2.2.3. - Historicité et modernité	93
Chapitre 3 - Connaissance et représentation politique	96
1.3.1. Mise au point terminologique	96
IDENTITÉ :	96
COMMUNAUTÉ :	97
PATRIE :	98
TERRITOIRE :	98

ÉTAT :	99
NATION :	99
1.3.2. La naissance d'une légende	102
1.3.2.1. De Maximilien à Moctezuma	103
1.3.2.2. Des personnages historiques romantiques	107
1.3.2.3. Les autres romans historiques de J.A. Mateos	110
1.3.3. Le rêve australien	115
1.3.3.1. Le complexe d'enfermement	116
1.3.3.2. La vie naturelle ou comment un jeune fruit devient tradition	122
1.3.3.3. Vie naturelle ou allégorie nationale ?	125
1.3.4. Les codes multiples d' <i>Anandamath</i>	130
1.3.4.1. Changement et transfert de valeurs	132
1.3.4.2. De Barthes à Bankim	141
1.3.4.3. De Bankim à Barthes	142
1.3.4.4. Diversité des configurations épistémiques des autres romans de Bankim	143
— <i>Chandrashekhar</i>	144
— <i>Kopal-kundala</i>	147
1.3.5. <i>Al Abbassa</i> ou le pouvoir d'un seul homme	149
1.3.5.1. Un pouvoir unique et divin	149
1.3.5.2. La figure de l'altérité dans les autres romans de Zaydan	154

Deuxième partie Stratégies structurales **160**

Chapitre 1 - Les structures composantes **163**

2.1.1. Création d'un nouvel espace poétique : le roman	164
2.1.1.1. Structures	164
2.1.1.2. Imitation et modèle	169
— Imitation intraculturelle et imitation transculturelle	169
— Quels sont les modèles imités ?	175
— Le couple épopée/roman	177
2.1.2. Structures fondamentales : épopée, conte, théâtre, Histoire	181
2.1.2.1. L'épopée	182
A - La forme épique	182
B - La fonction anthropologique de l'épique	185
2.1.2.2. Le conte	187
2.1.2.3. Le théâtre	190
2.1.2.4. L'historiographie	195

Chapitre 2 - Cadres structuraux du roman historique **198**

2.2.1. Le récit picaresque	198
2.2.2. Le roman d'amour	201
2.2.3. Le roman de mœurs	203
2.2.4. La synthèse des genres au sein du roman historique	208
2.2.5. Existe-t-il une structure inhérente au roman historique ?	210

Chapitre 3 - Phénomènes narratologiques caractéristiques **213**

2.3.1. Ouverture, clôture et ordre chronologique d'information	213
2.3.1.1. Ouvertures	213
A - Ouvertures <i>ab ovo</i>	214
B - Ouvertures <i>in medias res</i>	218
2.3.1.2. Clôtures	224
A - Clôtures à épilogue	225
B - Clôtures simples	228
2.3.2. Description / Narration	232
2.3.2.1. - Des descriptions en tant qu'éléments structurants du conte	232
2.3.2.2. - Structure énonciative métalectique de la narration, avatar d'une oralité perdue	237
2.3.3. Structure énonciative polyphonique : l'exemple des dialogues	243
2.3.3.1. Les dialogues polyphoniques	243
2.3.3.2. Mise en dialogue et mise en intrigue	248

2.3.4. Modes de l'intrigue et de la succession événementielle	253
2.3.4.1. Intrigues faiblement orientées	254
— Les intrigues de <i>El cerro de las campanas</i>	254
— Les intrigues de <i>His Natural Life</i>	260
2.3.4.2. Intrigues orientées	263
— L'intrigue d' <i>Anandamath</i>	264
— L'intrigue de <i>Al Abbassa</i>	265
— Mode, genre et transformations	267
Conclusions partielles sur les stratégies structurales	270

Troisième partie Stratégies intertextuelles **274**

Chapitre 1. Rencontres entre discours **276**

3.1.1. De l'historique dans le roman	277
3.1.1.1. Visibilité des marqueurs du discours historique	277
— Noms de villes, noms de gouvernants, données statistiques, dates historiques	278
— Mimer le discours historique	283
3.1.1.2. La dissimulation des marqueurs historiques	284
— Réécriture des historiens	285
— Position du narrateur	288
3.1.2. Du géographique dans le roman historique	292
3.1.2.1. Représentation cartographique	293
3.1.2.2. Toponymie	301
3.1.2.3. La description de paysage	306
3.1.3. Espaces croisés et temps croisés	312
3.1.3.1 La mention historique exogène	314
— Dans <i>El cerro</i> , Napoléon rencontre Maximilien et Moctezuma	315
— <i>Raj Singh</i> : Aurangzeb rencontre Napoléon	317
3.1.3.2. Interdiscursivité : le temps historique rencontre le temps mythique	319
— La rencontre des temps au sein d' <i>Anandamath</i>	319
— Absence de temporalités paradoxales chez Mateos	322

Chapitre 2 - Rencontres entre textes **325**

3.2.1. L'intertextualité endogène	326
— La référence aux textes sacrés sanskrits dans <i>Anandamath</i>	327
— La poésie arabe, intertexte de <i>Al Abbassa</i>	329
— Pourquoi n'y a-t-il pas d'intertextualité exogène dans les romans de Bankim et dans ceux de Zaydan ?	331
3.2.2. L'Intertextualité exogène	331
3.2.2.1. Mise en place de modèles culturels hétérogènes	331
3.2.2.2. Le contour d'un territoire littéraire	336
3.2.2.3. Emprunts linguistiques et traduction	340

Chapitre 3 - Rencontres entre genres **343**

3.3.1. Insertion de genres poétiques	343
3.3.1.1. Apparitions de la voix lyrique	344
3.3.1.2. Des genres intercalés comme indice d'un nouvel ordre du monde	347
3.3.1.3. D'un effet de ronde à la force politique de la vox populi	349
3.3.2. Des vers dans <i>Al Abbassa</i> et <i>His Natural Life</i>	352
3.3.2.1. La poésie dans le roman de Zaydan	353
3.3.2.2. Les poèmes du Rév. North	355
3.3.3. Journal, lettres, et autres genres en prose	357
3.3.3.1. Les journaux	358
3.3.3.2. Les Lettres	367
— Les lettres dans <i>His Natural Life</i>	367
— Les lettres dans <i>El cerro</i>	370

VOLUME 2

<i>Quatrième partie Stratégies esthétiques</i>	377
Chapitre 1 - Le Féminin : voix modernes / voix esthétiques	379
4.1.1. Le principe féminin dans les romans de Bankim et de Zaydan	380
4.1.1.1 L'écriture de la transgression des personnages de Bankim	380
— Modernité et féminité	380
— Sakuntala, mère des femmes sauvages	387
4.1.1.2 Les personnages féminins de Zaydan	390
4.1.2. Personnages féminins et esthétique identitaire	398
4.1.2.1. Clara, Luz et Carlota, Guadalupe	398
4.1.2.2. La India bonita ou le retour de la Malinche	402
4.1.2.3. Sylvia Vickers ou l'esthétique identitaire	405
Chapitre 2. Chevauchement esthétique	411
4.2.1. Représentation des batailles	411
4.2.1.1. La bataille dans le roman historique : entre représentation ekphrastique et récit objectif	411
4.2.1.2. Du côté de l'épique	422
4.2.2. <i>El cerro</i> entre réalisme et romantisme	425
— Réalisme historique	428
— Paysage romantique	429
— Le salon Fajardo ou la représentation ambiguë des objets	431
— Amour et romantisme	434
4.2.3. Histoire et réalisme dans les romans de Bankim	439
4.2.3.1. Les éléments d'une composition réaliste	439
4.2.3.2. Dischronie esthétique et cadres génériques	444
Chapitre 3. Métaphore et déplacement	447
4.3.1. Mise au point théorique	447
4.3.2. Métaphore et présentification de l'Histoire	452
— À partir d'Anandamath	453
— À partir de Al Abbassa	459
4.3.3. Métaphore et universalisation de l'Histoire	462
 <i>Conclusion générale</i>	 469
 <i>Tableau chronologique</i>	 491
 <i>Annexe documentaire et iconographique</i>	 497
TEXTE ARABE DES CITATIONS DE JURJI ZAYDAN	498
A – Citations de <i>Al Abbassa</i>	499
B – Citation de <i>Fath al Andalus</i>	505
ICONOGRAPHIE 1 - AUSTRALIE	506
ICONOGRAPHIE 2 – BENGALÉ	522
ICONOGRAPHIE 3 – ÉGYPTE	532
ICONOGRAPHIE 4 – MEXIQUE	539
ICONOGRAPHIE 5 – BATAILLES PEINTES	551

Bibliographie	558
1 – Œuvres littéraires	559
1.1. Romans historiques, corpus central	559
1.2. Autres œuvres étudiées des mêmes auteurs	560
1.3. Autres romans et nouvelles européens et émergents	562
1.4. Autres œuvres littéraires consultées	565
2. Histoire générale	566
3. Histoire Littéraire et culturelle	568
3.1. Domaine arabe	568
3.2. Domaine australien	569
3.3. Domaine hispanoaméricain	570
3.4. Domaine indien	571
4. Ouvrages et articles de critique littéraire	573
4.1. Critique sur les auteurs du corpus	573
4.1.1. Bankim	573
4.1.2. Clarke	574
4.1.3. Mateos	576
4.1.4. Zaydan	577
4.2. Ouvrages et articles sur le genre du roman historique	577
5. Ouvrages et articles théoriques	582
5.1. Théorie littéraire, poétique et narratologie	582
5.2. Théorie de l'Histoire, théorie culturelle et esthétique	585
6. Documents divers	590
6.1. Filmographie	590
6.2. Sources iconographiques Internet (sélection)	591
7. Dictionnaires et encyclopédies	591