

# UNIVERSITÉ DE LIMOGES

Faculté des Lettres et Sciences Humaines

École Doctorale S.H.S

Équipe d'Accueil n°1087 E.H.I.C (Espaces humains et interactions culturelles)

## THÈSE

En vue de l'obtention du grade de  
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE LIMOGES

Discipline : Littérature Comparée

Présentée et soutenue publiquement par

Cécilia BARRET

Le 24 novembre 2008

**Anamnèses romanesques dans la fiction contemporaine.**

**Le personnage transhistorique**

**dans *Les Fleurs bleues* de Raymond Queneau, *Terra Nostra* de Carlos**

**Fuentes, *Le Turbot* de Günter Grass**

Sous la direction du Professeur Bertrand WESTPHAL

Jury :

Monsieur le Professeur Emmanuel BOUJU (Université de Rennes II)

Monsieur le Professeur Alain MONTANDON (Université de Clermont-Ferrand II)

Madame le Professeur Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (Université de Mulhouse)

Madame le Professeur Juliette VION-DURY (Université de Limoges)

Monsieur le Professeur Bertrand WESTPHAL (Université de Limoges)

## Remerciements

À mon directeur de thèse, le Professeur Bertrand Westphal, pour avoir accepté de diriger ce travail, pour ses conseils et son soutien.

À Antoine, pour sa présence quotidienne, et pour la mise en forme finale de la thèse.

À mes amis, pour leurs encouragements et leur gaieté tout au long de ces quatre années de recherche. Plus spécialement à Romain l'historien, à Julie, la lectrice au long cours, à Paule pour les langues étrangères. À mes « copines de thèse », pour leur solidarité et leur grain de folie.

À mes parents, pour m'avoir permis de faire des études, et m'avoir toujours soutenue, tant matériellement que moralement.

# Table des matières

<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>9</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE. DES CONTRE-HISTOIRES POLÉMIQUES</b> .....	<b>25</b>
<b>CHAPITRE I. RÉÉCRIRE L'HISTOIRE : DÉCONSTRUCTION DE L'HISTORIOGRAPHIE TRADITIONNELLE</b> .....	<b>26</b>
1. LITTÉRATURE ET HISTOIRE : GÉNÉALOGIE D'UN COUPLE.....	27
1.1. <i>Rivalités originelles entre Clio et Calliope</i> .....	27
1.2. <i>Le roman historique et le siècle de l'Histoire : domination du modèle historiographique</i> .....	29
Le XIX <sup>e</sup> , siècle de l'Histoire .....	29
Naissance du roman historique.....	31
1.3. <i>Renversement de valeur entre histoire et littérature au XX<sup>e</sup> siècle</i> .....	32
L'Ecole des Annales : le rejet d'une histoire positiviste.....	33
La problématique de l'écriture de l'histoire dans les années 1960-1970 .....	34
Un nouveau roman historique .....	40
2. DE TROIS CONTRE-HISTOIRES : <i>LES FLEURS BLEUES</i> DE RAYMOND QUENEAU, <i>LE TURBOT</i> DE GÜNTER GRASS, <i>TERRA NOSTRA</i> DE CARLOS FUENTES.....	43
2.1. <i>Modes de falsification</i> .....	45
2.2. <i>Mythifications, mystifications. L'exemple de l'alibi religieux</i> .....	53
2.3. <i>Manipulations de la mémoire</i> .....	61
2.4. <i>Mémoricides</i> .....	68
<b>CHAPITRE II. DANS LES MARGES DE L'HISTOIRE</b> .....	<b>77</b>
1. DES GRANDS HOMMES AUX MINORITÉS SILENCIEUSES.....	78
1.1. <i>Satire des généalogies glorieuses</i> .....	78
1.2. <i>Les oublié(e)s de l'histoire</i> .....	87
Des vaincus : les Aztèques au Mexique.....	87
Des femmes dans une histoire d'hommes.....	91
Marginaux, excentriques.....	96
2. DES GRANDS ÉVÉNEMENTS AUX « MENUS INCIDENTS DE LA VIE COURANTE ».....	102
2.1. <i>L'Histoire en marge</i> .....	104
2.2. <i>Une histoire triviale</i> .....	111
Chroniques culinaires .....	111
Carnavalisation de l'histoire : le bas corporel .....	118

<b>CHAPITRE III. HISTOIRES IMAGINAIRES.....</b>	<b>126</b>
1. REMISE EN QUESTION DE LA FRONTIÈRE ENTRE RÉALITÉ ET FICTION .....	127
1.1. <i>Apologies du doute</i> .....	127
1.2. <i>Relativisation des notions de réalité et de vérité</i> .....	136
Réalité et rêve.....	136
Réalité et fiction.....	140
Histoires littéraires.....	144
2. LA FICTION COMME « VERSION PLUS COMPLÈTE DE LA RÉALITÉ » .....	151
2.1. <i>Un nouveau réalisme</i> .....	151
2.2. <i>Des versions imaginaires et polémiques du réel</i> .....	164
« L'autre vérité ».....	167
Histoires hérétiques.....	171
Utopies, uchronies.....	174
<b>DEUXIÈME PARTIE. POÉTIQUE DE LA RÉPÉTITION.....</b>	<b>178</b>
<b>CHAPITRE I. LES TEMPS MÊLÉS.....</b>	<b>179</b>
1. ABOLITION DE LA CHRONOLOGIE.....	180
1.1. <i>Un temps anachronique</i> .....	180
1.2. <i>Un temps sorti de sa trajectoire</i> .....	189
1.3. <i>Des temporalités plurielles</i> .....	197
2. DES ÉCHAPPÉES HORS DU TEMPS.....	206
2.1. <i>Transhistoricités</i> .....	206
2.2. <i>Les sorties de l'histoire et l'éternel présent du mythe</i> .....	219
Fins de l'histoire ?.....	219
Temps mythiques.....	226
<b>CHAPITRE II. CIRCULARITÉS.....</b>	<b>231</b>
1. UNE NARRATIVITÉ CYCLIQUE.....	233
1.1. <i>Romans en boucle</i> .....	233
1.2. <i>Alternances</i> .....	240
1.3. <i>Répétitions et variations</i> .....	246
2. RETOUR DE PERSONNAGES .....	256
2.1. <i>Permanence, invariance</i> .....	258
Immortalité.....	258
Archétypes.....	260
2.2. <i>Identité et déplacement</i> .....	262
Renaissances, reconnaissances .....	262

Passages de mémoire .....	269
Personnages en série .....	273
Avatars.....	280
<b>CHAPITRE III. UN PROGRÈS QUI TOURNE EN ROND .....</b>	<b>287</b>
1. L’HISTOIRE COMME ÉTERNEL RETOUR DES MAUX.....	288
1.1. <i>Violences historiques</i> .....	288
1.2. <i>Remise en question de la perfectibilité humaine</i> .....	298
2. VANITÉ DES RÉVOLUTIONS.....	305
2.1. <i>La révolution-régression</i> .....	305
2.2. <i>Reconduction du despotisme</i> .....	310
3. VERS UNE REDÉFINITION DU PROGRÈS.....	320
3.1. <i>Un scepticisme mêlé d’espérance</i> .....	320
3.2. <i>Un progrès en spirale</i> .....	329
<b>TROISIÈME PARTIE. ARCHÉOLOGIES IDENTITAIRES.....</b>	<b>339</b>
<b>CHAPITRE 1. LA RÉAPPROPRIATION DU PASSÉ COMME NÉCESSITÉ IDENTITAIRE.....</b>	<b>340</b>
1. CRISE DU TEMPS.....	341
1.1. <i>Le « présentisme », « régime d’historicité » de la période contemporaine</i> .....	341
1.2. <i>« Revenances » aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles</i> .....	356
2. QUÊTE ARCHÉOLOGIQUE : IDENTITÉ ET HISTORICITÉ.....	365
2.1. <i>Pratiques archéologiques</i> .....	365
2.2. <i>Généalogies. La création d’une filiation</i> .....	373
<b>CHAPITRE II. LA CRÉATION D’UNE IDENTITÉ COMPOSITE.....</b>	<b>391</b>
1. OUVERTURE DE LA NOTION DE PERSONNAGE .....	392
1.1. <i>Rupture avec les codes de caractérisation du personnage romanesque</i> .....	392
1.2. <i>Reprise et renouvellement du thème du double</i> .....	402
Figures du double.....	404
Du <i>Doppelgänger</i> au personnage multiple .....	411
2. LA RÉOUVERTURE DU PASSÉ COMME DÉCOUVERTE DU MÉTISSAGE .....	416
2.1. <i>Histoires nomades, « émigrations »</i> .....	416
2.2. <i>Métissages</i> .....	427
Le sol français comme espace de passage et de rencontre.....	427
Danzig et l’Europe du mi-lieu .....	432
Mexique et <i>mestizaje</i> .....	436

<b>CHAPITRE III. ANAMNÈSES ROMANESQUES .....</b>	<b>442</b>
1. REMÉMORATIONS .....	443
1.1. <i>Anamnêsis</i> .....	443
1.2. <i>Parcours mémoriels</i> .....	447
2. ÉCRITURES COUPABLES .....	459
2.1. <i>Le retour du refoulé</i> .....	460
2.2. <i>La confession des fautes</i> .....	469
3. L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE COMME <i>CATHARSIS</i> ? .....	476
3.1. <i>Aspects psychanalytiques</i> .....	477
3.2. <i>Aspects judiciaires</i> .....	490
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>497</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>503</b>
1. ŒUVRES DU <i>CORPUS</i> .....	503
2. ŒUVRES DES AUTEURS .....	503
- <i>Raymond Queneau</i> .....	503
- <i>Carlos Fuentes</i> .....	504
- <i>Günter Grass</i> .....	504
3. ŒUVRES DE FICTION COMPLÉMENTAIRES AU <i>CORPUS</i> .....	505
4. OUVRAGES CRITIQUES ET ARTICLES SUR LES ŒUVRES DU <i>CORPUS</i> .....	506
- <i>Sur Les Fleurs bleues</i> .....	506
- <i>Sur Le Turbot</i> .....	507
- <i>Sur Terra Nostra</i> .....	507
5. TEXTES DE RÉFÉRENCE.....	508
- <i>Critique et théorie littéraires</i> .....	508
- <i>Histoire, mémoire, littérature</i> .....	510
- <i>Philosophie</i> .....	518

**Nota bene :**

- Pour les œuvres du *corpus* en langue étrangère (allemand, espagnol), l'étude a été menée dans les textes en langue originale. La traduction commerciale en français est indiquée en note de bas de page.
- Le flet est l'autre nom du Turbot dans le livre de Grass.

« [...] NOUS VIVONS ENTOURES DE MONDES PERDUS,  
D'HISTOIRES ENGLOUTIES. CES MONDES ET CES  
HISTOIRES SONT NOTRE RESPONSABILITE : ILS ONT  
ETE CREES PAR DES HOMMES ET DES FEMMES. NOUS  
NE POUVONS LES OUBLIER SANS NOUS CONDAMNER  
NOUS-MEMES A L'OUBLI. NOUS DEVONS MAINTENIR  
L'HISTOIRE POUR AVOIR UNE HISTOIRE. »

CARLOS FUENTES, *TERRITOIRES DU TEMPS*

# Introduction

Le monde contemporain est hanté par le passé. La mémoire envahit l'espace social, tant dans le domaine de la culture, entre musées et archives, que dans celui de la politique, où fleurissent les discours mémoriels, ou encore au sein de la justice, marquée par l'apparition du régime d'imprescriptibilité, qui permet de juger les crimes de l'histoire. La diffusion des notions de patrimoine et de commémoration témoignent de cet engouement. La conservation du passé est un trait de l'époque actuelle, et cette idée se tourne même en direction du futur : l'environnement humain doit être préservé, par l'entremise d'un « développement durable ». Comme le note l'historien François Hartog, qui s'est intéressé au « régime d'historicité » de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, l'expérience du temps y est dominée par une démarche régressive. La dilatation du présent vers le passé est un phénomène dont la vocation est selon lui identitaire. Les pratiques mémorielles sont les vecteurs

[...] d'une identité s'avouant inquiète, risquant de s'effacer ou déjà largement oubliée, oblitérée, réprimée : d'une identité à la recherche d'elle-même, à exhumer, à bricoler, voire à inventer. Dans cette acception, le patrimoine en vient à définir moins ce que l'on possède, ce que l'on a qu'il ne circonscrit ce que l'on est, sans l'avoir su, ou même sans avoir pu le savoir. Le patrimoine se présente alors comme une invite à l'anamnèse collective.<sup>1</sup>

Ces préoccupations mémorielles émergent dès les années 1970. En France, les « nouveaux historiens » remarquent l'expansion de la science historique, son appropriation par les mass-media et par les romanciers. Selon Jacques Le Goff, « la passion de l'histoire est un des aspects de la mode rétro, mais plus profondément, c'est un des aspects du besoin d'identité. »<sup>2</sup> La « présence du passé »<sup>3</sup> serait donc le symptôme plus général d'une crise,

---

<sup>1</sup> François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2003, p. 164-165.

<sup>2</sup> « L'Histoire, une passion nouvelle, table ronde avec : Philippe Ariès, Michel de Certeau, Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie, Paul Veyne », *La Nouvelle histoire, Le Magazine littéraire*, n° 123, avril 1977, p. 16.

<sup>3</sup> La formule « présence du passé », qui apparaît fréquemment dans les essais contemporains consacrés

crise du temps, crise de l'avenir, crise de l'identité. Le passé viendrait hanter un présent en mal de racines.

Ce retour du passé n'est toutefois pas l'apanage du XX<sup>e</sup> siècle. Jean-François Hamel, dans un ouvrage récent, évoque ainsi les « revenances de l'histoire »<sup>4</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. Autour des figures de Michelet, Hugo, mais aussi Marx ou Nietzsche, il observe la résurgence de la narrativité cyclique au sein de la modernité. La Révolution française, et la Révolution industrielle, ont apporté avec elles une idéologie du progrès, ayant pour corollaire un déclin de la tradition, c'est-à-dire de la transmission de la mémoire. En ces temps révolutionnaires, l'éternel retour et ses épigones témoignent d'une nostalgie pour un temps unifié, assurant le lien entre les générations successives. Au siècle suivant, les guerres mondiales provoquent, à leur tour, le sentiment d'une tradition rompue, d'une « brèche entre le passé et le futur »<sup>5</sup>, selon l'expression de Hannah Arendt. Là encore, la sensation de rupture trouve un écho dans les pratiques narratives, qui se tournent vers les représentations cycliques du devenir ; les « revenants » abondent dans les récits contemporains. Comme le note Claude Burgelin fort à propos :

Cela faisait longtemps qu'on n'avait pas vu passer autant d'anges et de fantômes sur la scène littéraire. Au terme d'un siècle bavard et « communicant », tout à l'ivresse de ses réseaux, voici que font avec insistance *apparition*, selon le terme consacré, ces intermédiaires peut-être moins immatériels qu'on le dit. [...] La dernière fois qu'anges et fantômes avaient fait aussi massivement irruption, c'était dans les tourments du Romantisme. Un temps de l'après : après la Révolution, après la Terreur de la guillotine, après les guerres de l'Empire. [...] Une époque de transmission cassée, de mémoire blessée, de hâtives mises en terre, en oubli ou en charniers. A nouveau en ce siècle, le temps a été hors de ses gonds. Deux guerres, des génocides et des assassinats massifs au nom d'idéologies meurtrières. Des morts par millions. Avec pour séquelles de grands saccages de la mémoire, des ruptures de la transmission.<sup>6</sup>

---

à l'histoire ou à la mémoire, fut le titre de la Biennale de Venise en 1980, organisée par Paolo Portoghesi, sur l'architecture postmoderne. L'expression « Présence du Passé » est employée par Patrick Modiano en 1984 dans son roman *Quartier perdu*, Paris, Gallimard, 1984, p. 14.

<sup>4</sup> Jean-François HAMEL, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006.

<sup>5</sup> Hannah ARENDT, « La brèche entre le passé et le futur », *La Crise de la culture : huit exercices de pensée politique*, traduit par Jacques Bontemps et Patrick Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 (1961), p. 11-27.

<sup>6</sup> Claude BURGELIN, « Préface » du livre de Claire de RIBAUPIERRE, *Le Roman généalogique. Claude Simon et Georges Perec*, Bruxelles, Editions La Part de l'Œil, coll. « Théorie », 2002, p. 7-8.

Les deux époques sont des lieux de « revenance », où les spectres font leur apparition. Dans *La Hantise du passé*, l'historien Henry Rousso explique cette présence fantomatique du passé à l'époque actuelle par l'idée d'un deuil impossible à achever. Selon lui, la gravité exceptionnelle des actes commis, parmi lesquels la Shoah tient une place remarquable, impose un difficile « devoir de mémoire » :

A l'heure actuelle, le passé proche se présente à nous avec une intensité inégalée. Il revêt une actualité inédite, conséquence de la difficulté d'assumer les tragédies du XX<sup>e</sup> siècle, dont nous prenons toute la dimension avec un certain retard. Nous vivons dans le « temps de la mémoire », c'est-à-dire dans un rapport affectif, sensible, douloureux même, au passé.<sup>7</sup>

La contemporanéité du présent et du passé revêt une dimension morale. Les contemporains sont confrontés, dans une forme de simultanéité, à la barbarie de leurs prédécesseurs. La filiation existant entre les uns et les autres n'a donc rien de glorieux. Les hommes du présent ne se découvrent pas une ascendance héroïque, mais se livrent à un effort de remémoration, une *anamnèse*, qui dévoile les maux de l'histoire, jusqu'alors tapis dans l'ombre. Comme le note Paul Ricœur en reprenant la distinction des Grecs, l'*anamnêsis* (le souvenir comme objet de quête, c'est-à-dire « rappel » ou « recollection ») se distingue du *mnêmê* (souvenir affectif, évocation simple de la mémoire). Il s'agit d'une quête contre l'oubli, d'une pragmatique de la mémoire qui doit aboutir à une « salutaire crise d'identité permettant une réappropriation lucide du passé et de sa charge traumatique »<sup>8</sup>. La « présence du passé » au XX<sup>e</sup> siècle se distingue sur ce point de la poétique du retour mise en place par les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle. Jean-François Hamel évoque à leur propos « les grands récits archéologiques et téléologiques romantiques », qui « tentent l'inscription de la communauté dans la continuité d'un récit partagé. »<sup>9</sup> Jules Michelet le thaumaturge, Victor Hugo avec ses histoires de métempsyose, reconstituent par la narration un être transhistorique, la France, qui renvoie à « un sujet collectif en marche vers son émancipation, un sujet qui, depuis la nuit des temps, surmonte à chaque instant les morts individuelles qui rythment l'itinéraire de sa

---

<sup>7</sup> Henry ROUSSO, *La Hantise du passé : entretien avec Philippe Petit*, Paris, Textuel, coll. « Conversations pour demain », 1998, p. 12.

<sup>8</sup> Paul RICŒUR, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2000, p. 588.

<sup>9</sup> Jean-François HAMEL, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité, op. cit.*, p. 39.

survivance.»<sup>10</sup> La réouverture du passé au XX<sup>e</sup> siècle ne procède pas à une telle « capitalisation des ancêtres »<sup>11</sup> au sein d'un grand récit épique. Il n'est plus question de figurer le progrès en marche, comme le faisaient les grandes sagas familiales d'Alexandre Dumas ou d'Eugène Sue, dont *Les Mystères du peuple ou histoire d'une famille de prolétaires à travers les âges* (1849-1856) couvraient plusieurs générations, de la Gaule romaine jusqu'à l'annonce de la démocratie universelle. La mise en échec du progrès par les ravages du nazisme et du fascisme annihile ce type de représentation du temps, et lie indéfectiblement l'écriture de l'histoire à l'examen de conscience.

Une vague de fond touche alors la littérature, qui s'imprègne fortement d'histoire. Comme le note Gérard Gengembre à propos du roman historique contemporain :

Les romans historiques abondent, reflétant à l'évidence un goût dominant chez les lecteurs contemporains, férus d'Histoire, désireux de se plonger dans l'infini des siècles. [...] dans toutes les aires culturelles, de grands auteurs confirmés écrivent des romans historiques et des textes ambitieux paraissent [...]. Parmi les tendances les plus notables, on peut mettre en évidence les grandes fresques, les traversées d'un siècle, et, calendrier oblige, du siècle à peine écoulé.<sup>12</sup>

Les traversées de *plusieurs* siècles, voire de plusieurs millénaires, serait-on tenté d'ajouter. La réouverture du passé dépasse les cadres du siècle dernier, pour aborder de façon critique des époques plus lointaines. Un nombre important de romanciers font le choix d'une très longue durée. Parmi eux, l'écrivain italien Italo Calvino écrit entre 1965 et 1984 des contes « cosmicomiques »<sup>13</sup>, qui relatent l'aventure à travers le temps d'un personnage au nom imprononçable : Qfwfq. Ce dernier répond aux hypothèses théoriques avancées par la science contemporaine (sur la structure de l'univers, sur l'origine de la vie, etc.) en répondant qu'il était déjà là, et en donnant sa version des faits. Comme le dit l'auteur dans la « Présentation » des *Cosmicomics* : « Il semble de toute façon qu'il ait pris successivement différentes formes, animales (mollusque, ou dinosaure) et ensuite humaines, et fini par être

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>12</sup> Gérard GENGEMBRE, *Le Roman historique*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 Questions », 2006, p. 142.

<sup>13</sup> *Cosmicomics : Récits anciens et nouveaux* (1965), *Temps zéro* (1967), *Autres histoires cosmicomiques* (1968) et *Nouvelles histoires cosmicomiques* (1984), regroupés dans le volume *Cosmicomics : Récits anciens et nouveaux*, traduit par Jean Thibaudeau et Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, coll. « Bibliothèque Calvino », 2001 (1997).

aujourd'hui un petit vieillard qui en a beaucoup vu, et qui a en plus l'habitude d'en raconter de belles. »<sup>14</sup> Qfwfq traverse les millénaires, et écrit un roman polémique sur les premiers âges de la Terre, et du genre humain.

D'autres romans se déploient quant à eux sur des siècles d'existence humaine, comme par exemple les sagas familiales. Graham Swift, dans *Waterland*<sup>15</sup> (1983), relate l'histoire de l'Angleterre en suivant le cours des générations de deux familles, les Crick et les Atkinson. Le narrateur, professeur d'histoire, abandonne ses manuels pour se plonger dans le récit de la vie privée de ses ancêtres. Le roman présente de ce fait une charge véhémement contre l'historiographie traditionnelle. En 2000, Péter Esterházy esquisse à son tour un parcours de type transhistorique dans *Harmonia caelestis*<sup>16</sup>. Héritier d'une grande famille aristocratique hongroise, il dépeint une vaste fresque familiale. Mais là encore, les codes historiographiques sont totalement subvertis, par un mélange des temps qui confond les générations successives. La confusion des époques est un trait de la littérature contemporaine, marquée par la « présence du passé » dont il a été question plus haut. Les anachronismes abondent dans les romans historiques de cette période. Milan Kundera remarque, dans *Les Testaments trahis*, que la « coexistence de temps historiques différents dans un roman »<sup>17</sup>, est une « obsession »<sup>18</sup> pour les écrivains de son temps. Il rapproche sur ce point ses propres œuvres des *Versets sataniques*<sup>19</sup> de Salman Rushdie (1988). Dans ce roman, l'auteur confronte le Londres des années 1980 avec les premiers temps de l'Islam. L'un des personnages actuels, Gibreel, s'imagine ainsi être la réincarnation de l'archange Gabriel. Ce « regard qui plonge dans les profondeurs du passé »<sup>20</sup> consiste le plus souvent en une révision de l'histoire, comme l'explique Brian Mc Hale :

*The postmodernist historical novel is revisionist in two senses. First, it revises the content of the historical record, reinterpreting the historical record, often demystifying or debunking the orthodox version of the past. Secondly, it revises, indeed transforms, the*

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, 12.

<sup>15</sup> Graham SWIFT, *Le Pays des eaux*, traduit par Robert Davreu, Paris, Gallimard, « Folio », 1986 (1983).

<sup>16</sup> Péter ESTERHÁZY, *Harmonia caelestis*, traduit par Joëlle Dufeuilly et Agnès Járffás, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2001 (2000).

<sup>17</sup> Milan KUNDERA, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 22.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>19</sup> Salman RUSHDIE, *Les Versets sataniques*, traduit par A. Nasier, Paris, Pocket, 1999 (1988).

<sup>20</sup> *Ibid.*

*conventions and norms of historical fiction itself.*<sup>21</sup>

Brian Mac Hale attribue cette attitude révisionniste à des fictions qu'il qualifie de « postmodernistes » (*Postmodernist fiction* est le titre de son essai). Le *corpus* sur lequel il travaille regroupe des œuvres publiées dans les années 1970-1980, qui se caractérisent selon lui par une mise en doute du monde réel par la fiction. Cela se traduit, dans le roman historique, par un soupçon généralisé à l'égard du canon historiographique, en tant que récit unitaire et progressiste. Les termes « postmoderne », ou « postmoderniste », sont utilisés par beaucoup d'autres essayistes, au-delà du champ littéraire, pour évoquer le moment où l'infailibilité du progrès est révoquée, en particulier par l'horreur des camps de concentration. A ce titre, la critique postmoderne sera utilisée dans notre étude, pour aborder les questions de relativisation du progrès et de la vérité, plus particulièrement en ce qui concerne l'écriture de l'histoire. Toutefois, il ne s'agira à aucun moment d'apposer une « étiquette » sur les textes étudiés, ou de les cantonner au sein d'une périodisation schématique, opposant les modernes au postmodernes. En effet, la résurgence du temps cyclique, qui offre un fervent démenti au progrès, n'a pas attendu les années 1970 pour se produire. Les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle avaient déjà élaboré une poétique de la répétition, et les écrivains modernistes des années 1920 le feront à leur tour. Néanmoins, l'apport de la critique postmoderne pour la compréhension du sujet ne doit pas être négligé, tant sur les questions de représentation du temps, de l'histoire, que sur les problématiques esthétiques de récupération du passé, comme le pastiche ou la parodie, réécritures ludiques des récits canoniques. Selon Brian Mc Hale, le refus du temps linéaire apparaît ainsi comme une subversion des conventions de l'historiographie traditionnelle. Les anachronismes en sont la preuve insolente. Cette révision formelle s'accompagne d'une révision de « fond », qui s'attache au contenu du roman historique. Les événements relatés ne sont plus ceux qui concourent à la fabrication d'une grande geste nationale, adoptée par tous. Au contraire, ils prennent place au sein d'une histoire alternative, d'une « histoire apocryphe », selon le terme de Brian Mc Hale. La

---

<sup>21</sup> Brian MC HALE, *Postmodernist fiction*, London-New-York, Routledge, 1987, p. 90. « Le roman historique postmoderniste est révisionniste dans deux sens. En premier lieu, il révisé le contenu du récit historique, en le réinterprétant, souvent en démystifiant ou en démentant la version orthodoxe du passé. Dans un second temps, il révisé, c'est-à-dire qu'il transforme, les conventions et les normes du roman historique lui-même. » (traduction personnelle)

temporalité cyclique s'inscrit donc dans une démarche « révisionniste », qui dément le modèle linéaire. Le rythme itératif caractérise de fait un grand nombre de romans historiques, comme ceux de Claude Simon, où les mêmes épisodes ne cessent de se répéter<sup>22</sup>, ou encore *Sarah et le lieutenant français*<sup>23</sup> de John Fowles (1969), où le dénouement est relaté à trois reprises, ce qui donne trois fins possibles à l'intrigue. Notons enfin que la poétique de la répétition ne concerne pas uniquement le roman historique, mais le genre romanesque dans son ensemble. Très récemment, *Cela n'arrivera jamais*<sup>24</sup> de Michel Pessan (2007) relate les trois variantes d'une catastrophe amoureuse, vécue par trois hommes portant le même nom. L'un subit le drame, l'autre l'évite, le troisième le provoque. L'histoire est répétée trois fois, comme autant de versions possibles de la réalité.

C'est au sein de ce vaste champ littéraire que le personnage *transhistorique* fait son retour dans les années 1960-1970, avec trois romans qui formeront notre *corpus* d'étude. En 1965 paraissent en France *Les Fleurs bleues* de Raymond Queneau<sup>25</sup>. Cet écrivain français, né en 1903 et mort en 1976, s'est intéressé tout au long de son œuvre à la construction romanesque et au langage, comme en témoignent ses essais mais surtout ses romans, véritables laboratoires littéraires. Sa création de l'OUvroir de LIttérature POtentielle, fondé en 1960 en compagnie d'autres écrivains et mathématiciens, confirme cette vision scientifique et expérimentale de l'œuvre. Avec *Les Fleurs bleues*, il associe ces questionnements à une réflexion sur l'histoire et le temps. Cette fiction met en scène certaines de ses réflexions théoriques, publiées en 1966 dans *Une Histoire modèle*, court essai inachevé qui lui « semble fournir un supplément d'information aux personnes qui ont bien voulu s'intéresser aux *Fleurs bleues* »<sup>26</sup>. Ce petit guide de lecture témoigne d'une conception profondément cyclique de l'histoire. Le roman relate la cavalcade historique du duc d'Auge, qui apparaît

---

<sup>22</sup> Voir sur ce point : Stéphanie ORACE, *Le Chant de l'arabesque : poétique de la répétition dans l'œuvre de Claude Simon*, Amsterdam-New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2005 ; Claire GUIZARD, *Bis repetita : Claude Simon, la répétition à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2005.

<sup>23</sup> John FOWLES, *Sarah et le lieutenant français*, traduit par Guy Durand, Paris, Seuil, Points, 1872 (1969).

<sup>24</sup> Michel PESSAN, *Cela n'arrivera jamais*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2007.

<sup>25</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues* (1965), dans *Œuvres complètes III, Romans II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.

<sup>26</sup> Raymond QUENEAU, *Une Histoire modèle*, Paris, Gallimard, 1962.

périodiquement, en 1264, 1439, 1614, 1789 et 1964. Queneau fait revenir son protagoniste tous les 175 ans, selon les principes oulipiens de la « littérature récurrente »<sup>27</sup>. Cette poétique de la répétition est capitale dans la technique romanesque de l'écrivain, qui entend « faire rimer des situations ou des personnages comme on fait rimer des mots »<sup>28</sup>. Pour lui, il n'y a pas de différence essentielle entre le roman et la poésie. Les « rimes » entre le passé et le présent sont assurées par le retour du duc d'Auge, mais aussi par sa relation particulière avec Cidrolin, personnage contemporain qui vit à Paris en 1964. Le principe global du roman se fonde sur l'alternance des rêves de l'un et de l'autre : Cidrolin se rêve en duc d'Auge, et Auge se rêve en Cidrolin. Le duc d'Auge traverse l'histoire pour finalement rejoindre son double onirique. Ses pérégrinations transhistoriques permettent à Queneau de broser une fresque qui se déploie sur plusieurs siècles. Auge entre en conflit avec saint Louis lors de la huitième croisade, combat lors de la guerre de Cent Ans avec Gilles de Rais et Jeanne d'Arc, fomenté ensuite une révolte contre Charles VII. En 1789, sa présence est réclamée aux Etats généraux. Cependant, cette chronique de France ne présente en rien l'avancée progressive de la nation sur le chemin du progrès. L'année 1789 est ainsi convoquée pour être mieux destituée. La Révolution française est à peine évoquée, elle sert uniquement de toile de fond aux agissements du turbulent duc d'Auge, totalement indifférent aux bouleversements politiques qui agitent l'époque. Elle est pourtant considérée par les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle comme la preuve indubitable du progrès. Les écrivains romantiques lui attribuent un rôle prépondérant au sein de leur représentation téléologique. Même si l'événement est *a priori* facteur de discontinuité, ils l'inscrivent dans une continuité, et restituent, par-delà le changement, « une unité transhistorique par l'invention de sujets collectifs doués d'une singulière aptitude à la survie (la nation, le peuple, l'humanité qui transcendent les générations). »<sup>29</sup> « Les récits de l'historiographie nationale et de l'idéologie progressiste du XIX<sup>e</sup> siècle tentent de réunir passé, présent et avenir sur la flèche du temps et à maintenir coûte que coûte les liens sociaux malgré la rupture de la tradition. »<sup>30</sup> Le personnage transhistorique de Raymond Queneau

---

<sup>27</sup> Jacques BENS, Claude BERGE et Paul BRAFFORT, « La Littérature récurrente » dans OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1981, p. 81-82.

<sup>28</sup> Raymond QUENEAU, « Conversations avec Georges Ribemont-Dessaignes » (1950), *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1965, p. 41.

<sup>29</sup> Jean-François HAMEL, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, op. cit., p. 40.

<sup>30</sup> *Ibid.*

n'assume pas une telle fonction. Son voyage à travers les âges parodie plutôt ce type de schéma. Le duc n'est en rien un héros de l'ancien temps, bien au contraire. Il incarne plutôt les pulsions violentes de l'homme à toute époque, et ruine ainsi l'idée de perfectibilité du genre humain née au siècle des Lumières.

Dans les années 1970, le personnage transhistorique apparaît dans deux autres romans. En 1975, le romancier mexicain Carlos Fuentes publie *Terra Nostra*<sup>31</sup>. Né en 1928, cet auteur est à la fois romancier, essayiste, dramaturge, scénariste et journaliste. Avec Julio Cortázar, Gabriel García Márquez ou Mario Vargas Llosa, il est l'un des chefs de file du renouveau de la littérature sud-américaine au XX<sup>e</sup> siècle. Profondément impliqué dans la vie politique de son pays, ardent défenseur d'une démocratie sociale, il s'intéresse depuis toujours à l'identité mexicaine, qu'il place au carrefour de plusieurs temps, de plusieurs histoires. *Terra nostra* relate ainsi l'histoire croisée de l'Espagne et du Mexique, du règne des Rois Catholiques au XVI<sup>e</sup> siècle au passage du millénaire, en l'an 1999. Le roman remonte même jusqu'à la Rome impériale, à la recherche des racines politiques des deux nations. Là encore, c'est le trajet de personnages transhistoriques qui motive le récit, au sein d'une temporalité circulaire. « Une vie ne suffit pas. Il faut plusieurs existences pour faire une seule personne. »<sup>32</sup> Cet adage est répété au cours de l'œuvre. Les protagonistes semblent en effet immortels ; ils traversent les temps au sein d'incarnations successives. Leur parcours n'est en rien linéaire et progressiste. L'intrigue répète les mêmes épisodes de répression et de violence au cours des siècles. Elle ne figure pas l'émancipation des Mexicains ou des Espagnols. La remémoration du passé impose plutôt une relecture de l'histoire officielle, et de ses « mémoricides », selon l'expression de l'écrivain espagnol Juan Goytisolo :

Afin de noircir les pages blanches et écrire sur les ruines de ce qui fut gommé, le mythe de l'identité nationale iconique exige comme préalable le mémoricide. Tous les empires et toutes les dynasties vainqueurs ont recours à l'élimination systématique de leurs

---

<sup>31</sup> Carlos FUENTES, *Terra nostra*, Edición Javier Ordiz, Madrid, Espasa-Calpe, coll. « Colección austral », 1991 (1975). Traduit en français par Céline Zins, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque du monde entier », 1979.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 570. V.O. : « *Una vida no basta. Se necesitan múltiples existencias para integrar una personalidad.* », p. 644.

prédécesseurs vaincus.<sup>33</sup>

Carlos Fuentes revient ainsi sur la conversion forcée, puis l'expulsion des Juifs et des Maures d'Espagne par les Rois Catholiques, mais aussi sur le Mexique préhispanique, éliminé par l'épisode sanglant de la Conquête. L'intrigue transhistorique ne sert donc pas à légitimer le présent en lui donnant une fondation, une origine, mais plutôt à le déstabiliser, le questionner. *Terra Nostra* est proche en cela de la nouvelle orientation que prend l'écriture de l'histoire dans les années 1970, sous l'influence de Michel Foucault et de sa « généalogie », qui s'oppose au « déploiement métahistorique des significations idéales et des indéfinies téléologies », à « la recherche de l'origine. »<sup>34</sup>

Selon une même démarche, Günter Grass publie en 1977 *Le Turbot*<sup>35</sup>. Prix Nobel de Littérature en 1999, cet auteur refuse d'être appelé « écrivain allemand ». Il préfère se désigner comme « écrivain de langue allemande », se méfiant du système des appartenances et du culte des origines. Il propose au contraire une vision de l'histoire nationale au vitriol, comme avec *Le Tambour*, roman qui le révèle en 1959, et dans lequel il s'attaque sans tabou à la période nazie pour dépeindre le fascisme ordinaire, l'enthousiasme de l'homme de la rue pour la politique du III<sup>e</sup> Reich. La biographie de Grass est pour quelque chose dans cette vision à contre-courant de la nation. Né en 1927 à Danzig, en Pologne, il descend par sa mère d'un peuple slave, les Kachoubes, et est d'origine allemande par son père. La ville de Danzig, devenue l'actuelle Gdansk, forme l'épicentre de ses nombreux romans, qui dépeignent une histoire polémique de l'Allemagne et de l'Europe centrale. Tel est le cas du *Turbot*. Le narrateur, habitant cette cité des bords de la Baltique, y raconte ses onze vies exemplaires, du néolithique jusqu'à l'époque contemporaine. A chaque apparition, il est accompagné d'une cuisinière, avec qui il partage son existence. L'histoire est en effet relatée dans ce roman sous le prisme de la cuisine. Les allées et venues du narrateur à travers les siècles dépeignent « une grande fresque de l'humanité qui serait l'épopée de la nourriture, de l'âge de pierre jusqu'à

---

<sup>33</sup> Juan GOYTISOLO, *Cogitus interruptus*, traduit par Abdelatif Ben Salem, Paris, Fayard, 2001 (1999), p. 23.

<sup>34</sup> Michel FOUCAULT, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire » (1971), *Dits et Ecrits 1954-1988. I*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1004.

<sup>35</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, Göttingen, Steidl, 1993 (1977). Traduit en français par Jean Amsler, Paris, Seuil, coll. « Points », 1979.

nos jours. »<sup>36</sup> Dans ce « livre de cuisine narratif »<sup>37</sup>, Grass met l'accent sur les inventions culinaires, et non sur les grandes dates politiques de l'histoire. L'histoire de l'alimentation sort du silence, où l'avaient maintenue, selon le romancier, l'idéologie des Lumières : « Cet élément a été masqué par le puritanisme religieux et l'intellectualisme des "lumières". Je tiens la question de la nourriture pour la question centrale de l'existence humaine, et c'est sur ce point que le livre se concentre. »<sup>38</sup> Comme chez Queneau, l'historiographie traditionnelle est donc révoquée. Grass entend adopter une démarche polémique, et « raconter la participation anonyme des femmes »<sup>39</sup> à l'histoire de la nourriture, et au-delà, à l'histoire humaine. Sur fond de guerre des sexes, le romancier écrit une contre-histoire carnavalesque, qui comble les lacunes d'une historiographie misogyne. La poétique de la répétition, inspirée en partie par les doctrines indiennes de la transmigration des âmes, relie le présent aux générations passées, non pour fonder quelque généalogie glorieuse, mais pour doter les contemporains d'une ascendance méconnue, maintenue dans le silence, celle des femmes. Au travers des divers avatars du narrateur et de sa compagne, le lecteur se découvre une identité hétérogène, qui mélange les sexes, mais aussi les cultures des nombreux peuples qui se sont croisés à Danzig.

Un quatrième roman met en scène un personnage transhistorique, *Calvins res genom världen*, publié par l'écrivain suédois Per Christian Jersild en 1965. Le protagoniste, inspiré de l'écrivain italien Italo Calvino, se présente comme une figure immortelle. Il est le témoin des grands tournants de l'histoire européenne. Réfutant le temps linéaire, le personnage a 70 ans en 1626, 28 en 1882, et 8 en 1212. Ce roman burlesque, paru la même année que *Les Fleurs bleues*, reprend le même principe. Toutefois, le livre n'a été traduit dans aucune des langues que nous lisons, ce qui nous empêche, par méconnaissance de la langue suédoise, d'aborder son étude lors de ce travail<sup>40</sup>.

---

<sup>36</sup> Alain MONTANDON, « Günter Grass et le cinquième évangéliste », *Frontières du conte*, études rassemblées par François Marotin, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982, p. 145.

<sup>37</sup> Günter GRASS, *Atelier des métamorphoses. Entretiens avec Nicole Casanova*, traduit par Nicole Casanova, Paris, Pierre Belfond, coll. « Entretiens », 1979, p. 172.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>40</sup> D'autres romans de P.C. Jersild sont traduits en français : *Mon Âme dans un bocal*, traduit par Pascale Balcon, Arles, Actes sud, 1989 ; *La Seconde vie de Nils Holgersson*, traduit par Philippe Bouquet, Paris, 10-18, 1997 et *Un Amour d'autrefois*, traduit par Philippe Bouquet, Paris, P. Belfond, 1997.

Ce *corpus* regroupe des textes de la même période : les années 1960-1970. Il ne faudrait pourtant pas penser que le personnage transhistorique a attendu cette époque pour réapparaître sur la scène littéraire. Limiter son émergence aux moments du romantisme et de la seconde partie du XX<sup>e</sup> siècle procéderait d'une schématisation artificielle. En 1927, Virginia Woolf publie ainsi *Orlando : A Biography*. L'œuvre se présente comme la biographie d'Orlando, depuis ses seize ans à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, jusqu'à ses trente-six ans dans les années 1920. Le narrateur-biographe relate les impressions d'Orlando face aux changements d'époque. Il évoque sa nostalgie de la période élisabéthaine, son rejet de l'ère victorienne, et plus encore de l'époque contemporaine. Cette biographie imaginaire conteste l'existence d'un temps officiel, et met en relief la pluralité des temporalités intérieures :

La durée de vie réelle d'une personne, quoi qu'en dise le D.N.B.<sup>41</sup>, est toujours sujette à caution. [...] Car, s'il est vrai qu'il y a (au hasard) soixante dix-sept temps différents qui tictaquent en même temps dans l'esprit, combien de personnalités peut-il bien y avoir – à la grâce de Dieu ! – qui trouvent toutes à s'abriter, à un moment donné, dans l'âme humaine ? Certains disent deux mille cinquante-deux.<sup>42</sup>

La vie humaine n'est pas bornée de façon universelle. L'existence d'Orlando s'étend sur presque trois siècles, là où celles d'autres personnes durent quelques dizaines d'années. Cette longévité extrême figure la richesse de sa vie intérieure, et de sa mémoire. La traversée historique d'Orlando marque l'écart qui sépare le temps intérieur du « temps des horloges »<sup>43</sup>. Woolf brise ainsi la représentation traditionnelle du temps, et ouvre la voie aux romanciers des années 1960-1970.

Quelle est dès lors la spécificité de ces auteurs ? Leur filiation avec les écrivains modernistes semble évidente, particulièrement en ce qui concerne la représentation du temps. Le modèle cyclique qu'ils privilégient a déjà été remis à l'ordre du jour dans les années 1920, par Virginia Woolf, mais aussi T.S Eliot et James Joyce. Comme le remarque Fuentes, ce sont les modernistes qui ont réinvesti les premiers l'idée d'un temps cyclique, tel qu'il avait été développé, entre autres, par le philosophe napolitain Gianbattista Vico au XVIII<sup>e</sup> siècle :

---

<sup>41</sup> *Dictionary of National Biography*, dont le père de Virginia Woolf fut l'un des maîtres d'œuvre. Il réunit les notices biographiques de personnages importants.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 745.

« [...] l'expérience du XX<sup>e</sup> siècle fut rapidement perçue par Joyce en des termes qui, pour l'essentiel, sont ceux de Vico : l'histoire n'est pas un progrès ininterrompu, mais un mouvement en spirale, où les avancées alternent avec les facteurs récurrents, négativement régressifs pour certains. »<sup>44</sup>

Cette représentation circulaire du temps se manifeste dans les années suivantes, avec, par exemple, *Varouna*<sup>45</sup> (1940) de Julien Green, qui est un conte de métempsychose. En 1953, le Cubain Alejo Carpentier écrit *Le Partage des eaux*<sup>46</sup>, une fable fondatrice pour la littérature sud-américaine, où le temps mythique et circulaire des Indiens supplante le temps rapide de la société moderne.

Par rapport à l'ensemble de ces précurseurs, la particularité des trois romans du *corpus* est d'associer temps cyclique et réécriture polémique de l'histoire. Comme l'indique la remarque de Fuentes, ce qui l'intéresse dans la circularité, c'est le déni du progrès et de la philosophie téléologique de l'histoire qu'elle implique. La conception du temps va de pair avec une certaine vision de l'histoire. Les romans modernistes n'ont pas, quant à eux, de contenu historique à proprement parler. *Orlando* s'intéresse avant tout aux impressions personnelles du protagoniste, au « flux de conscience », alors que *Les Fleurs bleues*, *Terra Nostra* et *Le Turbot* sont sans conteste de véritables romans historiques.

Vis-à-vis des romans contemporains du *corpus*, ceux de Calvino, Rushdie, Swift, etc., des ressemblances et des dissemblances existent aussi. Du conte préhistorique alternatif aux sagas familiales privées, en passant par les romans où coexistent différents temps historiques, ou encore ceux fondés sur une poétique itérative, les trois livres du *corpus* s'inscrivent dans un large champ littéraire. Ils possèdent des traits qui les rattachent à une mouvance plus large, celle qui réexamine conjointement les notions de temps et d'histoire. Toutefois, la délimitation du *corpus* d'étude vis-à-vis de ce *corpus* élargi peut s'organiser

---

<sup>43</sup> Voir sur ce point Paul RICŒUR, « Entre le temps mortel et le temps monumental : *Mrs Dalloway* », *Temps et récit. 2, La Configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1991, p. 192-212.

<sup>44</sup> Carlos FUENTES, *Le Sourire d'Erasmus. Épopée, utopie et mythe dans le roman hispano-américain*, traduit de l'espagnol par Eve-Marie et Claude Fell, Paris, Gallimard, coll. « Le Messager », 1990, p. 40.

<sup>45</sup> Julien GREEN, *Varouna*, Paris, Fayard, coll. « Œuvres de Julien Green », 1995 (1940).

<sup>46</sup> Alejo CARPENTIER, *Le Partage des eaux*, traduit par René L.F. Durand, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1956 (1953).

autour de trois traits majeurs, qui font son originalité : la présence d'un personnage transhistorique, qui traverse le temps et dont l'identité mélange les époques ; la peinture d'une fresque historique, caractérisée par une relecture polémique de l'histoire ; l'organisation du récit sous la forme d'une anamnèse, c'est-à-dire d'une remémoration par le personnage de ses vies passées. Le narrateur du *Pays des eaux* part pourtant lui aussi à la recherche de ses souvenirs, mais chacune des générations qu'il évoque trouve sa place dans l'arbre généalogique familial, alors que le personnage transhistorique incarne à lui seul, par ses apparitions successives, une généalogie singulière. Gibreel, le personnage des *Versets sataniques*, rêve qu'il a été l'ancêtre du monde musulman, l'archange Gabriel, mais cette confusion des identités à travers les époques n'a pas pour fonction de réécrire l'histoire nationale. Ces romans partagent des points précis avec ceux du *corpus* d'étude, sur lesquels ils seront convoqués au fur et à mesure de notre analyse. Mais c'est bien sur la particularité des personnages transhistoriques que nous voulons insister. Quelles fonctions remplissent-ils au sein du roman historique ? Quel paradigme littéraire de la mémoire inventent-ils ? De toute évidence, ce type de personnage, qui mêle en une seule personne les contemporains et leurs prédécesseurs, témoigne métaphoriquement de la survivance du passé dans le présent, qui est un trait de l'époque, comme nous l'avons vu précédemment. Mais Grass, Queneau et Fuentes ne font-ils que recevoir l'empreinte de leur temps ? Leurs personnages n'offrent-ils pas une réponse aux préoccupations des hommes du présent pour le passé ? Trait d'union entre les générations, le personnage transhistorique ouvre en réalité un dialogue entre des cultures, des temps, des espaces, souvent maintenus à l'écart les uns des autres. « Feuilleté d'histoire »<sup>47</sup>, il représente une zone de contact, où peut s'inventer une nouvelle identité collective, consciente de la multiplicité de ses passés, et par conséquent ouverte sur l'avenir.

Dans un premier temps, il s'agira d'analyser la dimension polémique des trois récits, abordée lors de cette introduction. *Les Fleurs bleues*, *Le Turbot* et *Terra Nostra* se positionnent contre l'historiographie traditionnelle. Leurs auteurs font écho aux arguments de la nouvelle histoire, mais aussi au *Linguistic Turn* qui associe historiographie et fiction.

---

<sup>47</sup> Bertrand WESTPHAL, « Les Villes verticales. Inscription de l'Histoire et du Texte dans l'espace urbain », *La Mémoire des villes. The Memory of the cities*, sous la direction de Yves Clavaron et de Bernard Dieterle, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003, p. 381.

L'histoire est montrée comme une illusion, une fabrique de mythes et de croyances qui permettent à un pouvoir politique de rester en place. La démystification à laquelle se livrent les romanciers est un préambule critique, nécessaire à l'exploration d'une histoire plus authentique, qui s'intéresse aux êtres et aux sujets habituellement laissés en marge du discours historiographique. Les femmes, les vaincus, les excentriques prennent la place des nobles chevaliers, mais aussi des types socio-historiques qu'est censé représenter le roman historique, selon Georges Lukacs<sup>48</sup>. Les grands événements sont délaissés au profit d'une histoire du quotidien, prioritairement axée sur les questions de l'alimentation et de la sexualité. Le réalisme extrême de cette histoire carnavalesque dévoile la part d'irréalité des chroniques traditionnelles. Celle-ci est mise en exergue par différents procédés, qui exhibent la littérarité de l'histoire. Les auteurs font preuve de scepticisme vis-à-vis de toute version univoque du passé, qui se donnerait comme seule vérité. Ils préfèrent relater des histoires multiples, qui ne masquent pas leur part de fiction et comblent, par l'imagination, les lacunes de l'historiographie.

La représentation du temps qu'implique ces intrigues transhistoriques sera abordée dans un second temps. Les allées et venues des personnages par-delà les siècles et les millénaires créent en effet une étrange synchronie. Les époques communiquent entre elles, et le récit multiplie volontairement les anachronismes. L'écoulement du temps est suspendu, le temps sort de ses gonds pour prendre des chemins de traverse, et suivre les pérégrinations des protagonistes hors du temps linéaire. C'est avant tout le modèle cyclique qui est convoqué par les romanciers. Ces derniers s'inspirent de l'éternel retour des Grecs, des différentes doctrines de réincarnation propres à l'hindouisme, au bouddhisme, aux gnoses juives et chrétiennes. Le retour des personnages se réfère à ces formes religieuses de « revenance », mais de façon désacralisée. Les auteurs font aussi allusion à certaines théories contemporaines, qui s'appuient sur l'idée de cycle économique et historique. Le choix de la temporalité circulaire n'est pas anodin. Il reflète la désillusion des auteurs face aux idéologies du progrès. Dans les trois romans, la violence ne cesse de se répéter, les mêmes épisodes réapparaissent de siècle en siècle, et les révolutions n'apportent jamais le changement espéré, elles reconduisent bien plutôt le malheur des hommes. Malgré cela, Grass, Queneau et Fuentes n'abandonnent pas

---

<sup>48</sup> Georges LUKACS, *Le Roman historique*, traduit par Robert Saille, Paris, Payot, coll. « Petite

l'idée d'un progrès possible. Mais selon eux, le progrès prend la forme d'une spirale, qui repasserait sans cesse par le passé pour pouvoir avancer. Le progrès doit toujours s'accompagner de la mémoire.

C'est cet acte de mémoire qui formera le point d'orgue de notre dernière partie. Les trois romans témoignent du besoin de passé propre à la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Les protagonistes partent à la quête d'une histoire méconnue. Ils tentent de recréer un lien avec celle-ci en s'inventant une généalogie originale, qui emprunte sa forme au schéma familial. Le personnage transhistorique incarne en cela une nouvelle forme de proximité entre les morts et les vivants, et la possibilité d'une transmission de la mémoire entre générations. La réouverture du passé peut alors lui procurer une identité, de nature protéiforme, composite. Voyageur à travers l'espace et le temps, le personnage transhistorique personnifie les croisements, les métissages entre les peuples, par opposition à une hypothétique pureté des origines. Si les récits relatent des parcours *transhistoriques*, ce n'est donc pas pour dessiner une tension vers l'avant, mais plutôt un retour du personnage sur ses souvenirs, une anamnèse. Celle-ci s'apparente à une recollection des vies antérieures, propre à la doctrine de la métempsycose. Les protagonistes de *Terra Nostra*, des *Fleurs bleues* et du *Turbot* se souviennent des actes de leurs ancêtres, comme s'il s'agissait de leur propre vie. Cette appropriation de la mémoire collective établit une responsabilité : les contemporains assument ainsi leur histoire.

**Première Partie.**  
**Des contre-histoires polémiques**

## Chapitre I. Réécrire l'histoire : déconstruction de l'historiographie traditionnelle

Le genre du roman historique est à l'origine de nature hybride. Conjuguant les aspirations de l'histoire et de la littérature, il est nécessairement tendu entre la réalité, la vérité historique, et une écriture purement fictionnelle. C'est bien la dualité entre fiction et histoire qui définit le genre, comme le note Claudie Bernard dans son essai *Le Passé recomposé : le roman historique français du dix-neuvième siècle* : « [...] le roman historique a pour fonction la représentation (fictionnelle) du passé (effectif). »<sup>1</sup> Ce rapport souvent hiérarchique entre réalité et fiction, entre histoire et littérature, fonde et oriente le genre, selon le choix de l'auteur, qui fait jouer les tensions et les rivalités entre les catégories.

La naissance du genre au XIX<sup>e</sup> siècle convoque pleinement les normes du réalisme, et se fixe comme modèle d'écriture l'histoire savante, qui s'érige alors comme science. Le XIX<sup>e</sup> siècle est dévoué à l'histoire, et la littérature ne peut que suivre le mouvement. Le roman historique de la deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle devient au contraire très critique face au canon historiographique. Il interroge de plus en plus l'objectivité de l'histoire, qui appartient malgré ses méthodes rigoureuses au vaste champ des sciences humaines. La « scientificité » du discours historiographique est mise en cause, et le modèle est révoqué. Le nouveau roman historique n'entend plus lui emprunter ses codes, mais les déconstruire, en exhibant leur artificialité. La littérature se fait en cela l'écho des réflexions de nombreux historiens, linguistes, ou philosophes, qui envisagent le discours historiographique comme écriture de l'illusion, qui veut se donner comme récit vrai et unique auprès de ses lecteurs. C'est donc finalement l'histoire qui emprunterait ses techniques à la fiction.

---

<sup>1</sup> Claudie BERNARD, *Le Passé recomposé : le roman historique français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, coll. « Recherches littéraires », 1996, p. 8-9.

# 1. Littérature et histoire : généalogie d'un couple

## 1.1. Rivalités originelles entre Clio et Calliope

La concurrence entre histoire et poésie existe dès que la première apparaît, en Grèce ancienne. Si, comme le note François Hartog dans *Le Miroir d'Hérodote*<sup>2</sup>, l'histoire n'a pas commencé avec les Grecs (il existait des listes royales égyptiennes pouvant s'apparenter à une écriture de l'histoire), la figure subjective de l'historien y apparaît pour la première fois, et ce dans un rapport de compétition face à l'aède. Les premiers historiens, et plus particulièrement celui que l'on considère comme le « père de l'histoire », Hérodote, placent leur discours en position de rivalité face à la littérature épique de Homère. Hérodote l'enquêteur, celui qui recueille les témoignages concrets, veut tourner le dos aux vieilles légendes, et c'est en s'attelant à ce qu'il voit et à ce qu'il entend, c'est-à-dire au visible, au réel, qu'il s'estime le plus apte à rendre compte de l'histoire de sa cité. L'histoire se distingue donc de l'épopée, même si tous deux sont dispensateurs de *kléos* (la mémoire, lié à l'idée d'immortalité). Le travail de l'enquêteur-voyageur est défini comme *historiê*, une enquête de type judiciaire qui cherche à savoir quelque chose et à le faire attester. Cette démarche se substitue à la vision des Muses reçue par l'aède, et l'on passe à un nouveau régime d'autorité qui entend opposer le « je » vide du poète, lieu de passage de l'enthousiasme, au « je » authentifié de l'historien, qui recueille et cite les témoignages et les discours, des savants comme des anonymes. Le témoin oculaire (*histor*) devient alors une figure clé du rapport au réel, « le témoin en tant qu'il *sait*, mais tout d'abord en tant qu'il a *vu* »<sup>3</sup>, comme le rappelle Benvéniste. La vue est en effet considérée par les Grecs comme la voie privilégiée de la connaissance. C'est ce que précise François Hartog dans un chapitre intitulé « J'ai vu, j'ai entendu », où il revient sur l'étymologie du terme « histoire ». Suivant Benvéniste, il rappelle que c'est la racine indo-européenne *wid* qui donne le grec *historiê*, tout comme le latin *videre*, à l'origine du verbe français « voir ». « La première forme d'histoire [...] s'organise autour d'un « j'ai vu », et ce

---

<sup>2</sup> François HARTOG, *Le Miroir d'Hérodote : essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001 (1980).

<sup>3</sup> Emile BENVENISTE, *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Minuit, 1969, t. II, p. 173.

« j'ai vu », du point de vue de l'énonciation, accrédite un « je dis », dans la mesure où je dis ce que j'ai vu. »<sup>4</sup> Lorsque le regard direct est impossible, l'« autopsie » cède la place à l'écoute des témoins, et enfin, à la lecture des archives. Cette dernière sera la marque de crédibilité de l'histoire positiviste dont « les notes de bas de page [...] signalent “j'ai lu” »<sup>5</sup>. L'histoire s'oppose donc à la littérature dans son rapport au réel. Les Muses et leur intercession disparaissent, au profit du regard concret de l'enquêteur.

Le creuset entre histoire et poésie se transforme en séparation normative avec la *Poétique* d'Aristote. Dans cet ouvrage, Aristote distingue les deux discours :

Il est clair, après ce que nous avons dit, que le rôle du poète ne consiste pas à dire ce qui s'est passé mais ce qui pourrait arriver, ce qui est possible selon le vraisemblable ou le nécessaire. En effet, l'historien et le poète ne se distinguent pas parce que l'un s'exprime en vers alors que l'autre le fait en prose [...], mais ils diffèrent l'un de l'autre parce que l'un dit ce qui s'est passé alors que l'autre dit ce qui pourrait se passer. C'est pourquoi la poésie est quelque chose de plus philosophique et qui a plus de valeur que l'histoire : la poésie exprime plutôt le général, l'histoire le particulier.<sup>6</sup>

Aristote dresse donc une frontière nette entre les deux discours autour de la notion fondamentale de réalité : l'histoire a pour objet la réalité passée et avérée, alors que le champ de la poésie est fait d'imagination, de fiction, créées selon la vraisemblance et non selon la vérité des faits. D'un côté de la frontière, on trouve le monde factuel, et de l'autre un monde possible. Cependant, le primat est donné au poétique sur l'historique. L'art énonce une vérité générale qui dépasse le vrai de l'histoire, cantonné au particulier. Malgré cette distinction, l'histoire reste liée pour Aristote aux Belles Lettres : bien qu'inférieure et plus proche du réel, elle est un genre comparable à la poésie. Ce lien perdurera jusque vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>4</sup> François HARTOG, *Le Miroir d'Hérodote*, *op. cit.*, p. 404.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> ARISTOTE, *Poétique*, traduit par Barbara Gernez, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », 2002, p. 35.

## 1.2. Le roman historique et le siècle de l'Histoire : domination du modèle historiographique

### Le XIX<sup>e</sup>, siècle de l'Histoire

C'est au tournant du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècles que s'amplifie le clivage entre les deux discours. Des bouleversements sans précédents secouent l'époque : la maturation de la révolution industrielle, la succession de régimes politiques encore inconnus, la naissance des nationalismes. Les temps étaient liés auparavant par un sentiment de continuité, rendant passé et présent indifférents, mais les convulsions de la Révolutions et de l'Empire provoquent ce que Philippe Ariès appelle la « naissance de la conscience historique moderne » : « [...] le XIX<sup>e</sup> siècle découvrit les différences de la couleur humaine dans le temps. »<sup>7</sup> L'idée d'une ère nouvelle se fait jour, impliquant un « avant » et un « après ». Cette idée de changement était déjà pressentie par les philosophes des Lumières, avec la notion de progrès défendue par Voltaire dans l'Essai sur les mœurs et l'esprit des nations (1756). Les événements politiques entraînent les historiens romantiques à approfondir cette réflexion. Jules Michelet, Augustin Thierry, entre autres, vont essayer de comprendre ces bouleversements et pour cela, vont se situer au sein d'une diachronie où les changements sont le fait de collectifs humains, puisque l'histoire devient « une expérience vécue des masses »<sup>8</sup>, comme le note Georges Lukacs. La dimension collective de l'histoire est alors nouvelle, comparée à la vision de l'âge classique, qui s'intéressait principalement aux individus, et privilégiait les causes psychologiques. La tâche de l'historien romantique consiste à recenser et à analyser ces processus collectifs, et les mutations qu'ils opèrent. Ils tentent d'articuler le passé, le présent et l'avenir d'une collectivité ébranlée par un sentiment de rupture.

On passe en effet alors d'un « régime d'historicité »<sup>9</sup> à un autre, selon la terminologie de François Hartog : du « régime ancien », régi par la longue durée, la perpétuation de la tradition de génération en génération sous la forme de l'exemplarité, au « régime moderne », né de la rupture originelle que constitue la Révolution française, corrélé

---

<sup>7</sup> Philippe ARIÈS, *Le Temps de l'histoire*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 1986 (1954), p. 205-206.

<sup>8</sup> Georges LUKACS, *Le Roman historique*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>9</sup> François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, *op. cit.*, p. 118.

aux notions de vitesse et de changement. Le présent ne semble plus apte à opérer la synthèse des temps. Face à cette faille, et à la nostalgie mélancolique qui en découle, l'historien prend une place prédominante dans la société. Le récit historiographique doit permettre « l'inscription de la communauté dans la continuité d'un récit partagé »<sup>10</sup>, qui transcende le sentiment de rupture dû aux fractures du siècle. Tel est le rôle des grands récits archéologiques et téléologiques romantiques dont parle Jean-François Hamel dans *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité* :

[...] Michelet s'efforce de recréer dans son œuvre l'apparence d'une continuité sans rupture entre le passé et le présent, continuité devant se substituer au fil rompu de la tradition grâce à la reconstitution d'un sujet historique identique à travers les âges, « la France comme une personne ».<sup>11</sup>

De la même façon, Napoléon entend s'inscrire dans l'Histoire de France, en tissant des liens entre les dynasties de l'Ancien Régime, les Lumières, la Révolution et lui-même. La rupture est ainsi insérée au sein de phénomènes agissant à une plus vaste échelle : il s'agit de relater le long processus ascensionnel des peuples, qui, s'il fait état des différences entre passé et présent, les dépasse le long d'une trame progressiste et téléologique. Le changement devient synonyme de progrès, et le passé reste en harmonie avec le présent. Comme le note Claudie Bernard :

Le temps qu'envisagent penseurs et notamment historiens cesse d'être le milieu amorphe qu'il était à l'époque classique, où il accueillait indifféremment grands et petits accidents, connectés par la grâce d'une destinée théologique et dynastique [...]. A l'ère post-révolutionnaire se fait jour une conception linéaire et dynamique, qui attribue au temps une valeur et une efficacité intrinsèques, et qui insiste sur le rôle du changement, pensé comme « progrès » ou au contraire comme « décadence ».<sup>12</sup>

Le rôle de l'histoire est de rendre lisible cet enchaînement dynamique des faits historiques, en déployant le « devoir-être de l'origine »<sup>13</sup>. Ce travail de compréhension harmonieuse des faits historiques s'appuie sur une méthode scientifique, gage de la clairvoyance de l'historien. C'est la naissance de l'historiographie savante. L'histoire bascule

---

<sup>10</sup> Jean-François HAMEL, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, op. cit.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>12</sup> Claudie BERNARD, *Le Passé recomposé : le roman historique français du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 20.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 23.

à ce moment dans le champ scientifique, et se sépare des Belles Lettres. Elle acquiert le titre de science par la création d'instituts spécialisés, de revues savantes, et l'invention de la notion de patrimoine. Elle se fonde sur l'analyse rigoureuse des archives et autres documents du passé, les sources écrites qui fondent son autorité.

Il s'opère alors un renversement de valeur entre les deux discours et le prestige de l'histoire et de ses principes rationnels grandit vis-à-vis de la littérature. S'inspirant des grands pans du discours historiographique, les romanciers s'intéressent eux aussi aux processus historiques. Ils désirent peindre « les tableaux d'une collectivité prise dans un devenir que le texte explicite et met en scène »<sup>14</sup>. Le réel est connaissable, et ses rouages peuvent être dévoilés à travers le parcours d'un personnage et sa relation au monde extérieur, caractéristique d'une époque donnée.

### **Naissance du roman historique**

L'impulsion est donnée par l'écrivain écossais Walter Scott, qui met en scène l'histoire écossaise du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans les *Waverley Novels* (1814), ou encore l'histoire médiévale anglaise, dans *Ivanhoé* (1819), qui relate l'opposition des Saxons et des Normands. Ses romans sont exemplaires pour les autres romanciers, chez qui il suscite nombre de vocations. Il sert aussi de référence pour les critiques littéraires. Georges Lukacs, qui publie en 1965 l'essai incontournable *Le Roman historique*, considère ses romans comme des modèles du genre. Selon lui, Scott relate les aventures d'un personnage « moyen », qui représente avec fidélité un type socio-historique : « Il 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. »<sup>15</sup>

Ces luttes, telles celles des Normands contre les Saxons, s'inscrivent au sein d'une idéologie progressiste. Un processus plein de contradictions, tissé par les antagonismes de classes et de nations, dévoile le présent comme la conséquence du passé, selon le principe de nécessité historique.

---

<sup>14</sup> Gérard GENGEMBRE, *Le Roman historique, op. cit.*, p. 46.

<sup>15</sup> Georges LUKACS, *Le Roman historique, op. cit.*, p. 34.

Le succès de Scott est foudroyant, et lance la vogue d'un nouveau genre romanesque : le roman historique. Les romanciers de l'époque se réclament « historiens ». Cela se confirme si l'on s'intéresse aux sous-titres des grands romans français du XIX<sup>e</sup> : *Le Rouge et le Noir* est sous-titré *Chronique du dix-neuvième siècle*, les *Rougon-Macquart* : *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. *La Comédie humaine* de Balzac se veut aussi une œuvre historique, dressant le tableau de la société française du siècle. En Russie, Tolstoï se lance dans la peinture de la société bourgeoise, alors qu'en Italie Manzoni relate la vie populaire du XVII<sup>e</sup> siècle.

C'est ainsi que se crée un nouveau genre littéraire qui croise histoire et fiction, un genre à la frontière des deux discours. Celui-ci se veut un point de jonction, une frontière perméable par laquelle peuvent se concentrer les savoirs. Mais cette frontière est un lieu de passage unilatéral, puisque l'histoire, quant à elle, s'émancipe de plus en plus des Belles Lettres. Le domaine de la fiction est alors « envahi » par le modèle historique. Les techniques de la critique historique de l'époque – causalité, linéarité, objectivité du scripteur – deviennent les techniques du roman réaliste, dans une sorte d'hégémonie. Comme les historiens, les romanciers se documentent, et proposent des reconstitutions fidèles d'époques antérieures par des catalogues, des descriptions d'objets, des archaïsmes linguistiques. Ils reprennent aussi les grandes conceptions du temps propres à la philosophie de l'histoire qui se développe alors : le progrès, notion héritée des Lumières, ou encore la figure du héros, du « grand homme » hégélien qui participe à l'avancée de la Raison dans le monde des hommes, et dont le modèle de référence est Napoléon.

### **1.3. Renversement de valeur entre histoire et littérature au XX<sup>e</sup> siècle**

Cette fascination pour l'histoire et son caractère « réaliste » va être renversée au XX<sup>e</sup> siècle. Une petite révolution se produit, et particulièrement en ce qui concerne le rapport hiérarchique entre histoire et fiction. Les événements du siècle, les deux guerres mondiales, puis les fascismes et, en particulier, le nazisme et la Shoah, contredisent le concept historiographique du progrès indubitable, tout comme la montée des nationalismes, et le nombre de censures et réécritures imposées par l'Histoire officielle pour aider les régimes en

place à maintenir leur pouvoir. De nombreuses réflexions en découlent, qui présentent l'histoire comme une falsification, comme une fiction qui se donne pour réelle.

### **L'Ecole des Annales : le rejet d'une histoire positiviste**

L'histoire savante du XIX<sup>e</sup> siècle, et plus particulièrement la discipline positiviste de la fin du siècle, est une histoire tributaire des sources écrites. Elle n'accorde d'importance qu'aux faits dont elle retrouve d'abondantes traces écrites. Ceci entraîne une prédilection pour l'événement, et en particulier le grand événement, et les individus d'importance qui s'y montrèrent.

Abandonnant les grands événements de l'histoire politique pour une étude plus sociale, les historiens Marc Bloch et Lucien Febvre fondent en 1929 une revue : *Annales d'histoire économique et sociale*. Tous deux donnent de nouveaux horizons à la discipline en s'intéressant à l'histoire non-événementielle, ouverte sur de nombreux aspects de la vie humaine, exclus des études traditionnelles. Ils discréditent l'histoire événementielle, l'histoire positiviste que son représentant, Taine, comparait à la biologie selon la formule suivante : « On permettra à un historien d'agir en naturaliste ; j'étais devant mon sujet comme devant la métamorphose d'un insecte. »<sup>16</sup> Selon Febvre, les faits historiques en histoire ne sont pas donnés, mais produits :

Mais par les textes on atteignait les faits ? [...] L'assassinat d'Henri IV par Ravaillac, un fait ? [...] Du donné ? Mais non, du créé par l'historien, combien de fois ? De l'inventé, du fabriqué, à l'aide d'hypothèses et de conjectures, par un travail délicat et passionnant. [...] toute histoire est choix. Elle l'est, du fait même du hasard qui a détruit ici, et là sauvegardé les vestiges du passé. Elle l'est du fait de l'homme : dès que les documents abondent, il abrège, simplifie, met l'accent sur ceci, passe l'éponge sur cela. [...] Elaborer un fait, c'est construire. Vérités qui trop souvent échappaient à trop d'historiens. Ils élevaient leurs disciples dans l'horreur sacrée de l'hypothèse [...] comme le pire des péchés contre ce qu'ils nommaient *Science*.<sup>17</sup>

Le fait n'existe qu'en fonction de l'hypothèse de l'historien. Il n'y a donc aucune raison pour se contenter de l'analyse des seuls documents écrits restants, garants d'une illusoire vérité. Il faut s'intéresser aux parties non écrites, aux traces laissées ailleurs que sur

---

<sup>16</sup> Cité par Nicolas PIQUÉ, *L'Histoire*, Paris, GF Flammarion, coll. « Corpus », 1998, p. 199.

le papier, dans les terroirs, dans les mentalités, dans les échanges économiques. Cette histoire économique et sociale doit s'appuyer sur d'autres disciplines, notamment la sociologie, l'économie, la géographie. La revue prend dès lors une dimension stratégique : faire de l'histoire la science sociale capable de fédérer tous les discours des autres sciences humaines, selon une position dominante.

Elle trouve un héritier à partir de la Libération en la personne de Fernand Braudel, qui succède à Lucien Febvre et prône à son tour le rejet du temps court de l'événement, insignifiant, de la période préconstruite, pour la longue durée, l'histoire des profondeurs, des grands courants sous-jacents de l'histoire. Cette démarche tente de dresser une histoire globale, cohérente, qui unit ses différentes composantes : économique, sociale et culturelle. Son propos est aussi de mettre en évidence la pluralité des temps historiques, et d'abandonner le rythme unique de l'histoire événementielle et diplomatique, qui mettait en exergue des individualités détachées de leur contexte. Il explique sa vision de la discipline dans une thèse intitulée *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, conçue à l'origine comme une « étude consacrée à la politique méditerranéenne de Philippe II », tournée exclusivement vers les individus et leurs responsabilités, mais qui finit par « militer pour une forme neuve d'histoire », en « une décomposition de l'histoire en plans étagés », faite « d'un temps géographique, d'un temps social, d'un temps individuel »<sup>18</sup>.

Cette vision d'une discipline ouverte sur les autres sciences humaines, qui croise les temporalités et les divers champs où se fait l'histoire – territoires, sociétés, individus – va être le terreau de la réflexion, dans les années 1960, des « nouveaux » historiens.

### **La problématique de l'écriture de l'histoire dans les années 1960-1970**

L'existence de lieux de recherche tels que la revue des *Annales*, mais aussi la VI<sup>e</sup> section de l'École pratique des Hautes Études, née en 1947 et dirigée successivement par Lucien Febvre et Fernand Braudel, permet en effet l'éclosion d'un renouvellement épistémologique de la discipline dans les années 1960. Sa nouveauté consiste en un

---

<sup>17</sup> Lucien FEBVRE, *Leçon inaugurale au Collège de France* (1933) dans *Combats pour l'histoire*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 6-9.

<sup>18</sup> Fernand BRAUDEL, préface à *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, reprise dans *Ecrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1969, p. 11-13.

approfondissement très sensible de la réflexion sur la place de l'historien, observateur dont le point de vue implique nécessairement une part de subjectivité, mais aussi une vision limitée des choses : il ne peut prétendre ni à la neutralité, ni à l'omniscience absolue. Cette reconnaissance des limites traditionnelles de l'historiographie entraîne, dans un deuxième temps, des recherches sur des objets jusqu'alors maintenus en dehors du champ d'étude de la discipline, comme la sexualité ou la folie traitées par Michel Foucault. Remettant en question l'unicité du réel, cette histoire porte au premier plan l'histoire des mentalités, des représentations propres à chaque époque, à chaque culture, et qui sous-tendent sa grille de lecture du réel.

Les rapports entre réel et fiction font alors l'objet d'un très grand nombre de publications, qui prennent pour étude l'écriture de l'histoire. Roland Barthes se demande ainsi dans un article de 1967, intitulé « Le discours de l'histoire », « si l'analyse structurale permet de garder l'ancienne typologie des discours, s'il est bien légitime d'opposer toujours le discours romanesque, le récit fictif au récit historique. »<sup>19</sup> Selon lui, le récit historique use du même outil que la fiction : l'illusion réaliste. Barthes remet donc en question la coupure épistémologique initiée par Aristote, en réfutant la spécificité du texte historique.

Cette réflexion trouve un écho dans la philosophie analytique de langue anglaise, auprès d'auteurs anglais ou nord-américains des années 1960, qui entament une réflexion sur l'explication causale en sciences humaines, et plus particulièrement en histoire. Certains chercheurs, dont Arthur C. Danto, affirment que l'explication en histoire est inhérente à la narration (*narrative*). Ils sont désignés comme « narrativistes »<sup>20</sup>. Au début des années 1970, l'Américain Hayden White approfondit cette idée en précisant que l'explication se fait par la mise en intrigue (*emplotment*). Il entame la voie de ce que l'on nommera *a posteriori* le *Linguistic Turn*, le tournant linguistique, du nom d'un ouvrage paru en 1967. Ce tournant se définit par l'application aux textes historiques de la critique littéraire, dans le sillon des propositions de la linguistique structurale. Hayden White développe ses idées dans des colloques, mais surtout dans son ouvrage *Metahistory* où il approfondit cette indistinction

---

<sup>19</sup> Roland BARTHES, « Le discours de l'histoire », *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1994 (1967), t. II, p. 417.

<sup>20</sup> Pour avoir plus de détails, voir « Récit historique et récit de fiction » in Jean LEDUC, *Les Historiens et le temps. Conceptions, problématiques, écritures*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1999, p. 169-202.

entre histoire et fiction. Il élabore dans ce livre une véritable poétique de l'histoire, par l'analyse d'un *corpus* d'historiens et de philosophes de l'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>21</sup>. Sa conception de l'histoire comme « *fiction making operation* » l'amène à la concevoir comme un genre littéraire, sans meilleure véridicité que les autres.

Dans les années 1970, les « nouveaux historiens »<sup>22</sup> réagissent à ces attaques contre l'histoire en s'emparant eux aussi de cette problématique. Ils publient des ouvrages qui témoignent de cette préoccupation : *Comment on écrit l'histoire* de Paul Veyne<sup>23</sup> ou *L'Écriture de l'histoire* de Michel de Certeau<sup>24</sup>. Même si ces textes sont encore isolés dans le champ de la recherche historique, ils proposent une réflexion majeure pour l'évolution de la discipline, et se font réponse l'un à l'autre, puisque c'est pour répondre à Paul Veyne que de Certeau écrit son livre.

Dans *Comment on écrit l'histoire*, Paul Veyne dresse un parallèle constant entre histoire et roman, autour de la notion d'intrigue, commune aux deux discours, puisque la première « intéresse en racontant, comme le roman »<sup>25</sup> :

Les faits n'existent pas isolément, en ce sens que le tissu de l'histoire est ce que nous appellerons une intrigue, un mélange très humain et très peu « scientifique » de causes matérielles, de fins et de hasards ; une tranche de vie, en un mot, que l'historien découpe à son gré et où les faits ont leurs liaisons objectives et leur importance relative [...]. Le mot d'intrigue a l'avantage de rappeler que ce qu'étudie l'historien est aussi humain qu'un drame ou un roman, *Guerre et Paix* ou *Antoine et Cléopâtre*.<sup>26</sup>

Il dénie ainsi à l'histoire sa prétention scientifique, elle qui ne possède pas de méthode, et se satisfait de raconter la vérité, sans rechercher la rigueur. Il revient aussi sur les limites de l'histoire, « connaissance mutilée »<sup>27</sup> qui ne décrit du passé que ce qu'il est possible

---

<sup>21</sup> Hayden WHITE, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore-London, John Hopkins University Press, 1973.

<sup>22</sup> La « nouvelle histoire » est empruntée à la « New History » américaine des années 1910. L'expression a été officialisée en 1978 par l'ouvrage collectif publié par Jacques Le Goff, *La Nouvelle Histoire*. Héritière institutionnelle des *Annales*, elle privilégie une nouvelle approche : la méthode quantitative – l'histoire des masses, avec données chiffrées – et un nouvel objet : les mentalités.

<sup>23</sup> Paul VEYNE, *Comment on écrit l'histoire* suivi de *Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1996 (1971).

<sup>24</sup> Michel de CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975.

<sup>25</sup> Paul VEYNE, *Comment on écrit l'histoire*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 26.

d'en savoir. La reconstitution intégrale est impossible selon lui, car les sources écrites sur lesquelles se fonde le discours de l'historien sont partielles, et un grand nombre de faits n'ont laissé aucune trace. Qui plus est, il est impossible de décider ce qui est historique et ce qui ne l'est pas. L'histoire implique donc un choix, comme le soulignait déjà Lucien Febvre. Paul Veyne retravaille ainsi la distinction entre l'événementiel et le non-événementiel pour aboutir à l'idée que les faits n'ont pas de taille absolue, et que leur hiérarchie varie selon les époques. Ce qui a de l'importance, à un moment donné, devient à un autre ce que l'on peut oublier, et ce que l'histoire laissera de côté.

Ces lacunes sont camouflées par l'autoritarisme des manuels d'histoire, qui cachent bien souvent leur propre historicité, et ainsi leurs propres limites. Elles sont l'un des grands sujets de discussion des « nouveaux » historiens, comme le montre le compte-rendu d'une table ronde organisée en 1977 par le *Magazine Littéraire*, réunissant Philippe Ariès, Michel de Certeau, Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie et Paul Veyne<sup>28</sup>. Michel de Certeau décrit l'histoire comme « mixte, science-fiction », un mélange « qui lie en même temps la science et la fable »<sup>29</sup>. Pour lui, le récit d'histoire relève de la manipulation pure et simple :

Là se jouent, comme sur une scène, le « style » et les fantasmes de l'acteur, son art d'accréditer son discours, son habileté à faire oublier au lecteur ce dont il ne parle pas, à lui faire prendre la partie pour le tout d'une époque, à faire croire, par toutes les ruses du récit, qu'un scénario raconte ce qui s'est passé.<sup>30</sup>

Dans son essai *L'Écriture de l'histoire*, il aborde déjà la question de « l'opération historiographique »<sup>31</sup>. Selon lui, il existe une distorsion entre le stade pratique de la recherche historique, et celui de l'écriture. Ils ne se déroulent pas successivement. C'est l'écriture qui guide, qui investit de son désir d'ordre et de causalité, la phase de recherche. De Certeau revient ainsi sur une problématique fondamentale pour la nouvelle histoire : *faire* de l'histoire, *faire* l'histoire, au sens de fabriquer, de produire. Il explique que la pratique historique est une « production » qui, loin d'être neutre, est « toujours affectée de déterminismes », « toujours

---

<sup>28</sup> « L'Histoire, une passion nouvelle, table ronde avec : Philippe Ariès, Michel de Certeau, Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie, Paul Veyne », *La Nouvelle histoire, Le Magazine littéraire*, n° 123, avril 1977, p. 11-23.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>30</sup> *Ibid.*

dépendante du lieu où elle s'effectue dans une société »<sup>32</sup>. Pourtant, le texte historique revendique son objectivité, et ce par l'usage des documents cités, le fameux « j'ai lu » dont parlait François Hartog. Michel de Certeau donne ainsi une vision du texte historique comme une « construction dédoublée », un « feuilleté » fonctionnant « à la manière d'une machinerie qui tire de la citation une vraisemblance du récit et une validation du savoir »<sup>33</sup>. Dès lors, la subjectivité de l'auteur s'efface par derrière la crédibilité que lui confère le document historique : « c'est le réel qui vous parle »<sup>34</sup>.

La réflexion des « nouveaux historiens » se poursuit en liaison étroite avec le travail d'un philosophe contemporain qui s'est très fortement intéressé à la question de l'histoire : Michel Foucault. Même si la place de ce dernier est difficile à définir – philosophe, historien, philosophe de l'historiographie – ses recherches dans le domaine épistémologique apportent un éclairage pertinent sur le discours des sciences humaines en général, et sur l'historiographie en particulier. Paul Veyne ajoute ainsi à son essai *Comment on écrit l'histoire* un texte qui apparaît à la fin du livre : *Foucault révolutionne l'histoire*. Ce rôle de stimulation intellectuelle porte sur l'écart qui peut exister entre le réel et les discours que nous employons pour le décrire. Dès *Les Mots et les choses* (1966), le philosophe développe l'idée selon laquelle notre façon de voir le réel est guidée par une grille de lecture, culturelle mais aussi profondément historique, qui ordonne les choses du monde selon un « regard déjà codé »<sup>35</sup>. Notre façon de classer les choses, selon leurs ressemblances et leurs dissemblances, n'est en aucun cas neutre ou objective :

[...] en fait, il n'y a, même pour l'expérience la plus naïve, aucune similitude, aucune distinction qui ne résulte d'une opération précise et de l'application d'un critère préalable [...]. Les codes fondamentaux d'une culture – ceux qui régissent son langage, ses schémas perceptifs, ses échanges, ses techniques, ses valeurs, la hiérarchie de ses pratiques – fixent d'entrée de jeu pour chaque homme les ordres empiriques auxquels il aura affaire et dans lesquels il se retrouvera.<sup>36</sup>

---

<sup>31</sup> « L'opération historiographique » est le titre du chapitre II de la Première Partie de *L'Écriture de l'histoire*.

<sup>32</sup> Michel de CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, op. cit., p. 49.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>35</sup> Michel FOUCAULT, *Les Mots et les choses. Une Archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 12.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 11.

Cette réflexion sur le réel comme représentation, et plus particulièrement comme représentation discursive, est prépondérante pour Foucault. Au fur et à mesure de ses recherches, il associe le discours, et la « grille du regard » qu'il sous-tend, à un pouvoir, un lieu du champ social, qui permet son existence dans une forme de légitimation réciproque. Ces codes culturels qui orientent la vision sont pour lui le produit d'une histoire, rythmée par des changements d'acception, des créations nouvelles. Ces modifications créent des ruptures dans l'*épistémè*, c'est-à-dire le cadre de pensée d'une époque, ce « qui définit les conditions de possibilité de tout savoir »<sup>37</sup>. S'intéressant à l'historicité des discours, Foucault se fait de plus en plus historien, et applique à la discipline sa pensée. Il se focalise sur les discours tenus sur tel ou tel objet à telle ou telle époque, plus que sur les pratiques dites « réelles ». Ce déplacement de la *praxis* vers les discours qui l'orientent rejoint les préoccupations des « nouveaux historiens », et les réflexions de Michel de Certeau, par exemple, sur les rapports entre pratique et écriture dans l'opération historiographique. Elle permet aussi de relativiser le discours de l'historien, qui n'est ni faux ni vrai en soi, mais le produit d'une certaine grille de lecture. Se trouvent ici approfondies les réflexions des historiens des *Annales*, sur la part de création qui sous-tend l'historiographie, mais aussi sur la multiplicité des temps historiques, cette « pluralité du temps social »<sup>38</sup> dont parlait Fernand Braudel.

La conception d'une histoire dont la production est liée aux structures d'une culture particulière reprend aussi les réflexions de Claude Lévi-Strauss sur la diversité des cultures dans leur appréhension de l'histoire. Dans *Race et histoire*, un texte commandité et publié par l'Unesco en 1952, il montre qu'il est impossible d'observer l'histoire des autres cultures selon sa propre perspective historique. Il revient ainsi sur le « faux évolutionnisme » qui consiste à voir dans des sociétés contemporaines différentes des phases du développement occidental, « à retrouver le “Moyen Âge” en Orient, le “Siècle de Louis XIV” dans le Pékin d'avant la Première Guerre mondiale, l' “âge de la pierre” parmi les indigènes d'Australie ou de la Nouvelle-Guinée »<sup>39</sup>. L'histoire uniforme et univoque, issue principalement de

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>38</sup> Fernand BRAUDEL, « Histoire et sciences sociales. La longue durée », *Annales ESC*, n°4, 1958, p. 725-753.

<sup>39</sup> Claude LEVI-STRAUSS, *Race et Histoire* suivi de *Race et Culture*, Paris, Albin Michel / Editions Unesco, coll. « Bibliothèque Idées », 2001 (1952), p. 54.

l'universalisation de la civilisation occidentale, est un leurre, « un jeu séduisant »<sup>40</sup>, mais nécessairement réducteur et falsificateur. Levi-Strauss, en prônant le relativisme culturel, ouvre la voie de la diversité des cultures, et de leurs histoires. S'inspirant de la relativité einsteinienne, il affirme que la position de l'observateur, en l'occurrence l'historien, n'est pas neutre.

Ethnologues, philosophes, historiens des *Annales*, « narrativistes » ou « nouveaux historiens », de tous ces chercheurs émergent une vision de l'histoire qui ne semble plus naturelle, mais qui pose problème, qu'il faut interroger dans ses processus de fabrication. L'histoire est une narration, un discours tenu à un moment donné, dans une certaine culture, à partir d'un lieu particulier du champ social. La frontière entre histoire et fiction devient perméable, mais le transfert ne s'opère plus dans le sens du XIX<sup>e</sup> siècle, où le roman était admiratif de l'objectivité, des principes rationnels de l'historiographie, et désirait s'en emparer. A l'enthousiasme positiviste de la fin du siècle a succédé le scepticisme de Febvre et de Braudel. Tous deux associent l'écriture de l'histoire à un choix arbitraire et toujours lacunaire, une simple hypothèse dont les « nouveaux historiens » décèlent plus encore la part fictive. Pour Veyne et de Certeau, c'est l'histoire qui est censée utiliser les techniques du roman, principalement la narration et son effet de réel, le fait de raconter une histoire et de faire croire au lecteur qu'elle est vraie. On assiste à une inversion de la relation hiérarchique. L'histoire, genre du réel, est dégradée en genre mensonger, et la littérature, et plus particulièrement le genre du roman historique, s'emploie dès lors à exhiber cette fictionnalité de l'histoire, en se positionnant de manière contradictoire vis-à-vis de l'historiographie traditionnelle.

### **Un nouveau roman historique**

Cette critique de l'histoire se retrouve dans le domaine littéraire. Du roman historique traditionnel, désireux de reconstituer fidèlement l'image d'un passé révolu, on passe à des récits irrévérencieux vis-à-vis du discours historiographique, qui renoncent à l'illusion d'une pure *mimesis*. Plus encore, ces romans démasquent volontairement l'illusion

---

<sup>40</sup> *Ibid.*

réaliste en dévoilant leur part de fiction, et par là même la dimension fictionnelle de tout récit d'histoire. La relecture du discours historiographique traditionnel les amène à se distinguer à tel point de la version dix-neuviémiste du genre que certains critiques parlent – principalement dans le cadre de la littérature sud-américaine où a pris naissance, sous les augures d'Alejo Carpentier, un mouvement d'une très grande ampleur – de « nouveau roman historique », la « *nueva novela histórica* », étudié en premier par le critique uruguayen Fernando Aínsa<sup>41</sup>, analysé dans son ensemble en 1993 par le critique américain Seymour Menton dans *La Nueva Novela Histórica de la America Latina 1979-1992*<sup>42</sup>. Marta Cichocka analyse les liens entre cette production littéraire et la nouvelle histoire. Selon elle, le nouveau roman historique procède à « une mise en examen du discours historiographique traditionnel et de sa légitimité »<sup>43</sup>. C'est en effet une distorsion consciente de l'histoire qu'exercent les écrivains contemporains selon Seymour Menton. Ces transgressions se retrouvent dans l'ensemble du roman historique, au-delà de l'aire latino-américaine. Brian Mc Hale en livre une analyse dans un chapitre dans son ouvrage *Postmodernist fiction*, intitulé « *Real, compared to what ?* »<sup>44</sup>. Chez nombre d'auteurs qu'il qualifie de postmodernes – Thomas Pynchon, Carlos Fuentes, John Fowles, John Barth ou encore Robert Coover – il observe une attitude « révisionniste » vis-à-vis de l'histoire. Leur but est de « démystifier ou démythifier la version orthodoxe du passé » (« *demystifying or debunking the orthodox version of the past* »<sup>45</sup>), en contredisant le caractère traditionnellement réaliste de l'écriture de l'histoire. Par opposition aux écrivains de l'époque précédente, ils s'abstiennent de faire passer le monde du roman pour le monde réel, en masquant le plus possible l'écart entre les deux :

*Postmodernist fiction, by contrast, seeks to foreground this seam by making the transition from one realm to the other as jarring as possible. This it does by violating the constraints on « classic » historical fiction : by visibly contradicting the public record of*

---

<sup>41</sup> Fernando AÍNSA, « La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana », *Cuadernos Americanos : La novela histórica*, México, Universidad Nacional Autónoma, n°1, 1991, p. 13-31 ; « La nueva novela histórica latinoamericana », *Plural*, n° 240 (IX 1991), p. 82-85.

<sup>42</sup> Seymour MENTON, *La Nueva Novela Histórica de la America Latina 1979-1992*, México, F.C.E., 1993.

<sup>43</sup> Marta CICHOCKA, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman, Réinventions, relectures, écritures*, Paris, L'Harmattan, « Littératures comparées », 2007, p. 150. Voir sur ce point le chapitre III « Le nouveau roman historique en Amérique latine », p. 147-190.

<sup>44</sup> Brian MC HALE, « Real, compared to what ? », *Postmodernist fiction*, London-New-York, Routledge, 1987, p. 84-96.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 90.

« official » history ; by flaunting anachronisms; and by integrating history and the fantastic – these are the typical strategies of the postmodernist revisionist historical novel.<sup>46</sup>

Ces violations entraînent une véritable révolution du genre, qui implique une inversion de la relation hiérarchique entre histoire et fiction : « *In postmodernist revisionist historical fiction, history and fiction exchange places, history becoming fictional and fiction becoming “true” history – and the real world seems to get lost in the shuffle.* »<sup>47</sup>

Le *distinguo* entre Histoire et histoire(s) prête alors à confusion, comme le rappelle l'épigraphie d'un roman historique anglais, *Le Pays des eaux* de Graham Swift, paru en 1983 : « *Historia, ae, f.* 1° enquête, investigation, savoir. 2° a) narration des événements passés, histoire. b) toute sorte de narration : récit, conte, histoire. »<sup>48</sup> Dans ce roman, l'analogie est vite dressée entre histoire et conte de fées<sup>49</sup>. L'histoire est assimilée à une fable que s'invente l'homme face une réalité chaotique<sup>50</sup>. Le romancier français Claude Simon rejoint cette conception de l'histoire comme fable. Selon lui, la coutume nous porte à voir l'histoire comme un « petit récit d'où l'on tire une moralité », mais en réalité, c'est l'inverse qui se produit : « c'est qu'en fait le véritable processus de fabrication de la fable se déroule exactement à l'envers de ce schéma et qu'au contraire c'est le récit qui est tiré de la moralité. »<sup>51</sup>. Ces réflexions marquent la méfiance et le rejet des romanciers envers le discours historiographique.

Il ne s'agit plus de suivre le modèle de l'Histoire officielle, mais bien plutôt de construire des « contre-histoires » polémiques, qui se positionnent en rupture face à la version orthodoxe communément admise, en dénonçant sa dimension illusionniste.

---

<sup>46</sup> *Ibid.* « Au contraire, la fiction postmoderniste cherche à mettre au premier plan cet écart en rendant la transition d'un monde à l'autre la plus discordante possible. Elle y parvient en violant les codes de la fiction historique “classique” : en contredisant ostensiblement les annales de l'histoire “officielle” ; en exposant ses anachronismes ; et en mêlant l'histoire et la fiction – voilà les stratégies typiques du roman historique postmoderniste et révisionniste. » (traduction personnelle)

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 96. « Dans la fiction historique postmoderniste et révisionniste, histoire et fiction échangent leurs places ; l'histoire devient la fiction et la fiction devient la “vraie” histoire – et le monde réel semble se perdre dans cette confusion. » (traduction personnelle)

<sup>48</sup> Graham SWIFT, *Le Pays des eaux*, traduit par Robert Davreu, Paris, Gallimard, « Folio », 1986 (1983).

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 63 : « Je vous présente l'histoire, la fabrication, la diversion, le drame qui éclipe la réalité. »

## 2. De trois contre-histoires : *Les Fleurs bleues* de Raymond Queneau, *Le Turbot* de Günter Grass, *Terra Nostra* de Carlos Fuentes

Comme le remarque Gérard Gengembre à propos de l'actualité et de l'avenir du roman historique :

[...] dans toutes les aires culturelles, de grands auteurs confirmés écrivent des romans historiques et des textes ambitieux paraissent, d'Umberto Eco avec *Le Nom de la Rose* à Günter Grass, avec *Mon Siècle*. Parmi les tendances les plus notables, on peut mettre en évidence les grandes fresques, les traversées d'un siècle [...].<sup>52</sup>

Parmi ces grandes traversées, certaines se déploient sur plusieurs siècles, voire plusieurs millénaires. *Les Fleurs bleues* (1965) figurent ainsi la cavalcade historique du duc d'Auge, de 1264 à 1964. Le protagoniste y traverse l'histoire à cheval, en faisant son apparition tous les 175 ans : en 1264 sous le règne de saint Louis, en 1439 lors de la Praguerie, fronde à laquelle il participe, puis en 1614, alors que Marie de Médicis convoque les Etats-Généraux, en 1789 en pleine Révolution française, et enfin en 1964, à l'époque contemporaine de l'écriture du roman. Le duc d'Auge chevauche ainsi l'histoire de France, et ses aventures transhistoriques brossent une véritable fresque nationale.

En 1975, Carlos Fuentes revisite avec *Terra Nostra* l'histoire conjugquée du Mexique et de l'Espagne, autour de personnages qui se retrouvent à différents moments, entre 1492 et 1999. Le romancier mexicain revient sur certaines dates-clé : 1492, la Conquête du Nouveau Monde et aussi, en Espagne même, l'expulsion des Juifs par l'Inquisition ; 1521, la victoire de Carlos V sur les *comuneros* à Villalar, ainsi que la chute de la capitale aztèque, Tenochtitlan ; 1598, la mort de Philippe II, et la chute de l'Espagne jusqu'alors puissance dominatrice du monde. Selon Javier Ordiz, qui a rédigé l'introduction du roman dans sa publication

---

<sup>51</sup> Claude SIMON, *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 1986, p. 16.

<sup>52</sup> Gérard GENGEMBRE, *Le Roman historique*, *op. cit.*, p. 142.

espagnole, « [...] son tres momentos que determinan en parte el destino político de esa “terra nostra” de lengua común que es España y América. »<sup>53</sup>

Paru en 1977, *Le Turbot* relate quant à lui l’existence des habitants de la ville de Danzig, devenue aujourd’hui la Gdansk polonaise, du néolithique à nos jours. Le narrateur relate ses onze vies, en compagnie de douze cuisinières successives : au néolithique avec Ava puis Wigga, à la fin du X<sup>e</sup> siècle avec Mestwina, lors du gothique XIV<sup>e</sup> siècle avec la sainte Dorothee de Montau, au XVI<sup>e</sup> siècle avec l’abbesse Margarete Rush, à l’âge baroque avec Agnès Kurbiella, sous le règne du « vieux Fritz » avec la cuisinière des communs Amanda Woyke, à l’époque de la Révolution française et de l’Empire napoléonien avec Sophie Rotzoll, dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle avec la « protosocialiste » Lena Stubbe, puis au XX<sup>e</sup> siècle avec la féministe Sybille Mielhau, et enfin sa compagne contemporaine Ilsebill. Voici « une grande fresque de l’existence humaine »<sup>54</sup>, comme le note Alain Montandon à propos du livre de Grass.

Par ce retour de personnages au cours de l’histoire, le rythme des romans rejoint celui des sagas familiales du XIX<sup>e</sup> siècle, que l’on trouvait alors sous forme de feuilletons, de séries. Il s’agissait pour leurs auteurs – Dumas, Erckmann Chatrian, Paul Adam, Anatole France, Eugene Sue – d’écrire de grandes trilogies ou tétralogies courant sur plusieurs générations, et de montrer ainsi, au sein de vastes ensembles, le devenir d’un peuple. Les auteurs brosaient les moments forts de l’histoire nationale. C’est ainsi que le roman de Sue, *Les Mystères du peuple ou histoire d’une famille de prolétaires à travers les âges* (1849-1856) relate l’évolution de la Gaule romaine jusqu’à l’annonce de la démocratie universelle.

Mais si Fuentes, Grass et Queneau reprennent bien le sous-genre de la fresque historique, et le rythme au long cours de la saga familiale, ils refusent de s’en tenir aux jalons de l’histoire officielle. Voyageur indiscret, le personnage transhistorique est un être qui visite les arrière-cours où se fabrique l’histoire, qui dévoile sa machinerie secrète et les fausses

---

<sup>53</sup> Javier ORDIZ, « Introducción » dans Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, op. cit., p. 25. « Il s’agit de trois moments qui déterminent en partie le destin politique de cette “terra nostra” de langue commune : l’Espagne et l’Amérique. » (traduction personnelle)

<sup>54</sup> Alain MONTANDON, « Günter Grass et le cinquième évangéliste », *Frontières du conte*, études rassemblées par François Marotin, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982, p. 145.

pièces de son *decorum*. Avant de raconter l'histoire, il s'agit pour les auteurs de voir comment l'histoire se raconte, s'invente, se fabule.

## 2.1. Modes de falsification

Si l'histoire s'apparente à l'« autopsie » depuis Hérodote, c'est-à-dire au témoignage oculaire, il ne faut pas oublier que l'objet du regard ne se donne pas nécessairement à voir tel qu'il est réellement. Il peut être truqué, modifié. L'histoire s'apparente alors à une entreprise de feinte entretenue par ses propres protagonistes, un décor tendu aux yeux de tous et donné pour vrai.

L'histoire a effectivement ses faussaires, des individus qui commettent des faux historiques, à la manière des faux juridiques ou artistiques. Et c'est justement l'art qui est bien souvent le moyen de créer ces contrefaçons de l'histoire. Si l'on suit les réflexions d'Aristote sur la *mimesis*, l'art se définit en effet comme imitation du réel, et donc pur simulacre. Dans *Terra Nostra*, la figure du peintre de la Cour d'Espagne, fray Julián, est particulièrement intéressante à ce propos puisque c'est lui qui est le créateur de l'image officielle de la famille royale. Ce travail iconographique se prête, à de multiples reprises, aux falsifications. Une première fois, le peintre est prêt à faire passer un éventuel bâtard de la reine pour un héritier légitime. Le couple royal peine à concevoir un enfant à cause de l'extrême consanguinité des Habsbourg, et la reine cherche du sang neuf auprès d'amants étrangers. Travaillant sur l'effigie de l'infant adultérin, le peintre façonne une image fidèle aux traits physiques de la maison de Philippe II, dont le prognathisme est le stigmatisme le plus évident :

*[...] el populacho sólo conocerá la cara de vuestro hijo por las monedas que, con la efigie por mí inventada, se troquelen y circulen en estos reinos ; nunca podrá comparar la imagen grabada con la real ; nunca verá a vuestro infante sino desde lejos, cuando os dignéis mostrarlo desde un alto y lejano balcón ; y la historia sólo conocerá la efigie que yo, siguiendo vuestra voluntad, deje. Pues por hermoso que sea vuestro vástago, yo me encargaré de marcar en su rostro la estigmata de esta casa : el prognatismo.*<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, *op. cit.*, p. 212. Tr. fr. : « La populace ne connaîtra le visage de votre fils que par les monnaies – dont j'aurai inventé l'effigie – qui seront frappées et mises en circulation dans ce royaume ; jamais elle ne pourra comparer l'image gravée avec la figure réelle ;

Ce dangereux Pygmalion de l'histoire vient médiatiser et biaiser le rapport du peuple à la famille régnante, mais aussi celui des hommes à venir vis-à-vis du passé. La mémoire collective se nourrira de ses représentations. L'image de Philippe II et de ses enfants ne nous est-elle pas parvenue par l'entremise de son peintre officiel, Velasquez, dont les tableaux sont cités maintes fois par Fuentes dans son roman ? L'effigie vaut pour la personne, la fiction pour la réalité. « Effigie », ou « *efigie* » en espagnol, est en effet dérivé du verbe latin *effingere* (« représenter »), composé lui-même de *ex-* et de *fingere*, le mot qui a donné « feinte » en français et qui est aussi à l'origine du terme *fictio*, « fiction ». *Fingere* a de multiples sens, tels que « façonner » (la cire, « pétrir »), « sculpter » (une statue), « fabriquer » (des vers par exemple), « modeler », « composer » (éventuellement pour « feindre »), « dresser » (une plante, ou au sens d'« éduquer »), « se représenter par la pensée », « représenter à autrui » (d'où *fictus* qui signifie « fictif », « imaginaire »), « inventer faussement », « forger de toutes pièces » (d'où cet autre sens de *fictus* : « feint », « faux »). Le travail sur les icônes du pouvoir, ce façonnage dévoile le paradoxe de l'histoire comme fiction, paradoxe qui fait l'objet des réflexions des « nouveaux historiens », mais aussi du nouveau roman historique. Les artifices de l'histoire, ses feintes, compromettent l'exercice du témoignage. La réalité n'apparaît que sur un lointain balcon, elle fait l'objet d'une mauvaise vue, et le témoin illusionné reçoit pour vraie l'œuvre du faussaire.

Les services de Fray Julián sont sollicités à une seconde reprise, par la mère du Roi, qui veut contrecarrer les prétentions d'un éventuel bâtard. Elle désire mettre sur le trône un jeune homme amnésique qu'elle a trouvé sur sa route, et qu'elle a modelé à sa mesure, en l'habillant et le maquillant pour le faire ressembler le plus possible à son époux décédé, Philippe le Beau. L'iconographe du palais consent à mettre ses pinceaux trompeurs à son royal service pour brosser un portrait du Prince usurpateur selon les traits héréditaires de la maison royale. Le peintre affirme alors à la vieille dame que : « *La representación puede adoptar mil figuraciones diferentes* »<sup>56</sup>. L'identité, définie traditionnellement par son unicité,

---

jamais elle ne verra votre héritier autrement que de loin lorsque vous daignerez le montrer du haut d'un lointain balcon ; quant à l'histoire, elle ne connaîtra que la figure que moi, suivant votre volonté, je lui transmettrai. Si beau que soit votre descendant, je me chargerai de marquer sur son visage, le stigmatisme de cette maison : le prognathisme. », p. 162-163.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 303. Tr. fr. : « La représentation peut adopter mille figurations différentes. », p. 247.

est mise à mal par la représentation et ses simulacres, prépondérants au sein de la réflexion contemporaine, comme le remarque Gilles Deleuze en 1968 dans *Différence et répétition* :

Le primat de l'identité, de quelque manière que celle-ci soit conçue, définit le monde de la représentation. Mais la pensée moderne naît de la faillite de la représentation, comme de la perte des identités, et de la découverte de toutes les forces qui agissent sous la représentation de l'identique. Le monde moderne est celui des simulacres. [...]. Toutes les identités ne sont que simulées, produites comme un « effet » optique, par un jeu plus profond qui est celui de la différence et de la répétition.<sup>57</sup>

Les effets d'optique sont rois et compromettent la possibilité d'une connaissance par la vue, selon la perspective grecque de l'*histor* comme témoin oculaire.

Fausser l'histoire en donnant à voir une contrefaçon est aussi l'une des activités du rebelle duc d'Auge dans *Les Fleurs bleues*. Pour contredire son ecclésiastique, l'abbé Riphinte, sur la date de création du monde admise par l'Eglise à l'époque, « l'an quatre mille quatrième avant Jésus-Christ »<sup>58</sup>, il prouve l'existence de préadamites en dessinant des peintures pariétales sur les murs d'une grotte périgourdine. La préadamisme est une théorie des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, soutenue entre autres par Isaac de la Peyrère, selon laquelle des hommes auraient existé avant Adam, qui ne serait que l'ancêtre du peuple juif. Pour soutenir cette hypothèse, le duc se rend à Montignac, en Dordogne, commune sur laquelle la grotte de Lascaux a été découverte en 1940. Il y va « pour chercher des preuves »<sup>59</sup> sur l'existence de tels êtres humains. Mais les preuves qu'il recherche, c'est lui-même qui va les fabriquer en devenant peintre primitif, en France tout d'abord et plus tard en Espagne, à Altamira où il s'exile chez son ami le comte Altaviva y Altamira. A ce dernier qui l'interroge sur ses activités, il répond qu'il est peintre :

- Et que peignez-vous, Joachim ? Des bodegons ? des fleurs ? des batailles ?
- Des cavernes.
- Avec la tentation de saint Antoine ?
- Non, c'est sur les parois des grottes que je peins.
- Mais Joachim, qui verra jamais vos œuvres ?
- Les préhistoriens.<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris, P. U. F., coll. « Epiméthée », 2003 (1968), p. 1.

<sup>58</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1095.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 1099.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 1128.

Queneau reprend ici les doutes qui planent sur l'authenticité de ces grottes, dont on a longtemps dit que les dessins avaient été réalisés par un contemporain voulant faire croire à la préhistoire. Il transmet, à travers cet épisode, ses doutes au lecteur quant au statut scientifique de l'histoire par opposition au roman :

Le grand public, en ce moment, semble préférer les livres d'histoire aux romans. Il serait donc devenu plus « sérieux », peut-être espère-t-il ainsi comprendre son temps. Mais il y a malheureusement là quelque illusion, car l'histoire, telle justement qu'on la sert au grand public, n'est guère « sérieuse ». Cette discipline est encore loin d'être une science, malgré les progrès faits dans le rassemblement des matériaux, c'est-à-dire l'érudition.<sup>61</sup>

Le non-sérieux de l'histoire est dévoilé dans une parodie de découverte historique. Une fois son œuvre achevée, le duc, désirant secrètement être le Michel-Ange de la préhistoire, emmène en effet l'abbé Riphinte observer sa *pseudo* trouvaille, et parvient même à le convaincre de la véracité de celle-ci, en soulignant les traits caractéristiques selon lui de l'art rupestre préhistorique, traits fabriqués avec ses propres doigts :

L'abbé Riphinte répondit, définitivement écœuré :

« Des dessins d'enfants.

- Bravo, l'abbé ! les préadamites avaient la pureté des enfants, et, bien sûr, ils dessinaient comme des enfants. Je ne vous l'ai pas fait dire, l'abbé, mais vous apportez de l'eau à mon moulin. Les gens qui ont fait ces dessins, ces peintures – remarquez, il y a ici de la couleur -, ces gravures – remarquez, il y a là des incisions dans le rocher -, ces gens ont vécu avant le péché originel, ils étaient comme ces enfants dont Jésus parle dans l'Evangile.

[...]

Monsieur le duc, dit l'abbé d'un ton ironique, je ne vous poserai qu'une seule question.

- Posez votre seule question.

- Si les préadamites vivaient dans cette caverne, comment faisaient-ils pour s'éclairer ? Possédaient-ils déjà la lumière philosophale ou bien étaient-ils nyctalopes ?

- Ils avaient des yeux de chat, répondit le duc. Vous ne faites qu'apporter de l'eau à mon moulin. Comme ils ne possédaient pas la lumière philosophale, ils ne pouvaient avoir que des yeux de chat. »<sup>62</sup>

Le duc d'Auge n'a pas peur, pour confondre son abbé, d'utiliser la théorie scabreuse d'ancêtres préhistoriques dotés d'yeux de chat, qui auraient été des géants, comme le dit la

---

<sup>61</sup> Raymond QUENEAU, « Lectures pour un front » (1945) repris dans *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1965, p. 17.

<sup>62</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 1119.

Bible<sup>63</sup>. Il parvient à le gagner à sa cause, si bien que l'ecclésiastique va devenir le chantre de la préhistoire. Son personnage reprend la figure de l'abbé Breuil, professeur au Collège de France, premier préhistorien à avoir visité la grotte de Lascaux. L'abbé Riphinte ira soutenir au concile de Trente la thèse du monothéisme des peuples, s'appuyant sur les peintures pariétales comme « preuve évidente »<sup>64</sup>.

Ce qui doit attester de la réalité de l'objet, la preuve, est un faux, mais le fait que l'information soit relayée par le clergé, organe dont le discours de vérité ne fait aucun doute, établit son existence. En effet, l'abbé concède l'existence des préadamites au duc d'Auge à partir du moment où il peut maîtriser les effets délétères qu'aurait cette découverte pour l'Eglise, et son principe fondateur, le péché originel : « Après tout, pourquoi n'y aurait-il pas eu des géants peintres aux yeux de chat du moment que vous m'accordez Adam et sa chute ? »<sup>65</sup> On retrouve ici l'hypothèse de départ de Michel Foucault dans sa leçon inaugurale au Collège de France en 1970, publiée sous le titre *L'Ordre du discours* :

[...] dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité.<sup>66</sup>

L'une des procédures du contrôle des discours s'appuie sur l'opposition du vrai et du faux, issue de partages historiques autour de ce que l'on considère, à telle époque, comme le discours vrai et le discours faux. La vérité est placée sous l'autorité d'un nombre restreint de personnes, afin que tout le monde n'ait pas accès au discours. Celui-ci doit rester l'objet de personnes considérées comme savantes, qui l'ordonnent à leur gré. L'abbé Riphinte, qui parle au nom de l'Eglise, est en droit de fonder une doctrine théorique sur l'existence des hommes préhistoriques, doctrine qui se diffuse en assimilant ce qui ne détruit pas la primauté politique

---

<sup>63</sup> « Et comment expliquez-vous que personne n'en ait jamais parlé, et, en premier lieu, le Livre Sacré ? – Je vous demande bien pardon, l'abbé. Et les géants dont parle la Genèse, chapitre six, verset quatre ? Ah ah ! je triomphe sur toute la ligne ! », p. 1119. La citation du duc est exacte, le passage de la *Bible* dont il est question mentionne l'existence des Géants : « Les Géants étaient sur la terre en ces temps-là, après que les fils de Dieu furent venus vers les filles des hommes, et qu'elles leur eurent donné des enfants : ce sont ces héros qui furent fameux dans l'Antiquité » (Genèse, VI, 4).

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 1161.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 1120.

<sup>66</sup> Michel FOUCAULT, *L'Ordre du discours. Leçon inaugurale donnée au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971.

de l’Eglise, et en excluant ce qui pourrait la mettre en danger. Cette doctrine s’institutionnalise au sein du système d’éducation, par le biais du manuel scolaire. Ainsi, lorsque Cidrolin, le personnage contemporain qui rêve des aventures du duc d’Auge, explique que les hommes préhistoriques n’auraient pas vécu dans des caves<sup>67</sup>, il déclenche les fureurs de son auditoire, qui se réclame de ce que chacun sait : ce que l’on apprend à l’école<sup>68</sup>. La fille de Cidrolin a une réaction similaire, lorsqu’elle relate à son père sa visite dans les « trous préhistoriques », et qu’il lui révèle la fraude du duc d’Auge :

- C’est tous des faux.
- Oh ! si c’était des faux, ça se saurait.
- Moi je le sais.
- D’où tu sais ça ?
- Ah voilà.
- T’as rêvé ?
- C’est un type au XVIII<sup>e</sup> siècle qui a peint tout ça.
- Pourquoi il aurait peint tout ça ?
- Pour emmerder les curés.
- Tu rigoles, papa. Tu rêves. Tu ferais mieux de t’acheter une télé, ça t’instruirait.<sup>69</sup>

Le faux devient le vrai en s’institutionnalisant par le clergé, l’école, puis la télévision, reconnus par tous comme canaux de vérité. Il prend pour cela à l’origine appui sur le discours scientifique, qui, en tant que pratique normative d’une discipline, discerne le faux du vrai. Et c’est justement là que le bas blesse : les faux sont parfois légitimés par les scientifiques, et peuvent donner lieu à des interprétations totalement erronées, mais corroborées par toute une série de publications, qui obéissent « aux règles d’une “police” discursive »<sup>70</sup>, aux codes d’écriture de chaque science.

*Le Turbot* présente l’exemple d’une telle erreur scientifique. Au XX<sup>e</sup> siècle, des archéologues découvrent, lors de fouilles dans les faubourgs de Danzig, d’étranges statuettes. Celles-ci ont été fabriquées par le narrateur, au début de sa très longue existence, c’est-à-dire au néolithique. Mais il s’agit en réalité de faux, de copies qui n’ont rien d’original. Le narrateur revient en effet sur leur création. Il se rappelle que le Turbot lui avait donné un

---

<sup>67</sup> Il reprend en cela les théories contemporaines à l’écriture des *Fleurs bleues*. Les spécialistes, dont Mircea Eliade dans *Le Chamanisme et les Techniques archaïques de l’extase* (1951), lu et relu par Queneau, expliquent que ces grottes n’étaient pas des habitations, mais des temples du chamanisme.

<sup>68</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1113.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 1127.

modèle de statue minoenne : un homme à tête de taureau. Il l'avait imité et adapté à sa région baltique, en transformant le taureau en un animal plus familier, l'élan. Cette invention devait faire croire à l'existence d'un monstre comparable au minotaure dans cette région du monde, et devait pallier aux échecs retentissants du narrateur dans ses tentatives d'accouplement mythique avec une élane, toutes vaines :

*Und er schenkte mir ein kleinfingerlanges Tonfigürchen, das er in seiner Kiementasche wie seine anderen Mitbringsel wohlbehalten durch alle Meere verschleppt hatte. Das Männchen mit dem Bullenkopf : ein Stück mehr in meiner wachsenden Kunstsammlung, die ich in einem verlassenen Dachsbau versteckt hielt [...]. Dann überredete mich der Butt, Figürchen von vergleichbar mythischer Bedeutung zu schaffen, einen frommen Schwindel zu riskieren und meine Schande vor der Geschichte zu vertuschen. Das tat ich. Sieben oder neun handlange Männchen unter Elchköpfen mit Schaufelgeweih knetete und brannte ich heimlich und vergrub sie dort, wo nah dem Vorort Schidlitz im zwanzigsten Jahrhundert eher zufällige Ausgrabungen zu jungsteinzeitlichen Funden führen sollten.<sup>71</sup>*

La « pieuse fraude », l'imposture qui transforme le collectionneur d'art en créateur, correspond à un nouveau modelage de l'histoire, une nouvelle falsification symbolisée par la sculpture, cet autre art de la représentation. Pétrie par les mains de l'artiste, la statuette est la métaphore d'une histoire façonnée selon les intérêts de la cause masculine, ceux que défend le Turbot. Elle en figure les aspects frauduleux, puisqu'il s'agit là encore d'une contrefaçon.

Grass décrit peu après les erreurs d'interprétation des archéologues qui découvrent ces pièces, erreurs qui redoublent la première mystification, et qui pourtant s'auréolent des attributs de la vérité que procure l'usage du style scientifique :

*Leider waren die Archäologen (zwei dilettierende Studienräte) nicht sorgfältig genug. Alle zuvor abgefallenen Schaufelgeweihe wurden untergraben, kamen kunsthistorisch nie in Betracht. Dafür Fehldeutungen. Man sprach von neolithischen Schweinskerlen. In den Heftchen zur « Westpreußischen Heimatkunde » wurde erstaunlich frühe*

---

<sup>70</sup> Michel FOUCAULT, *L'Ordre du discours*, op. cit., p. 37.

<sup>71</sup> Günter Grass, *Der Butt*, op. cit., p. 124. Tr. fr. : « Et il m'offrit une figurine de terre cuite longue comme le petit doigt qu'il avait transportée à travers toutes les mers, comme ses autres bricoles, à l'abri de sa poche branchiale. Le bonhomme à tête de taureau : une pièce de plus pour ma collection croissante d'objets d'art que je tenais cachée dans le terrier abandonné d'un blaireau. [...] Puis le Turbot me persuada de créer des figurines d'une signification mythique comparable, de tenter une pieuse fraude et de camoufler ma honte de l'Histoire. Ce que je fis. Je modelai sept ou neuf bonshommes hauts d'un empan et portant des bois spatulés d'élan que je fis cuire en secret et enterrai à l'endroit proche du faubourg de Schidlitz où, au XX<sup>e</sup> siècle, des fouilles plutôt fortuites firent apparaître des trouvailles néolithiques tardives. », p. 113-114.

*Hausschweinhaltung im Sumpfland der Weichselmündung vermutet. Experten stritten über die im baltischen Raum beispiellose Beschaffenheit der Scherben, denn auf Anraten des Butt hatte ich die Figürchen, nach minoischem Vorbild, hohl um den linken Mittelfinger geformt. Einen Mythos haben meine Terrakotten jedoch nicht überliefert. Nur umstrittene Fußnoten waren die Folge und eine Doktorarbeit, die im Jahre 1936 die völkische These vertrat, meine « Schweinskerle » seien frühslawische Zeugnisse minderwertiger Rasse, abartig, unwert.<sup>72</sup>*

La théorie des « hommes-porcs », aussi obscure et improbable que celle des géants préhistoriques aux yeux de chats du duc d’Auge, s’appuie sur une mutilation de l’histoire, symbolisée par ces terres cuites dont une partie est manquante. « La connaissance historique est taillée sur le patron de documents mutilés »<sup>73</sup>, comme le souligne Paul Veyne, et la situation que met en scène Grass dans son roman nous aide à prendre conscience de ces fausses mesures sur lesquelles se fonde parfois l’historiographie. L’exemple des archéologues du *Turbot* peut en effet être déplacé dans le champ disciplinaire de l’histoire. Les objets de la fouille sont l’équivalent des documents, des archives, des chroniques, qui organisent le discours de l’historien, selon l’expression de Michel de Certeau, comme « texte feuilleté dont une moitié, continue, s’appuie sur l’autre, disséminée, et se donne ainsi le pouvoir de dire ce que l’autre signifie sans le savoir. »<sup>74</sup> Les abus de pouvoir sont dénoncés par Grass dans l’hypothèse aux accents nazis qu’il expose à la fin du passage : les hommes-élans, pris pour des hommes-porcs à la suite de la destruction de leurs bois, deviennent la preuve matérielle de l’existence d’une race slave inférieure. Donner la parole aux objets muets du passé consiste souvent en l’écriture d’une prosopopée mensongère, où se projettent les fantasmes et les idéologies de l’auteur, dissimulés sous le parangon de la preuve historique.

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 125. Tr. fr. : « Malheureusement les archéologues (deux professeurs à violon d’Ingres) ne furent pas assez soigneux. Tous les andouillers spatulés qui s’étaient détachés d’abord furent enterrés au grand dam de l’histoire de l’art. D’où des interprétations erronées. On parla d’hommes-porcs néolithiques. Dans les brochures de l’ “Anthropologie folklorique de Prusse-Occidentale”, on conclut à une apparition étonnamment précoce de l’élevage du porc dans la zone marécageuse des bouches de la Vistule. Une controverse d’experts s’insinua sur la consistance de tessons sans exemple dans l’espace baltique, car suivant le conseil du *Turbot* j’avais, adoptant la technique minoenne, modelé mes figurines creuses sur le médus de ma main gauche. Cependant mes terres cuites n’ont pas transmis de mythe. Il n’en résulta qu’un mémoire de doctorat de 1936 plaidant la thèse nationaliste que mes “hommes-porcs” étaient les témoins protoslaves d’une race inférieure, déviants, négatifs. », p. 114.

<sup>73</sup> Paul VEYNE, *Comment on écrit l’histoire*, op. cit., p. 26.

<sup>74</sup> Michel de CERTEAU, *L’Écriture de l’histoire*, op. cit., p. 111.

Les récits dévoile la fabrique de l'histoire, dont le personnage est le témoin ou l'acteur. La falsification peut ainsi venir de ce que l'historien considère comme la preuve même de la fiabilité de son travail. L'histoire n'est pas un objet naturel. Elle s'apparente à la feinte, à la fiction, et recourt à la fabrication de mythe.

## 2.2. Mythifications, mystifications. L'exemple de l'alibi religieux

Si l'histoire, depuis ses origines, tente de se démarquer du mythe, elle a pourtant souvent affaire à lui. Comme le remarque Moses I. Finley, le mythe dans l'Antiquité grecque avait avant tout une fonction politique. Il servait à « rehausser le prestige, garantir un pouvoir ou justifier une institution »<sup>75</sup>. Ainsi les familles aristocratiques se paraient-elles d'une filiation héroïque pour justifier leur situation d'élite :

Les éléments individuels de la tradition étaient enfin gonflés, déformés, et parfois inventés. Les rivalités entre familles, les conflits entre communautés et régions, les changements dans les rapports de force, les valeurs et les croyances nouvelles, tous ces développements historiques façonnaient la tradition : on avait les mains relativement libres pour l'ordinaire des événements, mais souvent on ne pouvait se permettre d'ignorer les traditions dont on avait soi-même héritées. Là où un intérêt vital était en jeu, il fallait, impérativement, opérer des corrections.<sup>76</sup>

Moses I. Finley explique, dans ce contexte, la naissance de l'histoire comme un regard neuf, laïcisé et non mythique sur les événements contemporains.

Toutefois, depuis Hérodote, l'histoire a-t-elle réellement cessé de côtoyer le mythe ? Sa transmission est-elle exempte de toute falsification, et de toute correction ? A son propos, il semble toujours légitime de se poser la question que Finley adresse à la tradition mythique, et qui interroge encore selon lui l'étude de l'histoire : « *Cui bono* (à qui le profit) ? »<sup>77</sup>

Les rapports entre histoire et religion suscitent ce type de questionnement. Les grandes batailles, par exemple, se fondent souvent sur une assise religieuse, qui nimbe les

---

<sup>75</sup> Moses I. FINLEY, *Mythe, mémoire, histoire. Les Usages du passé*, Paris, textes traduits de l'anglais par Jeannie Carlier et Yvonne Llavador, Flammarion, coll. « Nouvelle Bibliothèque scientifique », 1981, p. 33 et p. 251.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 33.

guerriers d'une aura de gloire et de dévotion. C'est ainsi que les Croisades trouvent un miroir élogieux dans les chansons de geste, et plus particulièrement dans la *Chanson de Roland*. Ces récits donnent comme moteur à l'ardeur guerrière la ferveur chrétienne, alors que les motivations étaient plutôt d'ordre mercantile et politique. Cette façade religieuse est démasquée dans *Les Fleurs bleues*, lors d'un épisode où le duc d'Auge est sollicité par Louis IX, le futur saint Louis, pour participer à une huitième croisade. Le duc refuse obstinément de suivre son roi pour « éventrer du mécréant », et dénonce en cette énième campagne une entreprise purement commerciale, vouée qui plus est à l'échec :

- Mais c'est foutu, pauvre faraud ! On va encore prendre un chaud-froid de bouillon. Notre Saint-Père lui-même n'y croit plus. Cela va bientôt faire deux cents ans qu'on s'escrime à vouloir le reprendre, mais il y est toujours, aux mains des infidèles, le sépulcre.

[...] Et, continua le duc d'Auge, vous croyez que c'est en allant en Tunisie qu'on l'arrachera des mains des infidèles, le sépulcre ! La Tunisie ! Pourquoi pas le pays des Amaurotes ou des Hamaxobiens ! Tant qu'il y est, notre saint roi, pourquoi n'irait-il pas jusque chez les Indiens ou les Sères ? Pourquoi ne s'embarque-t-il pas sur la mer Océane jusqu'au-delà de l'île de Thulé, peut-être qu'il trouverait par là une terre inconnue avec des infidèles supplémentaires à ratatiner ?<sup>78</sup>

Les Croisades sont décrites par le duc d'Auge comme une œuvre de perdition. Il fait astucieusement allusion, par le biais du mets qu'est le chaud-froid de bouillon, à Godefroy de Bouillon et aux fièvres qui décimèrent les Croisés. Il prédit aussi la fin tragique du roi lui-même, en affirmant qu'il ne veut pas revenir « l'an suivant salé dans une jarre »<sup>79</sup> : il s'agit d'une anticipation visionnaire du sort réservé à Louis IX, mort de la peste devant Carthage, coupé en morceaux, salé, et mis dans une jarre pour être ramené et enterré en France. Mort et maladie forment donc l'aboutissement concret de l'entreprise. Qui plus est, le duc met au jour les véritables motivations de l'affaire, essentiellement économiques et politiques, lorsqu'il rappelle que les soldats de Dieu ne combattent pas, lors de la huitième croisade, les Infidèles à Jérusalem, mais en Tunisie, après s'être rendus en Egypte pour la septième. L'expédition en Terre sainte s'appuie sur une géographie bien imprécise, dont la fantaisie est figurée par les références de Queneau à l'*Utopie* de Thomas More et à sa capitale, Amaurote. Elle prend de plus en plus les allures d'une conquête politique, déplaçant les frontières du territoire saint à

---

<sup>78</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 1019.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 999.

sa guise, comme s'il s'agissait de suivre des populations nomades. Les Hamaxobiens, dont le nom est dérivé des mots grecs *hamaxa*, « chariot » et *bios*, « vie », désignent les Scythes qui vivaient dans des tentes installées sur des chariots. Les frontières sont floues, et légitiment les attaques guerrières, qui pourraient se dérouler *ad libitum*, jusqu'aux confins du monde que représente l'île de Thulé, la plus septentrionale des terres connues pour les Grecs et les Latins. La religion n'est que prétexte, comme le montre l'utilisation, très fréquente dans le roman, de la devise jésuite, « *ad maiorem Dei gloriam* », que d'énigmatiques clergymans à motocyclette répètent à l'époque contemporaine comme des perroquets, et vident complètement de son sens<sup>80</sup>. L'Eglise n'est qu'une pourvoyeuse d'apparence, d'étiquette, telle celle de l'abbé du duc d'Auge, devenu sous Louis XIII « l'évêque in partibus de Sarcellopolis », évêché dont l'emplacement, selon un « pieux mensonge » de l'ecclésiastique, se trouverait en Asie Mineure, aux mains des Ottomans<sup>81</sup>... L'histoire se transforme en une authentique mascarade.

La collusion de l'Eglise et du pouvoir à des fins de domination économique et politique est aussi dévoilée dans *Terra Nostra*, qui revient sur les liens tissés en Espagne entre l'Inquisition et le roi, autour de la Conquête du Nouveau Monde. Les Amériques apparaissent dans le roman à travers le récit de voyage d'un personnage. De retour de cette terre inconnue, ce dernier relate ses aventures au roi. Il fait surgir un *Eldorado* dans l'esprit de son auditoire, et attise les convoitises. Les Espagnols décident alors d'organiser une expédition. Les fonds nécessaires à un tel projet sont énormes, et nécessitent de nombreux apports. L'inquisiteur de Teruel et le roi font alors alliance, grâce à l'intrigant Guzmán, conseiller du second, mais aussi serviteur secret du premier. Pour financer les opérations, l'Inquisiteur propose, répondant en cela à ses propres projets de purification religieuse du pays, d'expulser les Juifs et de confisquer leurs biens, mais aussi de multiplier les impôts, en bridant la liberté de chacun :

*[...] unidad del poder y la fe, unidad del poder y la riqueza, pues sólo sobre semejante poder, podrá, a la vez, someterse a nuestra voluntad el mundo nuevo, si existe ; y si no existiera, sométase España, y basta ; - Excelentes razones nos dio, sin sospecharlo, ese*

---

<sup>80</sup> Un exemple, parmi d'autres, de l'intervention du clergymans : « Quelqu'un à mobylette freina sec et les interpella : « “Pour la plus grande gloire de Dieu, dit-il en tendant la main. – Qu'entendez-vous par là ? demanda le passant avec hargne. – Bon, bon, dit l'autre. Je ne vais pas me mettre à discuter.” Et il repartit. Il était vêtu très correctement, un peu comme un clergymans. », p. 1076.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 1061-1062.

*inocente viajero, Vucencia.*<sup>82</sup>

La conjonction, en 1492, de la découverte du Nouveau Monde et de l'expulsion des Juifs d'Espagne par l'Inquisition et Isabelle la Catholique, prend ainsi sens sous la plume de Fuentes, qui refuse le traitement univoque des dates charnières de l'historiographie officielle. La Conquête, sous prétexte d'éduquer et de christianiser les indigènes, répond à des enjeux plus profonds : l'impérialisme espagnol, la nécessité d'alimenter le trésor du royaume en or, mais aussi la permanence du pouvoir clérical, ébranlé par les autres formes de culte. Le politique et le religieux entretiennent des liens très étroits, dans cette Espagne qui entend fonder son identité en tant que nation catholique, exclusivement. C'est ce que pressent et craint fray Julián :

*[...] yo, en cambio, tiemblo porque temo que para vencer las tiranías del mundo nuevo las del viejo mundo se engrandezcan en fuerza y dimensión, aliense la codicia y la crueldad, y todo ello hágase en nombre de nuestra sacra Fe ; crecen los poderes de Marte y de Mercurio ; enmascáranse con el rostro de Cristo ; guerra, oro, evangelización.*<sup>83</sup>

Sous le masque du Christ se cache le conquistador, cet homme neuf qui entend devenir prince au nouveau monde. La Conquête est un jeu de dupes, qui entend dissimuler les véritables intéressés, ceux à qui profite l'histoire *in fine* : la Couronne et l'Eglise. Derrière le conquistador se profile le pouvoir royal et religieux de l'Espagne des Rois Catholiques, qui le dominant depuis la péninsule ibérique. Le récit utopique d'une terre vierge peuplée d'indigènes à éduquer, le mythe forgé par l'Europe du XVI<sup>e</sup> siècle d'un paradis terrestre, évoqué par les missionnaires, mais aussi inscrit dans les carnets de Christophe Colomb, dissimule le désir et la nécessité des Espagnols. L'utopie sera détruite par ceux qui l'avaient inventée, comme le dénonce Bartolomé de Las Casas, et comme le note Carlos Fuentes :

---

<sup>82</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra, op. cit.*, p. 620. Tr. fr. : « [...] unité du pouvoir et de la foi, du pouvoir et de la richesse ; car seul un pareil pouvoir aura la force de soumettre le nouveau monde, s'il existe ; et s'il n'existe pas, que l'Espagne se soumette, cela suffira ; - Cet innocent voyageur nous a fourni, sans s'en douter, d'excellents arguments, Votre Excellence. », p. 547.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 613-614. Tr. fr. : « [...] moi, en revanche, je tremble parce que je crains que pour vaincre les tyrannies du nouveau monde, celle de l'ancien ne s'étendent et ne se renforcent, s'alliant à la cupidité et à la cruauté, et que tout cela se fasse au nom de notre Foi sacrée ; que ne s'accroissent le pouvoir de Mars et de Mercure en se masquant derrière le visage du Christ ; guerre, ruée vers l'or, évangélisation », p. 541.

« L'invention de l'Amérique est l'invention d'Utopie : l'Europe désire une utopie, la nomme et la trouve, et en fin de compte la détruit »<sup>84</sup>. Le mythe de l'âge d'or n'aura servi qu'à légitimer l'âge de fer.

La façade religieuse du pouvoir politique trouve aussi un nom dans *Le Turbot* : Dorothea von Montau. Cette sainte catholique a réellement existé. Elle naît en 1347 dans une famille de paysans aisés, qui la contraint à épouser, à dix-sept ans, un armurier de Danzig. Selon la légende, elle finit par adoucir cet homme d'un caractère emporté, en l'emmenant dans ses multiples pèlerinages, et lui faisant part de ses visions. Son mari meurt alors qu'elle est en pèlerinage à Rome. Cette figure est transposée par Günter Grass dans *Le Turbot*. Elle lui a été présentée par son ancien professeur de latin, le Docteur Stachnik, qui apparaît dans le roman. Ce dernier s'est passionnément engagé en faveur de la sainte, non encore canonisée. Il la tient « sur le plan de la spiritualité et de l'éthique religieuse pour la femme la plus importante de l'Etat prussien et de l'ordre Teutonique. »<sup>85</sup> Le Docteur s'appuie sur la biographie écrite par le doyen de la cathédrale de Danzig et prêtre de l'Ordre Teutonique, Johannes Marienwerder, contemporain de Dorothee, qui fut son directeur de conscience, et par la même occasion son biographe. Sa *Vita Venerabilis Dominae Dorotheae* reprend ses visions et ses confessions. Elle fut utilisée un an après la mort de Dorothee par l'Ordre Teutonique pour demander l'instruction de son procès en canonisation, mais aussi pour propager son culte en tant que sainte locale. Günter Grass réécrit l'histoire de cette sainte gothique afin de mettre en lumière les manipulations et les petits arrangements de l'histoire, liés aux enjeux politiques de l'époque. Sa première intention consiste à désacraliser le personnage de Dorothee, tenue pour un modèle exemplaire de femme catholique par la Sainte Eglise<sup>86</sup>. Le narrateur dévoile son caractère véritable, car il fut, lors d'une de ses multiples

---

<sup>84</sup> Carlos FUENTES, *Le Sourire d'Erasmus. Epopée, utopie et mythe dans le roman hispano-américain*, traduit par Eve-Marie et Claude Fell, Paris, Gallimard, coll. « Le Messenger », 1990, p. 68.

<sup>85</sup> Günter GRASS, *Le Turbot*, p. 187. V. O. : « Ich halte sie für die geistig und religiös-sittlich bedeutendste Frau des Deutschordenslandes Preußen. », p. 209.

<sup>86</sup> « Like all lives of saints, Dorothea's German vita must be read in term of its generic conventions and the purpose they serve. Marienwerder makes it clear in his prologue that his intention is didactic : "For her blessed life is a living lesson" ("eyn lebende lectio") for those who like to hear it or read it themselves" (I, Prologue. 201). The medieval saint's life or "legend" consists of episodes designed to be read as such lessons in the vita christiana, and arranged within the framework of life. » dans Timothy MC FARLAND, « The Transformation of Historical Material : The Case of Dorothea von Montau », *Günter Grass's Der Butt : Sexual Politics and the Male Myth of History*, sous la direction

incarnations, son mari, l'armurier Albrecht Slichting. La sainte apparaît alors comme un monstre d'épouse et de mère, que préoccupent si fortement ses spéculations ascétiques, pénitences et autres flagellations, qu'elle néglige ses enfants, au point de les laisser mourir, les uns après les autres. Tombant en extase à la messe, adressant des poèmes pleins de flamme amoureuse au Seigneur, où cœur rime avec douleur, recueillant dans des flacons les croûtes et le pus des malades pour assaisonner ses repas, elle prend sous le regard de son époux les traits d'une sorcière, possédée par le démon, ou bien d'une authentique névrosée, comme le remarque Timothy Mc Farland :

*In Grass's retelling of Marienwerder's life, the proofs of Dorothea's exemplary ascetism have become symptoms of rather individual kind of religious neurosis. This accords well with the shift in perspective from the wife to the husband, which is also, of course, a shift from a serious and didactic to a comic narrative mode.*<sup>87</sup>

Dorothea von Montau n'est en rien, selon la version de Grass, l'épouse exemplaire dont parle la *vita* de Marienwerder, et jamais elle ne parvient à lier avec son mari quelque affection que ce soit ; elle semble plutôt autoritaire et effrayante, terrorisant son époux, le forçant à l'accompagner lors de ses pèlerinages, faisant vivre toute la famille selon ses préceptes de diète et de frustration. L'union exemplaire est battue en brèche, et la révision du personnage la fait même apparaître, selon une perspective féministe, comme l'une des premières femmes à avoir tenté de s'émanciper du mariage, un mariage forcé qui plus est. Comme l'avoue le narrateur, « *Sie taugte nicht für die Ehe. Was blieb ihr übrig, als Ausflucht zu suchen und wenn nicht hexisch, dann heilig zu werden.* »<sup>88</sup> L'épouse parfaite du catholicisme patriarcal médiéval se mue en femme rebelle et indépendante, presque une

---

de Timothy Mc Farland et de J. John White, Oxford, Clarendon, 1990, p. 82. « Comme toutes les vies de saints, la *vita* allemande de Dorothee doit être lue en fonction de ses conventions génériques, et de leur fin. Marienwerder est clair sur ce sujet dans son prologue : son intention est didactique : “Car sa sainte vie est une leçon vivante” (“eyn lebende lectio”) pour ceux qui aiment à l'écouter ou à la lire eux-mêmes (I. Prologue. 201) La vie ou la “légende” d'un saint au Moyen-Âge est constituée d'épisodes qui doivent se lire comme autant de leçons de vie chrétienne, qui s'appliquent suivant le cadre de vie général. » (traduction personnelle)

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 89. « Dans la réécriture que donne Grass de la *vita* de Marienwerder, les preuves de l'ascétisme exemplaire de Dorothee sont devenus les symptômes d'une sorte de névrose plutôt originale. Cela s'accorde bien avec le changement de point de vue, de l'épouse au mari, qui s'apparente en toute évidence à un changement de ton, d'un récit sérieux et didactique à un récit comique. » (traduction personnelle)

militante d'avant-garde. Grass contredit aussi l'idée d'un personnage éthéré, en injectant une dose de grotesque dans son hagiographie, où il n'épargne aucun élément concret de la vie quotidienne. Ainsi, lorsqu'il revient sur la dernière phase de sa vie, le moment où elle se cloître dans une cellule intégrée aux bâtiments de la cathédrale, phase considérée par la tradition comme le point culminant, il ne nous épargne pas les détails scatologiques de son installation, comme la fenêtre lui permettant d'« évacuer sa petite crotte »<sup>89</sup>.

La démythification de la sainte importe dans la mesure où la légende exemplaire de Dorothea apparaît dans le livre de Grass comme une création, répondant à des enjeux politiques contemporains, nécessitant la naissance d'une sainte locale. Le narrateur refuse de suivre la trame canonique de la *vita* de Marienwerder, car selon lui « *Johannes war zu sehr Partei und wollte (auf Teufel komm raus) eine Heilige für den Deutschritterorden produzieren.* »<sup>90</sup> Et effectivement, dans le roman, la connivence entre le religieux et le politique apparaît, lors d'un repas qui réunit chez Dorothea plusieurs messieurs importants de la ville, dont le commandeur de l'ordre Teutonique Wallraff et l'abbé Johannes Marienwerder. Il y est question d'une guerre qui pourrait découler du mariage d'Hedwige de Pologne et du Lituanien Jagello. Cette alliance dynastique met en péril la suprématie des chevaliers Teutoniques dans la région<sup>91</sup>. Pressentant la menace, le commandeur Wallraff veut broder une légende sainte autour de cette étrange femme qu'est Dorothea, et se servir de son aura religieuse contre Hedwige de Pologne, comme l'explique le narrateur :

*Krieg mit dem vereinigten Litauer- und Polenreich stehe bevor. Weil es der polnischen Hedwig gelungen sei, den heidnischen Jagiello zu bekehren und zum christlichen Wladislav zu machen, spreche das Volk, bis ins Ordensland hinein, dem machtgerigen Weibstück Heiligkeit zu. Dem müsse gegengesteuert werden. Das polackische Wesen produziere auf gefährliche Weise bildhafte Wunder, während der teutsche Biedersinn nur stumpfsinnig frömmle und der hansische Krämergeist jedem Mirakel, bevor er es kaufe, erst einmal die Kosten nachrechne. Er, Walrabe von Scharfenberg, verbürge sich für den im Dienste der Gottesmutter herrschenden Deutschorden : Er wolle gern Zeugnis für die Heiligkeit der Schwertfegerin zu Protokoll geben. Man möge rasch handeln. Der Krieg*

---

<sup>88</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 160. Tr. fr. : « Elle n'était pas faite pour le mariage. Que lui restait-il à chercher comme échappatoire, sinon devenir sainte, sinon sorcière. », p. 144.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 181. V. O. : « [...] ihren dürftigen Kot abführen », p. 205.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 209. Tr. fr. : « Johannes était trop partie au procès ; il voulait (fût-ce en vendant son âme au diable) produire une sainte pour l'ordre des chevaliers Teutoniques. », p. 187.

<sup>91</sup> Cette guerre se déroulera réellement, avec la bataille de Grunwald (ou de Tannenberg) où la coalition lituano-polonaise, dirigée par le roi Ladislas II Jagellon, écrase l'armée des Teutoniques, annonçant le futur déclin de l'ordre.

*stehe in Härte bevor. Neben aller notwendigen Rüstung brauche das gefährdete Ordensland eine schutzverheißende Heilige. Hinzu komme, daß weizenhaarige Schönheit wie die Dorotheische – es sei gesagt – des Mannes Schwert richte : So kämpfe sich besser.*<sup>92</sup>

Malheureusement, un obstacle les arrête pour introduire le procès en canonisation : la sainte est vivante. Dès lors, les deux hommes vont imaginer « toutes les possibilités et bavures possibles »<sup>93</sup> pour arriver à leurs fins – l'épuiser par un pèlerinage à Rome, la faire brûler comme sorcière. Günter Grass nous montre par cet épisode burlesque les enjeux politiques de l'écriture de l'histoire, et les manipulations qu'elle peut entraîner, par la modification, la correction des faits réels à son profit, jusqu'à la fabrication d'une sainte sur mesure, jolie et blonde légende religieuse au service de la guerre.

Sous le masque du religieux se dissimule ainsi souvent un stratagème politique, et la foi devient le *decorum* des actions les plus brutales, comme cela fut le cas avec l'Inquisition espagnole, véritable engeance de terreur agissant sous le couvert du respect de la tradition fixée par la *Bible*. L'histoire devient alors une scène de théâtre, un spectacle produit afin d'altérer l'activité du regard, en lui projetant des faux-semblants. Histoire baroque en trompe-l'œil, *theatrum mundi* où s'agitent des marionnettes manipulées par des mains expertes et indiscernables, le passé apparaît comme une pure construction, une mystification qui se substitue au passé.

---

<sup>92</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, *op. cit.*, pp. 200-201. Tr. fr. : « Une guerre était imminente contre les royaumes réunis de Lituanie et de Pologne. Comme Hedwige de Pologne était parvenue à convertir le païen Jagello et à en faire un Ladislas chrétien, le peuple, jusqu'au sein du Pays de l'Ordre, attribuait à cette femelle ambitieuse le nimbe de la sainteté. La complexion polaque produisait de façon périlleuse des miracles visuels, tandis que le prosaïsme allemand se contentait de dévotions stupides et que l'esprit mercantile des Hanséates commençait toujours par compter deux fois le prix de revient du miracle avant de l'acheter. Lui, Wallraff von Scharfenberg, se portait garant pour l'ordre Teutonique au service de la Mère de Dieu ; il était prêt à souscrire à un protocole attestant la sainteté de l'armurière. Qu'on fasse vite. La guerre s'annonçait rude. En sus de tout l'armement nécessaire, le Pays de l'Ordre menacé avait besoin d'une sainte patronne et protectrice. A quoi s'ajoutait que la beauté aux cheveux de blé, comme celle de Dorothee – qu'on le dise ! – affûtait l'épée de l'homme : on n'en combattait que mieux. », p. 180.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 180. V.O. : « [...] alle Möglichkeiten und womöglichen Pannen », p. 202.

### 2.3. Manipulations de la mémoire

Dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricœur parle des us et des abus de l'exercice de la mémoire. La mémoire, fondamentalement vulnérable, peut en effet être manipulée, instrumentalisée en vue d'enjeux identitaires, tant collectifs que personnels :

[...] la mémoire imposée est armée par une histoire elle-même « autorisée », l'histoire officielle, l'histoire apprise et célébrée publiquement. [...] la mémorisation forcée se trouve ainsi enrôlée au bénéfice de la remémoration des péripéties de l'histoire commune tenues pour les événements fondateurs de l'identité commune. La clôture du récit est mise ainsi au service de la clôture identitaire de la communauté. Histoire enseignée, histoire apprise, mais aussi histoire célébrée.<sup>94</sup>

Cette « mémoire imposée » décrit traditionnellement un partage entre les grands hommes de l'histoire nationale, et ceux dont chacun garde une mauvaise image. Dans la mémoire collective, saint Louis apparaît ainsi tel que le représente l'imagerie d'Epinal, évoquée dans *Les Fleurs bleues* : « le roi assis sous un chêne »<sup>95</sup>, rendant la justice à Vincennes. L'imagerie populaire retient uniquement de lui son rôle de fondation de la justice dans le pays. Mais il apparaît plus malicieux et plus violent dans le roman. Cette image correspond à ce que René Guénon, dont Queneau partageait l'opinion, nomme le passage d'un christianisme contemplatif à un christianisme agressif<sup>96</sup>. Par opposition, la mémoire officielle reconnaît comme monstre un personnage que le duc d'Auge considère comme un ami : Gilles de Rais, le méchant ogre mangeur de petits garçons. Gilles de Rais (1404-1440) avait combattu aux côtés de Jeanne d'Arc, et fut nommé maréchal de France par Charles VII. S'intéressant à l'alchimie et à la magie noire, il tua un grand nombre d'enfants, qu'il viola et mangea. Il devient en cela l'incarnation de Barbe-Bleue. Il fut exécuté par pendaison pour meurtre et sorcellerie. Le duc d'Auge se pose la question : *cui bono*, à qui profite ce procès ? Face au lynchage dont le maréchal de France fait alors l'objet, il prend le parti de son ami et ancien compagnon d'armes. Il accuse l'opinion publique d'être manipulée par le roi, qui désire compromettre l'image des féodaux, afin de mieux les soumettre.

---

<sup>94</sup> Paul RICŒUR, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, « Points essais », 2000, p. 104.

<sup>95</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 998.

<sup>96</sup> René GUENON, *La Crise du monde moderne*, Paris, Gallimard, 1929.

Ce sont là contes faits pour médire des nobles seigneurs de son genre et du mien. Ce Charles septième du nom, maintenant qu'il a à peu près gagné la guerre de Cent Ans, [...] oui maintenant que notre roi n'a plus tellement besoin de nous pour achever l'expulsion des Anglais, je m'attends à ce qu'il prenne des mesures antiféodales pour nous rogner les ongles et nous mettre au pas.<sup>97</sup>

Queneau reprend ici l'hypothèse de certains historiens. Le doute plane en effet sur la culpabilité du Barbe-Bleue français, à tel point qu'en novembre 1992, un tribunal composé d'anciens ministres, de parlementaires et d'experts se réunissait au Sénat pour se livrer à la révision de son procès, aboutissant à son acquittement. Comme le prétend le duc d'Auge, sa réputation aurait été compromise dans un but politique. Le roi se serait appuyé sur les relais de sa propagande, comme les troubadours, dont il est question dans le roman. Le cuisinier d'Auge, qui lui reproche ses amitiés coupables, explique ainsi la mauvaise réputation de l'ogre : « c'est un trouvère qui a corrompu mon âme avec une chanson vengeresse qui demandait justice au très chrétien roi de France pour les pauvres parents dont ce bougre de maréchal a occis les mômes. »<sup>98</sup> La littérature s'acoquine avec le pouvoir pour lui offrir une légitimation populaire, par la tradition orale du *trobar*. La fiction offre ses services à l'histoire pour établir ses croyances, grâce à l'assise que lui confère l'imagerie traditionnelle. La mythification de la figure historique aboutit à l'amalgame de la personne réelle avec celle du monde fabuleux des légendes, Barbe-bleue. Il n'existe pourtant aucune analogie entre la légende populaire du comte aux sept femmes et l'histoire de Gilles de Rais, qui ne se maria qu'une fois et montra bien plutôt son goût pour les jeunes garçons. Les mythes nationaux dessinent la clôture identitaire dont parle Paul Ricoeur, dans une bipolarité manichéenne qui oppose les héros aux monstres du passé, ceux que l'on célèbre à ceux que l'on conspue. Le Sire de Rais bascule d'un côté à l'autre, du preux chevalier il se métamorphose en vilain ogre, et la seconde image oblitère la première, comme le remarque le duc d'Auge : « Ce n'est pas parce qu'il aurait rôti quelques mômes qu'il faudrait oublier les services rendus à son pays »<sup>99</sup>. Le mauvais est stigmatisé au profit du bon, et le maréchal de France apparaît comme un archétype du mal, alors que les rois de France représentent un modèle mythique lumineux, tel saint Louis en allégorie de la justice. Le partage du vrai et du faux établi par Michel

---

<sup>97</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 1027-1028.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 1029.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 1031.

Foucault dans *L'Ordre du discours* en implique un second : le partage du bon et du mauvais, sans ambiguïté ni rencontre possibles, comme le démontre la tragique réversibilité de l'icône Gilles de Rais.

De telles simplifications de l'histoire aboutissent à une manipulation de la mémoire. Le Turbot agit lui aussi à couvert dans le livre de Grass. Cela apparaît de manière explicite dans un autre cas de canonisation, celui d'Adalbert de Prague. Le personnage est un martyr chrétien. Evêque, il fut envoyé en mission par le roi de Pologne Boleslas I<sup>er</sup> pour convertir les Prussiens au christianisme à la fin du X<sup>e</sup> siècle, et fut décapité par ces derniers tout près de Gdansk. Le narrateur témoigne d'une version apocryphe de la vie du saint, en dévoilant ses dessous charnels : il aurait été assassiné selon lui lors d'un meurtre passionnel, des mains de sa maîtresse, Mestwina. Celle-ci est à la tête de la tribu païenne des Pomorzès, à laquelle appartient le narrateur. Les Pomorzès, « plutôt bêtes mais braves gens », ne sont pas ceux qui intéressent de prime abord Boleslas I<sup>er</sup>. Le roi polonais dirige toute son attention politique vers les Prussiens. Il veut utiliser Adalbert comme un agitateur pour faire main basse sur leur territoire<sup>100</sup>. Mais l'envoyé du roi, sous la plume de Grass, est tué par un membre de la tribu des simplets, qui plus est une femme, avec qui il partage de coupables plaisirs. Décanonisant l'histoire, l'auteur dépeint la concupiscence de l'évêque pour Mestwina : *«Immer wieder und noch einmal drang der Asket mit seinem gar nicht mehr bußfertigen Werkzeug in ihr Fleisch.»*<sup>101</sup> Leur relation amoureuse est toutefois chaotique. Adalbert irrite sa maîtresse, par ses attaques réitérées contre les rites païens, tant et si bien qu'elle finit par le tuer de plusieurs coups de pochon en fonte. La décanonisation du martyr ne sert pas seulement à la démythification de l'histoire et de son assise religieuse, elle se fait aussi démonstration des manipulations de l'histoire opérées en vue d'établir la clôture identitaire de la mémoire, par

---

<sup>100</sup> « Der Polenherzog Boleslav hatte ihn [Adalbert] als Agitator unter Vertrag genommen. Mit böhmischem Gefolge kam er unter polnischem Schutz. Eigentlich wollte er die Pruzzen indoktrinieren, denn der Polenherzog hätte seinen Machtbereich gerne aufs östliche Weichselufer ausgedehnt. Doch weil die Pruzzen als böse galten, riet ihm sein böhmisches Gefolge, erst mal bei uns, den eher törichteren, aber gutmütigen Pomorschen, zu üben. » dans Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 104. Tr. fr. : « Le roi de Pologne Boleslas l'[Adalbert] embaucha comme agitateur sous contrat. Escorté de Bohémiens, il vint sous sauvegarde polonaise. Son objectif prioritaire était d'endoctriner les Pruzzes ou Borusses, car le roi de Pologne aurait aimé avancer ses affaires sur la rive droite de la Vistule. Mais comme les Borusses passaient pour virulents, son escorte bohémienne lui conseilla de se faire la main d'abord chez nous, les Pomorzès, qui étions plutôt bêtes mais braves gens. », p. 95.

l'opposition d'ethnies antagonistes. C'est ainsi qu'à la suite du meurtre d'Adalbert, les seigneurs bohémiens prétendent, malgré les aveux du narrateur ayant aidé Mestwina à se débarrasser du cadavre, que l'évêque a été tué par les Pruzzes. Ceci correspond mieux à la rivalité politique que voulait instaurer Boleslas. La falsification de l'histoire permet aussi la mise en place d'une dialectique hégélienne, que reprend le Turbot devant le tribunal féministe. Il excuse ainsi les détournements opérés par les Bohémiens :

*Das geschah ganz im Sinne Hegelscher Dialektik, meine gestrengen Damen. Auch ich bedaure tief, daß man dazumal einer Frau das Recht verweigerte, Märtyrer zu produzieren. Man sagte sich : Subjektiv gewertet mag eine gewisse Mestwina dem Bischof Adalbert den Schädel gußeisern eingeschlagen haben, doch objektiv, vor der Geschichte gewertet, müssen es Männer, die heidnischen Pruzzen gewesen sein.*<sup>102</sup>

Le flet, surnommé « super-Hegel »<sup>103</sup>, apparaît en effet dans le livre de Grass comme une parodie de l'Esprit du Monde. Selon la phénoménologie de Hegel, l'avancée de l'Esprit se manifeste au sein de l'histoire par une dialectique, une série d'affirmations et de négations. Au nom de la nécessité historique, et afin d'« éliminer le hasard » en montrant qu'« une fin ultime domine la vie des peuples », c'est-à-dire « la Raison divine, absolue »<sup>104</sup>, le Turbot procède à quelques réajustements des faits. Il évacue le grain de sable qui pourrait saboter les rouages de la machine : Mestwina, pur aléa de l'histoire, doublement en marge de l'affrontement dialectique de par sa qualité de Pomorze et de femme. Inventeur d'une histoire entièrement misogyne, le flet truque la narration des événements historiques, en vertu de l'accord qu'il a passé avec le narrateur au début du conte. Günter Grass remet ici en cause les philosophies de l'histoire, qui projettent une vision téléologique sur « l'apparence bariolée des événements »<sup>105</sup>, face à laquelle ils sont placés selon Hegel. Au contraire, l'auteur du *Turbot* désire conserver intactes les teintes bigarrées de l'histoire. Il s'affranchit en cela des règles

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 107. Tr. fr. : « Et vlan et boum, l'ascète n'arrêtait pas d'inscrire dans sa chair son instrument désormais impénitent. », p. 98.

<sup>102</sup> *Ibid.*, 134. Tr. fr. : « Cela se fit tout à fait dans le sens, mesdames, de la dialectique hégélienne. Moi aussi, je regrette profondément qu'en ces années de grâce on ait refusé aux femmes le droit de produire des martyrs. On se disait : sous l'angle d'une valorisation subjective, une certaine Mestwina peut avoir fracassé avec la fonte le crâne de l'évêque Adalbert, mais objectivement, si l'on se place au point de vue de l'Histoire, il fallait que ce fussent des hommes, à savoir les Pruzzes païens. », p. 122.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 379. V.O. : « Überhegel », p. 423. Voir aussi p. 409 : « *Er will der Weltgeist gewesen sein* » (« Il veut avoir été l'Esprit du monde », p. 366).

<sup>104</sup> HEGEL, *La Raison dans l'histoire*, traduit par K. Papaioannou, Paris, 10/18, 1965, p. 48-49.

rationnelles de représentation de l'histoire. Celles-ci apparaissent plutôt comme des règles d'art, qui lui imposent la création d'une fresque historique idéale, et en cela mensongère. Le désir d'une histoire compréhensible et connaissable selon une grille de lecture théorique, appliquant un principe universel à des phénomènes particuliers, consiste en une manipulation des faits. Une rhétorique fallacieuse se met en place dès que l'homme commence à « demander à l'histoire une Explication »<sup>106</sup>, comme le suggèrent les réflexions du protagoniste d'un autre roman historique, *Le Pays des eaux* de l'Anglais Graham Swift. Selon lui, l'homme, « animal conteur d'histoires [...] veut laisser derrière lui non un sillage chaotique, non un espace vide, mais les balises et les signes de piste réconfortants que sont les histoires. »<sup>107</sup> Les philosophies de l'histoire, et l'historiographie en général, consistent en cette commodité de l'esprit qu'est la fabrication d'un sens, là où n'existent que des expériences chaotiques, aux contours incertains. Günter Grass rejette toute forme d'explication globale, et nous montre comment un poisson, figurant selon ses dires « une instance omnisciente, une ambivalence ironique de l'“esprit du monde” hégélien »<sup>108</sup>, peut diriger de ses nageoires le petit théâtre de l'histoire, et façonner la mémoire des hommes et des femmes à sa guise.

Au XX<sup>e</sup> siècle, époque des nationalismes, le présent compose et réécrit le passé selon un regard rétrospectif, souvent partiel et partial. Les mythes anciens sont récupérés et transformés au profit des politiques du présent, dans une perspective légitimatrice. C'est ce que précise Christian Amalvi à propos du cas français, dans son ouvrage *De l'art et la manière d'accommoder les héros de l'histoire de France*, où il rend compte « de la manipulation et de la récupération par l'époque contemporaine, y compris Vichy, des grands mythes anciens »<sup>109</sup>. Régine Robin élargit le propos, dans une longue étude intitulée *La Mémoire saturée*. Elle s'y intéresse aussi bien à l'Ouest américain, qu'aux pays de l'Est ou à l'Europe de la Shoah et celle d'après les fascismes, ou encore à Israël ou au Japon, entre

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>106</sup> Graham SWIFT, *Le Pays des eaux*, *op. cit.*, pp. 90-91.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>108</sup> Günter GRASS, *Atelier des métamorphoses. Entretiens avec Nicole Casanova*, *op. cit.*, p. 175-176.

<sup>109</sup> Christian AMALVI, *De l'art et la manière d'accommoder les héros de l'histoire de France de Vercingétorix à la Révolution*, Paris, Albin Michel, 1988, p. 19.

autres. Elle y analyse les processus de la mémoire, dans ce siècle où cette dernière est souvent taillée sur mesure, selon les préoccupations du présent. Elle part pour cela du postulat suivant :

Le passé n'est pas libre. Aucune société ne le laisse à lui-même. Il est régi, géré, conservé, expliqué, raconté, commémoré ou haï. Qu'il soit célébré ou occulté, il reste un enjeu fondamental du présent. Pour ce passé souvent lointain, plus ou moins imaginaire, on est prêt à se battre, à étripier son voisin au nom de l'ancienneté de ses ancêtres. Que survienne une nouvelle conjoncture, un nouvel horizon d'attente, une nouvelle soif de fondation, et on l'efface, on oublie, on remet en avant d'autres épisodes, on retrouve, on réécrit l'histoire, on invente, en fonction des exigences du moment, d'anciennes légendes.<sup>110</sup>

*Terra Nostra* présente bien un cas d'instrumentalisation de la mémoire à l'échelle mexicaine. Carlos Fuentes y relate, dans un épisode totalement uchronique, comment la mise en place de politiques de dépopulation, en réponse aux risques de famine qui menaceraient alors le monde. L'un des protagonistes du roman apprend alors comment la mythologie aztèque et ses sacrifices, autrefois mise de côté comme part monstrueuse de la mémoire mexicaine, est récupérée par le Premier Ministre, son frère. Lors d'une visite, ce dernier lui apprend comment se pratique cette manipulation de la mémoire :

*La cruda realidad era ésta : el país no podía alimentar a más de cien millones de personas ; el exterminio en masa era la única política realista ; era preciso un lavado de cerebro colectivo para que los sacrificios humanos volvieran a aceptarse como una necesidad religiosa ; [...] mira, te dijo indicando hacia las pantallas iluminadas, Teotihuacán, Tlatelolco, Xochicalco, Uxmal, Chichén-Itzá, Monte Albán, Copilco : nuevamente, están en uso. Con una sonrisa, te hizo notar que el comentario era distinto en cada programa ; los asesores de relaciones públicas, sutilmente, distribuyeron entre los doce canales a los comentaristas adecuados para darle a las ceremonias un tono deportivo, religioso, festivo, económico, político, estético, histórico ; este locutor, con voz premiosa y excitada, llevaba cuentas de la competencia entre Teotihuacán y Uxmal : tantos corazones a favor de este equipo, tantos a favor del contrario ; aquél, con voz untuosa, comparaba los lugares de sacrificio con los supermercados de antaño : el sacrificio de vidas ayudaría directamente a alimentar a los mexicanos exentos de la muerte : pasaba entonces por la pantalla una sonriente y típica familia de clase media, beneficiara supuesta del exterminio ; otro locutor exaltaba la noción de la fiesta, la recuperación de perdidos lazos colectivos, el sentido de comunión que tenían estas ceremonias ; otro más, hablaba seriamente de la situación mundial : la crueldad y el derramamiento de sangre no eran, de manera alguna, fatalidades inherentes al pueblo mexicano, todas las naciones las practicaban para resolver los problemas de sobrepoblación, escasez de alimentos y agotamiento de energéticos : México,*

---

<sup>110</sup> Régine ROBIN, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2003, p. 27.

*simplemente, aplicaba una solución acorde con su sensibilidad, su tradición cultural y su idiosincrasia nacional [...].*<sup>111</sup>

Les anciens sites de cérémonies rituelles sont sollicités pour donner aux agissements du dirigeant politique la caution de l'identité nationale. Cet exemple paroxystique montre comment le modèle ancestral peut être rappelé au moment opportun. Le gouvernement affiche la filiation indigène, il établit une ramification entre le passé et l'avenir uniquement pour servir son projet politique. La convocation des ancêtres indiens consiste en une manipulation de la mémoire, au sens où l'entend Paul Ricœur. Le passé est mobilisé afin de fabriquer une identité, soit-disant fidèle à un passé mythique, et de montrer en quoi les actes du présent ne font que réaliser une vocation innée du peuple mexicain. Ce retour du sacrifice comme répétition du même est une mascarade, une « farce » sinistre au sens où l'entend Karl Marx lorsqu'il reprend Hegel<sup>112</sup>, orchestrée par les *media*. La copie se fait passer pour l'original dans cette mise en spectacle grotesque de la mémoire. Le Premier Ministre parvient ainsi à une banalisation de sa terrifiante politique de dépopulation, en la faisant passer pour une chose naturelle aux yeux des téléspectateurs. Les écrans de télévision saturent l'espace de la

---

<sup>111</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra, op. cit.*, p. 866. Tr. fr. : « La réalité brute était la suivante : le pays n'était pas en mesure de nourrir plus de cent millions de personnes ; l'extermination massive était la seule politique réaliste possible : il était nécessaire de procéder à un lavage de cerveau collectif afin que les sacrifices humains soient de nouveau acceptés comme une nécessité religieuse ; [...] regarde, te dit-il en pointant un doigt en direction des écrans : Teotihuacán, Tlatelolco, Xochicalco, Uxmal, Chichén-Itzá, Monte Albán, Copilco, toutes ont été remises en usage. Il te fit remarquer avec un sourire que le commentaire était différent dans chaque programme ; les conseillers en relations publiques avaient subtilement réparti les commentateurs sur les douze chaînes afin de donner aux cérémonies un ton sportif, religieux, distrayant, économique, politique, esthétique ou historique ; tel speaker au débit anxieux et précipité comptait les points dans la compétition entre Teotihuacán et Uxmal : tant de cœurs en faveur de cette équipe, tant à l'actif de la partie adverse ; un autre, la voix onctueuse, comparait les lieux de sacrifice avec les supermarchés d'antan ; le sacrifice de certaines vies contribuerait directement à nourrir les Mexicains dispensés de la mort ; passait alors sur l'écran une souriante famille typiquement classe moyenne, bénéficiaire supposée de l'extermination ; un troisième commentateur exaltait la notion de fête, la restauration de liens collectifs perdus, le sentiment de communion qui se dégageait de ces cérémonies ; un autre encore parlait avec le plus grand sérieux de la situation internationale : la cruauté et l'effusion de sang n'étaient en aucune façon des fatalités propres au peuple mexicain ; toutes les nations les pratiquaient pour résoudre leurs problèmes de surpopulation, de rareté des denrées alimentaires et d'épuisement des sources d'énergie ; le Mexique avait simplement opté pour une solution conforme à sa sensibilité, sa tradition culturelle et ses particularités nationales [...]. », p. 779-780.

<sup>112</sup> « Hegel fait quelque part cette remarque que tous les grands événements et personnages historiques se répètent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde

mémoire. Ils remplissent les « têtes vides »<sup>113</sup> dont parle Jacques Roubaud dans un ouvrage consacré à la mémoire, têtes qui se remplissent d'images externes très pauvres, images imposées qui interdisent toute forme de souvenir libre. Et ceci d'autant plus que le discours télévisuel est tenu pour un discours de vérité, comme le laisse entendre Queneau dans les *Fleurs bleues*, par toutes les vertus « instructives » que les personnages prêtent à leur vénérable « tévé »<sup>114</sup>. L'image virtuelle vaut plus que la réalité.

Les images, qu'elles soient portées par le discours poétique du trouvère, le schéma dialectique du philosophe, ou l'écran télévisuel, modèlent l'histoire et la mémoire, en opérant des simplifications quant aux personnalités ou aux événements fondateurs de l'identité collective. Le passé, ainsi mis en scène, remplace la possibilité d'une mémoire alternative, en faisant disparaître toute trace, tout souvenir hétérodoxe.

## 2.4. Mémoricides

Lorsque le Turbot relate à son apprenti-homme l'histoire du Minotaure, il évince de la légende la part féminine, Ariane :

*[...] schon zu Beginn der ersten Palastperiode wurde in Knossos das Früchtchen der Königin Pasiphae durch einen gewissen Theseus erledigt. Nicht ohne Hilfe des Künstlers Dädalus. Ich erzählte dir kürzlich die Geschichte vom Wollknäuel und wie es tragisch weiterging. Wie hieß nur das arme Mädchen ? Blieb sitzen auf einer Insel ?*<sup>115</sup>

Laissée en rade de l'histoire, la jeune fille est oubliée par l'historien des civilisations, dont le flet joue ici le rôle. L'oubli, qu'il soit volontaire ou involontaire, est en effet ce qui menace le travail de l'historien, et la mémoire collective qui s'identifie à un type de récit plus

---

comme farce. » dans Karl MARX, *Le Dix-huit brumaire de Louis-Napoléon Bonaparte*, Paris, Editions sociales, 1969 (1852), p. 15.

<sup>113</sup> Jacques ROUBAUD, *L'Invention du fils de Leoprepes. Poésie et mémoire*, Saulxures, Circé, 1993, pp. 152-153.

<sup>114</sup> Voir supra, page 50.

<sup>115</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 124. Tr. fr. : « [...] dès le début du Premier Empire le produit de la reine Pasiphaé fut dépêché par un certain Thésée. Non sans l'aide du technicien Dédale. Je te

ou moins sélectif. Comme le rappelle Paul Ricœur dans le chapitre final qu'il consacre à l'oubli dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, ce dernier résulte en premier lieu de l'effacement des traces mnésiques, de la disparition de l'image-souvenir. Le duc d'Auge, dans *Les Fleurs bleues*, remarque une telle disparition lorsque, mangeant du borch, il fait allusion à la reine Anne, dont le règne a permis l'arrivée en France de ce type de plat. Personne ne se souvient d'elle : « Ah, Mouscaillot, dit le duc, nos bons rois et nos gentes reines sont vite oubliés par le peuple. Deux cents ans ont tout juste passé et ce tavernier ne sait plus qui fut Anne Vladimirovitch, ce qui ne l'empêche pas de servir du borch. »<sup>116</sup>

L'autre difficulté de l'histoire est la disparition des traces matérielles, support de la reconstitution du passé. Considérant la situation historique au début du roman, le duc d'Auge ne voit que des « restes du passé », « phénomènes usés », « déchets se refusant à l'émiettage »<sup>117</sup>. Le temps en effet est un facteur de dissemblance des événements et des personnalités. Il les modifie, les use, et parfois les anéantit. Celui qui aspire à reconstituer le passé n'a pas à faire aux objets en tant que tels, mais à leurs détritrus. Les traces du passé font alors l'objet d'une quête, d'une enquête des romanciers. Comme nous l'avons vu, ceux-ci rejettent le primat de la preuve, dénoncée dans son artificialité. Ils lui préfèrent la recherche d'éléments plus ténus, plus authentiques. C'est ce que remarque Emmanuel Bouju, lorsqu'il évoque une « promotion de la trace qui apparaît dans les romans comme trace matérielle, empreinte et indice du passé devenant trace écrite »<sup>118</sup>. La trace est à chercher en tant que détail minuscule, *quasi* insignifiant, qui permet de retranscrire un événement oblitéré par l'histoire officielle. En effet, si l'oubli peut être occasionné par un naturel effacement des traces psychiques, dû au fait que la mémoire ne peut pas tout emmagasiner, il peut aussi faire l'objet d'une destruction volontaire, soit des souvenirs mnésiques, soit des traces matérielles. Ces deux actes peuvent être qualifiés de « mémoricides », meurtres de la mémoire souvent commis pour permettre l'élaboration d'un récit nationaliste unitaire, comme le remarque

---

racontais l'autre jour l'histoire du peloton de laine et sa tragique continuation. Comment s'appelait la pauvre fille ? Laissée en rade sur une île ? J'ai oublié. », p. 113.

<sup>116</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1004.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 992.

<sup>118</sup> Emmanuel BOUJU, *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 40.

l'écrivain espagnol Juan Goytisolo dans *Cogitus interruptus*. Il livre avec cet essai une réflexion polémique très vive sur l'histoire et ses falsifications :

Afin de noircir les pages blanches et écrire sur les ruines de ce qui fut gommé, le mythe de l'identité nationale iconique exige comme préalable le mémoricide. Tous les empires et toutes les dynasties vainqueurs ont recours à l'élimination systématique de leurs prédécesseurs vaincus.<sup>119</sup>

L'auteur espagnol revient particulièrement sur l'histoire de son pays, et sur la volonté des historiens « d'infuser la croyance en une sorte de continuité essentialiste » espagnole, rejetant toute influence arabe ou juive. L'historien espagnol est selon lui sous l'emprise totale d'un catholicisme nationaliste. Pour preuve, les auteurs qui analysent les sources arabes de la *Chanson de mon Cid*, ou un possible modèle oriental de *Don Quichotte*, sont accusés de commettre « un crime de lèse-hispanité »<sup>120</sup>. Goytisolo cite dans son étude Carlos Fuentes comme contre-exemple. Il est d'après lui l'auteur d'une « histoire qui se veut intégratrice des multiples vérités du passé »<sup>121</sup>. *Terra Nostra* rejette en effet la vision, défendue dans le roman par le personnage du roi espagnol, d'un caractère espagnol immuable. Il dévoile les mémoricides de la *Reconquista*, comme négation de la part arabe de l'identité espagnole, et des apports bénéfiques du royaume d'al-Andalus pour la péninsule ibérique. Ceci s'observe lors d'un dialogue entre le Chroniqueur de la maison des Habsbourg, dont le devoir est de narrer et de commémorer la continuité de l'histoire espagnole, et un personnage dénommé Mihaïl Ben Sama, incarnant cette différence culturelle :

- ¿ Verdugos los llamas ? Sólo reconquistaron lo suyo : Andalucía.  
- Conquistaron lo nuestro. Nosotros creamos esa tierra, la embellecimos con jardines y mezquitas y clara fuentes. Antes nada había.<sup>122</sup>

Une nouvelle fois, l'histoire est dévoilée comme artifice. Elle se livre à l'exercice pictural du repentir, qui consiste à corriger un tableau, à le modifier pour des raisons esthétiques ou iconographiques, de manière plus conséquente qu'une simple retouche. La

---

<sup>119</sup> Juan GOYTISOLO, *Cogitus interruptus*, op. cit., p. 23.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>122</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, op. cit., p. 322. Tr. fr. : « – Bourreaux les nommes-tu ? Ils n'ont fait que reconquérir ce qui leur appartenait : l'Andalousie. – Ils ont conquis ce qui nous appartenait.

fresque historique espagnole est ainsi transformée, convertie aux enjeux politiques de purification du pays, et une couche de peinture recouvre les morceaux hétéroclites, qui menaçaient l'unité de l'œuvre. La fantasmagorie d'une Espagne pure et inchangée depuis les temps immémoriaux peut s'accomplir. Ce recouvrement de la fresque originale par une autre apparaît dans un autre passage du roman, où une équipe de restaurateurs d'œuvres d'art découvre que le tableau sur lequel ils devaient travailler est en réalité un tableau peint sur un autre. Ils doivent décoller la couche supérieure pour parvenir à l'original<sup>123</sup>. La métaphore picturale, qui fait de l'histoire un ensemble complexe d'éléments que l'on montre, et d'autres que l'on cache, révèle l'écriture d'une histoire en palimpseste, à l'image d'un parchemin que l'on gratte pour écrire de nouveau. Un récit en oblitère un autre, en une série de métamorphoses que l'on peut imaginer infinies. La difficulté réside alors, pour l'enquêteur qu'est l'historien, dans la possibilité d'accéder à la partie masquée.

Les traces peuvent aussi totalement disparaître. Cela se produit par exemple lors des incendies et des autodafés pratiqués par les vainqueurs sur les biens des vaincus. Ils concernent plus particulièrement leurs livres, car ils témoignent de leur histoire et de leur culture. Ce type de mémoricide est évoqué dans *Terra Nostra*, dans la deuxième partie consacrée à la découverte du Nouveau Monde. La mythologie aztèque y est convoquée pour opposer le dieu civilisateur du panthéon, Quetzalcoatl, « Serpent à Plumes », à son adversaire, celui qui usurpe son trône grâce à une ruse, Tezcatlipoca, « Miroir de Fumée ». Ce dernier parvient à ses fins, et reprend le pouvoir. Il promet à son rival d'effacer dans la tête de ses sujets tout souvenir de lui :

*Mi legitimidad se levantará sobre tu fracaso. Nunca más volverás a turbar nuestro orden. Hoy quemé los papeles de tu leyenda. Ya no hay nada escrito sobre ti. Por allí empezaré, hasta convertir la memoria de ti en cenizas como las que hoy barrí con mi escoba.*<sup>124</sup>

---

C'est nous qui avons créé ce pays, nous qui l'avons embelli de jardins, de mosquées et de claires fontaines. Avant, il n'y avait rien. », p. 265.

<sup>123</sup> Voir le chapitre intitulé « La restauración », p. 845-871.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 577. Tr. fr. : « Ma légitimité s'établira sur ton échec. Plus jamais personne ne reviendra troubler notre ordre. Aujourd'hui j'ai brûlé les papiers de ta légende. Il n'y a plus rien d'écrit sur toi. C'est par là que je commencerai, jusqu'à réduire le souvenir de ta personne en cendres pareilles à celles que j'ai balayées aujourd'hui. », p. 504.

La légitimité des vainqueurs s'érige sur les cendres des vaincus, comme les vastes cathédrales catholiques se dressent sur les ruines des anciennes places du pouvoir aztèque. La démolition est aussi un moyen de manipuler la mémoire, et ceci est une tradition au Mexique dès l'époque pré-hispanique<sup>125</sup>. Par opposition, on observe dans le roman de multiples tentatives de préserver la mémoire livresque, en sauvant des ouvrages du feu qui les menace, dans des bibliothèques transformées en sanctuaires. De telles résistances sont au cœur du roman, qui entend rendre compte des mémoires plurielles, oblitérées par une seule histoire. Tel est le cas du moine Toribio, qui préserve au sein même de l'Escorial des manuscrits arabes et juifs dans sa bibliothèque. De la même manière, les docteurs de la synagogue de Tolède protègent depuis fort longtemps des livres très anciens, véritables transfuges rescapés des bouleversements de l'histoire méditerranéenne :

[...] hemos salvado muchos pliegos que de Roma viajaron a la gran biblioteca de Alejandría y de allí, salvados de las grandes destrucciones durante la guerra civil bajo Aureliano y más tarde del incendio cristiano, fueron traídos a España por sabios hebreos y arábigos, salvados aquí también de bárbaros godos y celosamente guardados por nosotros [...].<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> L'écriture de l'histoire était déjà un véritable enjeu de pouvoir chez les peuples amérindiens : « De fait, et pour se limiter à l'aire géographique méso-américaine, un tel contrôle exercé par le pouvoir politico-religieux sur l'écriture de l'histoire existait déjà dans le monde *mexica*. Il relevait d'une pratique jugée nécessaire au bon fonctionnement du système politique, et s'exprimait par le contrôle absolu exercé par les autorités sur la mémoire du passé et son inscription dans les codex. Cette activité, réservée aux membres du clergé sous le contrôle de l'empereur *mexica* lui-même, se traduisait dans la pratique quasiment systématique de la réécriture de l'histoire lors de l'avènement de chaque nouveau monarque. Elle signifiait la destruction des anciens livres ayant enregistré le passé selon les vœux de l'ancien empereur et leur remplacement par de nouveaux codex peints sous le contrôle des nouvelles autorités. » dans *Ecrire l'histoire de l'Amérique latine XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, sous la direction de M. Bertrand et R. Martin, Paris, CNRS Editions, 2001, p. 10. La réécriture de l'histoire était aussi courante chez les Romains, dans la filiation desquels Carlos Fuentes inscrit les Espagnols, et par conséquent les Mexicains (un des épisodes de *Terra Nostra* se déroule sous le règne de Tibère). Il s'agit de la *damnatio memoriae* : « Le droit public et pénal romain permettait d'atteindre les souverains déclarés ennemis publics, y compris les empereurs précédents, au moment d'un bouleversement politique comme Rome en connut de nombreux. On décidait alors de détruire leurs portraits, leurs statues, leurs effigies, et d'enlever les inscriptions qui portaient leur nom. Les actes juridiques qui avaient été passés de leur vivant étaient frappés de nullité. Ils devenaient des « non-êtres ». Il s'agissait, comme le rapporte Suétone à propos de Domitien, d'« abolir la mémoire » de sa personne. » dans Régine ROBIN, *La Mémoire saturée*, *op. cit.*, p. 83.

<sup>126</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, *op. cit.*, p. 630. Tr. fr. : « [...] nous avons sauvé de nombreux manuscrits qui de Rome furent amenés à la grande bibliothèque d'Alexandrie et là sauvés des destructions de la guerre civile qui fit rage sous Aurélien, puis de l'incendie des chrétiens, emportés en

« La mémoire s’efface encore par les silences et les tabous qu’une société entretient »<sup>127</sup>, comme le remarque Régine Robin. Ces tabous moraux éclatent au grand jour sous le prisme du miroir inversé que constitue le regard marginal du duc d’Auge dans *Les Fleurs bleues*. Celui-ci inverse les proportions hiérarchiques entre le « bon » et le « mauvais » côté de l’histoire. Son compagnon d’armes Gilles de Rais s’inscrit dans le paradigme des monstres de l’histoire, tout comme Donatien de Sade, son *alter ego* dans le roman. Si la Bastille est évoquée lors de l’année 1789, où le duc réapparaît, ce dernier mentionne la fameuse prison surtout par inquiétude pour le marquis qui y est prisonnier. Préférant parler de Gilles de Rais plutôt que de Jeanne d’Arc, de Sade plutôt que des héros révolutionnaires, le duc d’Auge présente à l’histoire sa double image : le violeur et la vierge, le libertin malsain et l’idéaliste. Auge dévoile les refoulements à l’œuvre dans l’écriture de l’histoire. Passant par les chemins fangeux, chevauchant parmi les détritiques que rejettent le canon historiographique, le duc tire les cadavres du placard, et propose ainsi une représentation plus complète et plus lucide du passé.

La mémoire se gomme aussi par la censure, et les omissions qu’elle impose. Le narrateur du *Turbot* entend réparer ces silences de l’histoire, dont il montre les processus au cours des siècles. Des crimes sont perpétrés par les puissants, et l’on oublie dès lors de mentionner le nom des coupables. Le nombre des victimes est aussi omis. Les personnes assassinées sont effacées, et les bourreaux maintiennent leur place dans la hiérarchie du pouvoir. Ces cas de mutisme de l’histoire sont évoqués par Grass, qui rapproche deux événements appartenant à des périodes différentes et impliquant un tel vide historique : le massacre de seize comtes pomérélo-kachoubes et de dix-mille Pomorzses par les Teutoniques le 19 mai 1308, et la répression de la révolte des ouvriers des Chantiers Lénine de Gdansk en décembre 1970, par la Milice et l’Armée populaire de la République de Pologne.

*In Gdansk soll es vor dem Werfttor am Jakobswall, wo auch früher die Werft ihren Einlaß hatte, fünf oder sieben Tote gegeben haben ; in Gdynia wird die genaue Zahl – zwischen dreißig und vierzig Toten – verschwiegen. Man sprach nicht über Einzelheiten. Mann nannte das allgemein bedauernd : die Dezemberereignisse. Und auch der deutsche Ritterorden ging bald zur Tagesordnung über. [...] Von den sechzehn Swenzas und den zehntausend Hingemetzelten sprach niemand mehr laut, zumal eine päpstliche*

---

Espagne par des savants hébreux et arabes, sauvés ici encore une fois de la barbarie des Wisigoths et pieusement gardés par notre peuple », p. 557.

<sup>127</sup> Régine ROBIN, *La Mémoire saturée*, op. cit., p. 82.

*Untersuchungskommission den Bericht des Ordensprokurators wie letzte Wahrheit einsegnete. Katholisch waren schließlich alle Beteiligten gewesen. Und auch der Streik und Aufstand der Hafen – und Werftarbeiter in Gdansk, Gdynia, Elblag und Szczecin, der Schießbefehl für die Miliz und Volksarmeeverbände blieben unter der kommunistischen Glaubensdecke.*<sup>128</sup>

L'épisode médiéval reprend le motif de l'effacement. La disparition des individus, anciens habitants de la ville, ainsi que de leurs gouvernants, permet la mise en place du nouveau pouvoir par les Teutoniques, qui s'emparent de la ville en 1308. Les Poméréliens kachoubes sont supprimés de l'histoire, et sur leurs restes s'édifie le pouvoir de l'Ordre. Ce mémoricide prend toute sa mesure si l'on s'intéresse, comme Grass nous y invite, à la topographie de la cité. Les Chevaliers bâtissent une ville nouvelle, et transforment le vieux château fort pomérélien en citadelle de l'ordre Teutonique. L'histoire ne rendra jamais compte du nombre de tués. L'affaire à ce jour n'est pas élucidée, comme le rappelle le narrateur qui mène l'enquête, très certainement parce que l'Eglise catholique avait donné son approbation aux conquérants de Danzig.

Le second événement traité par Grass révèle toute l'hypocrisie de l'écriture de l'histoire en régime communiste. L'exercice de l'euphémisme - « *die Dezemberereignisse* » - sert à ne pas nommer ce dont on veut nier l'existence, tout en le mentionnant malgré tout pour s'en dédouaner aussitôt. Donner les apparences du regret affranchissent l'Etat et le Parti d'un quelconque repentir officiel, en faisant apparaître cet épisode comme un cafouillage de l'histoire, dont on ne peut attribuer la responsabilité à personne. Ils ne peuvent laisser apparaître ce couac du matérialisme historique amenant des ouvriers à constituer un syndicat indépendant et à se révolter contre le Parti communiste, comme le remarque le narrateur avec une ironie acerbe :

---

<sup>128</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 147-149. Tr. fr. : « A Gdansk, il y aurait eu devant l'entrée des chantiers sur le rempart Saint-Jacques – où jadis les chantiers avaient leur entrée – cinq ou sept morts ; à Gdynia – entre trente et quarante morts – pas un mot sur le compte exact. On ne parlait pas de détails. On disait sur un ton de regrets unanimes : les événements de décembre. De son côté, l'ordre Teutonique passa sans tarder à l'ordre du jour. [...] Personne ne parlait plus à voix haute des seize Swenzas et des dix-mille massacrés, d'autant qu'une commission d'enquête pontificale bénit comme pure vérité le rapport présenté par le procureur de l'Ordre. Tous les intéressés en effet étaient catholiques. Et pareillement la grève et le soulèvement des dockers et ouvriers des chantiers navals de Gdansk, Gdynia, Elblag et Szczecin, l'ordre de tir donné à la Milice et aux formations de l'Armée populaire restèrent sous le manteau de la foi communiste. », p. 133-134.

*Welche ideologischen Widersprüche bereiten wem (im Sinne Marxengels) dialektischen Spaß, wenn in einem kommunistischen Land die Staatsmacht auf Arbeiter schießen läßt, die soeben noch, dreißigtausend, vor dem Parteigebäude die Internationale gesungen haben : aus proletarischem Protest ?*<sup>129</sup>

Cela est ennuyeux lorsque la dialectique ne relève plus d'une lutte des classes, mais d'une lutte interne à une classe qui devrait être unie : le prolétariat. D'où les camouflés officiels, et les manœuvres idéologiques de la mémoire, « empêchée » comme le dit Ricœur, de faire son véritable travail de deuil, obligeant les individus à reprendre une vie machinale, à faire comme si rien de grave ne s'était passé :

*Aber es ist nicht so, daß die Toten zählen. Der Verkehr fordert mehr. Und immer sozialer wird an die Witwen und Waisen gedacht. Bauchschüsse alle. So tief hatte die Miliz gehalten. Zwar wurde das aktenkundig für später, doch kein Prozeß nannte die Schuldigen alle. Es stimmt schon : Das Leben geht weiter.*<sup>130</sup>

Face à ces silences de l'histoire, deux types d'auteurs existent selon Juan Goytisolo : la « palombe apprivoisée », jeune écrivain dressé à ne pas « s'aventurer au-delà des barreaux de sa cage académique », ou bien « l'intellectuel sans mandat », l'auteur espagnol reprenant ici la formule de Günter Grass. Cet intellectuel écrit en dehors de tout intérêt privé, corporatiste ou national<sup>131</sup>. Sans mandat et sans aveuglement, Grass, Fuentes et Queneau, convoquent les trous de la mémoire officielle, dévoilant des pans entiers auparavant dissimulés. A la manière de l'historien de l'art Aby Warburg, dont parle Georges Didi-Huberman dans *L'Image survivante*, ils déconstruisent « l'album-souvenir historiciste » et se font « interprète des refoulements », « voyant (*Seher*) des trous noirs de la mémoire »<sup>132</sup>.

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 147. Tr. fr. : « Quelles sont les contradictions idéologiques qui procurent à qui (au sens Marxengels) un divertissement dialectique lorsque dans un pays communiste l'Etat fait tirer sur des ouvriers qui tout à l'heure, au nombre de trente, chantaient l'*Internationale* devant le bâtiment du Parti pour cause de protestation prolétarienne ? », p. 133.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 650. Tr. fr. : « Mais les morts ne comptent pas. La route en fait davantage. Et les veuves et les orphelins sont l'objet d'une pensée de plus en plus sociale. Tous frappés au ventre. La Milice avait donc visé assez bas. Cela fut enregistré au dossier pour les temps futurs, mais aucun procès ne désigna les coupables, tous les coupables. C'est exact : la vie continue. », p. 582.

<sup>131</sup> Voir les chapitres « L'intellectuel sans mandat » et « Palombes apprivoisées » dans *Cogitus interruptus*.

<sup>132</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 483.

Déconstruction de l'historiographie traditionnelle, la réécriture de l'histoire chez ces trois romanciers passe par l'exploration de ses sous-sols, et de ses coulisses, dont le personnage transhistorique est le témoin imaginaire. Faux tableaux, copies sculptées, architecture en trompe l'œil, spectacle ostentatoire, l'histoire et ses connivences avec la fiction sont dévoilées, par le recours à ces diverses formes d'art et d'artifices, qui démembrant l'édifice illusionniste du passé. Cette réflexion trouve un écho dans la rénovation de la discipline historique, ébauchée dès l'école des Annales et trouvant son aboutissement dans les travaux des « nouveaux historiens » sur l'écriture de l'histoire. Les romanciers des années 1960-1970 mettent en scène dans leurs romans ces questionnements, au travers d'événements plus ou moins imaginaires. Il s'agit là de méditer sur l'histoire et ses conditions de possibilité, avant d'entreprendre son écriture.

Ce travail de démystification permet aux auteurs de lever le voile de l'histoire. Délaissant les grands mythes nationaux, ils s'intéressent aux oubliés, aux anonymes, aux vaincus, à ceux qui restent en marge de toute historiographie conventionnelle. Evoquer la mémoire de ces oubliés, c'est exhiber selon Giorgio Agamben ce qui reste « en nous et parmi nous en tant qu'oublié, en tant que perdu – et seulement dans cette mesure, en tant qu'inoubliable »<sup>133</sup>, sans chercher à le rendre à la mémoire de manière exhaustive, c'est montrer les lacunes de l'Histoire, et dans cette conscience de ses aspects lacunaires, tenter de prêter sa voix aux oubliés, ceux sur lesquels rien n'a été écrit.

---

<sup>133</sup> Giorgio AGAMBEN, *Le Temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains*, traduit par Judith Revel, Paris, Rivages, 2000, p. 69.

## Chapitre II. Dans les marges de l'histoire

La deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle voit s'opérer un renversement dans le traitement des « grands » événements de l'Histoire par la fiction. Ceux-ci sont désormais mis à l'écart, ravalés au rang de simples anecdotes, alors que se trouvent placés au premier plan des histoires privées, des récits de familles anonymes prises dans le cours de leur vie quotidienne, plutôt que dans celui de l'histoire de leur époque. On assiste alors à une inversion entre centre et périphérie, entre ce qui est traditionnellement considéré par l'historiographie comme de premier plan et des éléments de détail. Cette subversion du récit canonique participe de la « délégitimation des grands récits »<sup>134</sup>, dont parle Jean-François dans *La Condition postmoderne*. Selon lui, ces récits ont légitimé au XIX<sup>e</sup> siècle le développement de la science moderne, en la mettant par exemple au service de la libération de l'humanité. A l'époque contemporaine, ces grandes explications globales de l'histoire humaine n'ont plus la même crédibilité. Les deux guerres mondiales, l'Holocauste, l'effondrement de l'Union Soviétique et la mondialisation de l'économie leur ont causé de grands torts, laissant la société contemporaine dans une totale incrédulité. Les « grands » récits sont dès lors abandonnés, et les auteurs leur préfèrent de « petites » histoires singulières, celles laissées dans la marge par leurs prédécesseurs.

Une telle permutation subversive de la marge et du centre se retrouve dans les récits du *corpus*. Les trois romans affichent une indifférence provocante vis-à-vis des moments-clé de l'histoire nationale. Ils les transforment en un brouhaha lointain, auquel les personnages sont totalement étrangers. Ces renversements entre marge et centre concernent également le personnage historique. Les grands hommes sont délaissés au profit de figures plus marginales, de personnages excentriques. L'esprit carnavalesque bouleverse les hiérarchies, et l'histoire politique disparaît pour laisser place à des chroniques bien plus triviales.

---

<sup>134</sup> Jean-François LYOTARD, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979. Voir « Les récits de légitimation du savoir », p. 54-62 et « La Délégitimation », p. 63-68.

# 1. Des grands hommes aux minorités silencieuses

## 1.1. Satire des généalogies glorieuses

Les trois romans du *corpus* opèrent une satire acerbe des grands lignages aristocratiques. Il n'est plus question de donner une place héroïque à certains individus, dont le rôle serait majeur pour la fondation de la nation. S'inspirant de Giambattista Vico<sup>135</sup>, l'auteur des *Principes d'une science nouvelle relative à la nature commune des nations* (1725), ils critiquent une critique des généalogies glorieuses que cherchent à se fabriquer les nations dans leur vanité. Selon le philosophe napolitain, chaque nation a en effet tendance à se chercher des origines sacrées et exclusives<sup>136</sup>, et à se fabriquer une mythologie épique.

La désacralisation des icônes est l'un des enjeux de la refondation de l'histoire tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, sous l'influence primordiale de la sociologie durkheimienne. L'un des fondateurs de la discipline en France, François Simiand, tenu comme une référence par les historiens des *Annales* dans le domaine de l'histoire économique et sociale, dénonçait déjà en 1903 les « trois idoles de la tribu des historiens »<sup>137</sup>, politique, chronologique, et individuelle. Ce débat épistémologique stimule les réflexions de Lucien Febvre et de Marc Bloch, et l'on retrouve cette préoccupation de dépasser les seules personnalités dans la thèse de Fernand Braudel, dirigée par Febvre et soutenue en 1947. Véritable rupture historiographique, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* est révolutionnaire dans sa démarche puisqu'elle ne met pas au centre de son analyse l'individu politique.

La désaffectation des grands hommes de l'histoire, au profit de l'espace géographique et social, est aussi l'une des préoccupations majeures du roman historique de la deuxième

---

<sup>135</sup> Raymond Queneau le cite comme l'une des sources de son travail dans *Une Histoire modèle*, et Carlos Fuentes lui consacre un chapitre dans *Le Sourire d'Erasmus*, *op. cit.*, « Vico et l'histoire », p. 35-41.

<sup>136</sup> Dans le livre I *De l'établissement des principes*, Vico décrit la « vanité des prétentions des nations païennes », « l'orgueil des nations », « dont chacune, au dire de Diodore de Sicile, qu'elle ait été barbare ou civilisée, a affecté d'être la plus ancienne de toutes » dans Giambattista VICO, *La Science nouvelle*, traduit par Christina Trivulzio Princesse de Belgiojoso, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993 (1725), p. 34-35 et 67.

<sup>137</sup> François SIMIAND, « Méthode historique et science sociale », *Revue de synthèse historique*, 1903, repris dans François SIMIAND, *Méthode historique et science sociale*, choix et présentation de Marina Cedronio, Paris, Éditions archives contemporaines, 1987, p. 168.

moitié du siècle. Elle passe dans un premier temps par leur démythification. Et c'est justement la personne de Philippe II, inspiration majeure de Carlos Fuentes dans la peinture qu'il fait du « Seigneur » de *Terra Nostra*, qui est passée au crible par l'écrivain mexicain. Le fondateur de l'Escorial, palais dont la position est centrale dans le roman, est mis à nu par l'auteur. Ce représentant de la dynastie des Habsbourg d'Espagne est dépeint comme un roi faible, habité par le doute, et rongé par la lutte entre le désir et la chasteté, la pureté à laquelle il aspire en tant que champion du catholicisme. Il apparaît comme un anti-héros, reclus dans son palais où il se protège d'un monde extérieur qui lui semble menaçant, et dont il préfère nier l'existence. Bâti pour célébrer sa victoire militaire sur les hérétiques, ce bâtiment le maintient en vérité à l'abri de l'histoire réelle et de ses pestilences, telles les défécations de ses mercenaires le jour de son exploit. Leurs souillures avaient métamorphosé l'épopée nationale en histoire excrémentielle. Elles annonçaient la fin putride du roi, rongé vivant par les vers au milieu de ses fèces. Le monument dissimule l'immondice. L'Escorial sert qui plus est de façade aux manquements du monarque. Sa construction est un alibi pour ce roi qui ne peut se résoudre à diriger les affaires politiques de son pays, tant il est douloureusement absorbé dans ses méditations mystiques. Absent d'un pouvoir dont il ne figure que le lieu désincarné, exclusivement tourné vers le passé, il est sujet à une nécrophilie obsédante ; seuls les cadavres de ses ancêtres et les reliques des martyres chrétiens lui offrent une présence réconfortante. C'est ainsi qu'au lieu de régner en maître sur l'Espagne, il s'appuie sur son conseiller Gúzman pour toute décision, ce dernier faisant de lui peu à peu sa marionnette. Cette béquille du pouvoir est dévoilée dès la première scène du roman où apparaît ce couple de personnages : une scène de chasse. Censé démontrer l'ardeur et le courage du roi, ce passage révèle au contraire sa couardise. Le roi souffre de la chaleur du dehors et ne trouve aucun goût à la chasse. Il ne la pratique qu'à regret, et consacre malgré lui du temps aux « champs à ciel ouvert où s'accomplissent les hauts faits qui, pour être visibles, restent dans les mémoires. »<sup>138</sup> L'hypocrisie du pouvoir est démasquée : c'est Gúzman qui donne les ordres, et dirige véritablement la chasse, alors que le Seigneur s'effraie d'une petite entaille au doigt. Le personnage du roi apparaît en réalité comme secondaire, mineur. Il n'est pas au sommet du pouvoir du fait de sa valeur, mais, comme le remarque l'astrologue du palais, fray Toribio,

---

<sup>138</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, *op. cit.*, p. 43. V. O. : « *Dejaba pasar más tiempo del debido lejos*

par un total hasard de la naissance : « *No hay nada excepcional en el Señor, sino el azar de la herencia.* »<sup>139</sup>

L'hérédité qui fait de lui le protagoniste de l'Histoire du pays est elle aussi discréditée. La consanguinité des Habsbourg est productrice de monstres, et la galerie des portraits royaux que passe en revue Fuentes se transforme en véritable tératologie. Le brillant lignage n'est qu'une engeance de folie et de dégénérescence :

*[...] el primer Señor de las batallas contra los moros ; el valeroso Señor su hijo que se arrojó desde las torres de su alcázar sitiado contra las lanzas de Mahoma antes de rendirse ; el rey arriano y su hijo desobediente al cual el padre mandó decapitar una mañana de Pascua ; el Señor que murió incendiado entre sábanas incestuosas al violar a su propia hija, cuyos restos al padre siempre unidos con él viajan, y el hijo y hermano de éstos, quien para evitar tentaciones dedicóse a coleccionar miniaturas ; el Señor astrónomo, hijo del anterior, que del estudio de lo mínimo pasó a la investigación de lo máximo, pero al hacerlo se quejó de que Dios no le hubiese consultado sobre la creación del mundo ; el bravo Señor que murió de sus pecados, pues de sus virtudes se alimentó su vida ; y su Señora que luchó como leona contra los infantes usurpadores ; el Señor llamado el Doliente no se sabe si por sus penas espirituales o su bien sabido estreñimiento corporal y su nieto, el taciturno e impotente Señor cuyo único placer era oler las costras del polvillo de mierda que acostumbraba dejar en sus calzones [...].*<sup>140</sup>

L'extrême consanguinité des Habsbourg, mêlant monstruosité physique et morale, aboutit à la naissance de l'avorton Charles II d'Espagne, dit l'Ensorcelé, qui est présenté en ces termes dans le roman par sa mère, la reine Marie-Anne d'Autriche :

*[...] mi hijo, débil, la mejillas cubiertas de empeine, la cabeza cubierta de escamas, como un pescado o una lagartija, mi hijo, el hechizado, cúbranle la cabeza con un gorro, el pus*

---

*del aire libre donde se realizan las hazañas recordadas por vistas [...].* », p. 83.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 384. Tr. fr. : « Il n'y a rien d'exceptionnel dans la personne du Seigneur si ce n'est le hasard de la naissance. », p. 322.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 246-247. Tr. fr. : « [...] le premier Seigneur des batailles contre les Maures ; le vaillant Seigneur son fils qui se jeta du haut des tours de son château assiégé sur les lances de Mahomet avant de se rendre ; le roi arien et son fils désobéissant que son père fit décapiter un matin de Pâques ; le Seigneur qui mourut dans l'incendie de ses draps incestueux en violant sa propre fille dont les restes voyagent à jamais unis à ceux de son père, ainsi que le fils et le frère de ces derniers qui, afin d'éviter les tentations, se voua à collectionner les miniatures ; le Seigneur astronome, fils du précédent, qui de l'étude du minimum passa à la recherche du maximum et se plaignit que Dieu ne l'eût point consulté sur la création du monde ; le brave Seigneur qu'on nomma le Douloureux on ne sait trop si ce fut du fait de ses souffrances spirituelles ou de sa célèbre constipation psychologique, ainsi que son petit-fils, le Taciturne et impuissant Seigneur dont l'unique plaisir consistait à renifler les croûtes de caca qu'il avait l'habitude de laisser dans ses culottes [...]. », p. 194.

*le escurre por las orejas, cúbranle el sexo, que nadie mire esa trunca y amoratada cola de escorpión, no importa que crean que es mujer, nadie debe mirar ese nabo purulento, el hechizado [...].*<sup>141</sup>

La stérilité de l'Ensorcelé met un terme à la lignée débile des Habsbourg. Charles II, personnage rachitique qui ne pouvait régner seul sur l'Espagne, dut constamment s'appuyer sur sa mère ou ses courtisans pour exercer le pouvoir. La noblesse n'augure donc en rien du courage du personnage, ni de sa valeur militaire, comme cela était le cas pour le héros classique, appartenant à une classe de surhommes, ou pour le héros épique, figurant l'homme exemplaire. L'individu royal n'est qu'un être faible, qui se cache derrière les remparts du pouvoir pour conserver son statut d'idole auprès du peuple. Comme le constate Louis Millet, établissant une distinction entre idole et héros : « L'idole contrefait la noblesse en se donnant pour admirable alors qu'elle se contente d'obséder le regard par les moyens les plus obliques. »<sup>142</sup> Le sang des princes ne promet pas l'ardeur généreuse, ces hauts faits et ces grandes vertus dont parlait Balthazar Gracián en 1630 dans *Le Héros*. L'aristocrate n'est plus qu'un esprit calculateur sachant dissimuler ses failles. La lignée dynastique n'assure que la transmission de la pourriture.

La satire des généalogies aristocratiques se retrouve, avec un esprit plus burlesque, dans *Les Fleurs bleues*. Le duc d'Auge se targue d'une ascendance plus exceptionnelle que celle des Capets royaux : « Je descends en ligne directe de Mérovée, c'est vous dire que les Capets pour moi c'est de la toute petite bière »<sup>143</sup>, réplique-t-il à son écuyer qui lui vante la personne de Charles VII. Mérovée, roi des Francs mort en 458, donna son nom à la dynastie des Mérovingiens, effectivement bien antérieure à celle des Capétiens. Du sang royal originel coulerait donc dans les veines du duc, lui assurant une très haute noblesse. Sa nature semi-divine est aussi suggérée. Son cheval est assimilé à Xanthe, la monture mythique d'Achille, le héros épique par excellence. Enfin, la déclinaison de ses sept prénoms l'auréole de la gloire

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 839. Tr. fr. : « [...] mon fils si faible, les joues recouvertes de darts, la tête recouverte d'écailles, pareil à un poisson ou à un lézard, mon fils, l'ensorcelé, cachez-lui la tête sous un bonnet, le pus lui coule des oreilles, cachez-lui le sexe, que personne ne voit ce moignon violacé de queue de scorpion, peu importe qu'on le prenne pour une femme, personne ne doit voir ce navet purulent, l'ensorcelé [...] », p. 755.

<sup>142</sup> Violette MORIN et Louis MILLET, « Héros et idoles », *Encyclopedia Universalis*, Paris, 2002, corpus 11, p. 269.

<sup>143</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1031-1032.

religieuse : à part Olinde, Joachim, Anastase, Crépinien, Honorat, Irénée et Médéric sont tous des noms de saints ou de martyrs. Mais ce lignage mirifique n'assure en rien le statut héroïque du duc, dont les actes contredisent l'horizon d'attente de son nom à particule. Il ne ressemble pas aux personnages de chansons de geste, définies par le théoricien de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle Jean de Grouchy comme relatant « les actions des héros et les œuvres de nos ancêtres, de même que la vie et le martyre des saints ou les souffrances endurées par les grandes figures de l'histoire pour la défense de la foi et de la vérité »<sup>144</sup>. Le duc d'Auge ne relève pas la mission que lui impose son nom. Il refuse d'accompagner le roi dans sa Croisade, et reçoit les opprobres du peuple :

*Hou hou, la salope, qu'ils criaient, oh le vilain dégonflé, le foireux lardé, la porcine lope, le pétochard affreux, le patriote mauvais, le marcassin maudit, la teigne vilaine, le pleutre éhonté, le poplican félon, la mauviette pouilleuse, le crassou poltron, l'ord couard, le traître pleutre qui veut laisser le tombeau de sire Jésus aux mains des païens et qui répond mal à son roi. Vive Louis de Poissy ! Hou hou, la salope !*<sup>145</sup>

Injures médiévales ou pseudo-médiévales, le duc reçoit « bouses saignantes et crottins truffés »<sup>146</sup>, là où il devrait être acclamé par la foule pour les exploits guerriers qui incombent à sa caste. Personnage héroï-comique, il signe la faillite burlesque du sang des braves, et sa famille apparaît comme une parodie des grandes lignées aristocratiques. Ses trois filles se signalent principalement par leur bêtise. Démythifiant l'héroïsme entretenu par les chansons de geste, et plus tard les mises en scène classiques du noble héros, jeune, beau et vaillant au combat<sup>147</sup>, Queneau présente un aristocrate qui ne répond plus à ce que l'on attend de son nom : être « le meilleur », selon la signification étymologique du terme. Il s'agit bien plutôt d'un anti-héros, qui se signale, selon la réputation que lui fait le peuple, par sa lâcheté. Le désir de combattre, trait caractéristique du preux baron médiéval, a déserté le personnage. S'il appartient bien à une lignée glorieuse, il ne semble plus se préoccuper de mériter sa naissance en se rendant sur le champ de bataille, ni d'être loyal envers son seigneur, puisqu'il

---

<sup>144</sup> Citation traduite par Daniel POIRION, *Précis de littérature française du Moyen Age*, Paris, PUF, 1983, p. 60.

<sup>145</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1000.

<sup>146</sup> *Ibid.*

<sup>147</sup> « Le héros classique est jeune ; il est beau, cela va sans dire ; [...] La valeur militaire est aussi nécessaire au héros classique qu'à son ancêtre, le preux du Moyen Age. [...] Le courage est

désobéit au futur saint Louis. L'élan spontané, le désir de combattre qui rendent digne de l'estime publique<sup>148</sup> ne sont pas des qualités que possède le duc d'Auge, ni son dernier descendant, Cidrolin, personnage contemporain qui possède exactement les mêmes prénoms que son double ancestral. Rejoignant le refus du duc d'entrer en croisade et de participer à l'Histoire de son temps, le personnage se caractérise par le fait de ne rien faire. Rêveur impénitent, il ne se réveille que pour avaler un énième verre d'essence de fenouil, une passion qu'il partage avec le duc. Le manque d'énergie, et une forte propension à l'alcoolisme, signent ainsi la personnalité de Cidrolin. Son rayonnement est tout aussi problématique que celui du duc, puisqu'il est la victime de graffitis insultants, peints régulièrement sur sa porte d'entrée. La banalité de sa vie, faite des « menus incidents de la vie courante »<sup>149</sup>, s'oppose à la dimension extraordinaire du personnage héroïque. La lignée des protagonistes est bien loin d'incarner les valeurs morales du héros épique, « homme d'action saturé d'énergie et de dynamisme, numineux, esthétique », « modèle de comportement » comme le souligne Daniel Madelénat dans son ouvrage sur l'épopée<sup>150</sup>. Cidrolin, Auge, et leurs acolytes, ne sont que « des cloches »<sup>151</sup>, des « niais »<sup>152</sup>, aux dires du duc, qui qualifie ainsi ses compagnons d'aventure lors de l'échec de la révolte entreprise avec d'autres féodaux contre Charles VII. Réécrivant l'événement historique de la Praguerie, rébellion des nobles contre le roi, Queneau y fait figurer le duc d'Auge, au milieu des personnages réels ayant pris part à l'action<sup>153</sup>. Il met en lumière par cet épisode non la gloire des nobles, mais leur cuisant échec, ainsi que leur déloyauté envers le roi. En cette occasion et en bien d'autres, le protagoniste n'est pas pourvu de frères d'armes qui rehaussent sa grandeur, mais d'imbéciles et de pleutres, parmi lesquels

---

inséparable chez le héros classique de la noblesse du sang » dans Jacques SCHERER, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1989, p. 21-22.

<sup>148</sup> Voir sur la question du courage du héros Marie-Claire KERBRAT, *Leçon littéraire sur l'héroïsme*, Paris, PUF, coll. « Major », 2000, pp. 39-48 : « [...] le héros se distingue par une énergie qui lui permet de s'élancer sans hésitation vers la bataille. », p. 39.

<sup>149</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 1011.

<sup>150</sup> Daniel MADELÉNAT, *L'Épopée*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1986, p. 57.

<sup>151</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 1039.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 1040.

<sup>153</sup> « Le vicomte de Péchiney parle à voix basse au duc d'Auge. La Trémoille, Dunois, le duc d'Alençon vont mettre un peu le Capétien au pas et lui rappeler les égards qu'il doit avoir envers les gens bien nés. Quelqu'un de plus important encore s'est même joint à eux. Le duc demande qui cela peut bien être, il ajoute qu'il n'en a pas la moindre idée. Après s'être fait prier un moment, le jeune seigneur avoue que le quelqu'un n'est autre que le dauphin. », p. 1037-1038.

son écuyer, Pouscaillou, qui désire sans cesse retourner dans les jupes de sa maman. Bien loin de Roland, et de l'*ethos* du chevalier, le duc se révèle incapable d'exhorter et de mener ses compagnons et ses suivants avec courage jusqu'à la victoire, comme le montre une scène de chasse où toute l'équipe du duc déguerпит devant l'animal à combattre : « [...] les chiens sont déjà dans leur niche, les chevaux à l'écurie et les artilleurs tout près du pont-levis. Le duc d'Auge reste donc sur place, indemne, pantois et nobiliaire. »<sup>154</sup> Au lieu de démontrer l'ardeur et les hauts faits de l'aristocrate, la scène de chasse tourne au ridicule, tout comme dans *Terra Nostra*.

Dans *Le Turbot*, les aristocrates ne sont pas montrés sous de meilleurs auspices. Ils apparaissent assez peu dans l'ensemble du roman, et lorsqu'ils sont présents, ils ne brillent ni par leur beauté, ni par leur jeunesse, ni par leur ardeur. Tel est le cas de Frédéric II de Prusse, dit Frédéric le Grand, que le roman présente sous son surnom populaire : « *der alte Fritz* », « *Ollefritz* » sous la plume de Grass, « Vieux-Fritz » en français. Grass ne choisit en aucun cas de relater la part glorieuse de sa légende, qui fait de lui l'incarnation du despote éclairé des philosophes des Lumières. Monument recroquevillé de la dynastie des Hohenzollern, il apparaît dans sa sénilité, vieillard trempant sa cuillère dans la soupe aux pommes de terre chaude de la cuisinière kachoube Amanda Woyke. De l'histoire glorieuse de Prusse, le livre de Grass ne conserve que la participation de Frédéric II à la culture de la pomme de terre. Il préfère à l'exposition de sa lignée dynastique une remontée généalogique jusqu'aux origines de la présence du tubercule sur le sol prussien, présentant les « arrière-aïeux de l'actuelle bintje »<sup>155</sup> : la patate vaut plus que le grand roi !

Au-delà de la satire des dynasties aristocratiques, Grass revient surtout sur le personnage que l'Histoire officielle met traditionnellement à l'affiche : l'homme, c'est-à-dire le mâle. Le Turbot, « super-Hegel », entend faire de l'homme le sexe fort d'une histoire maintenue à ses origines sous le règne du matriarcat. Mais ce sont ses trafics, et non la nature héroïque des mâles, qui les font apparaître, de génération en génération, comme des grands hommes, ceux qui permettent selon Hegel l'avancée de l'Esprit et de la Raison au sein de l'histoire, ceux dont l'individualité incarne un dessein universel : « Ce sont maintenant les grands hommes historiques qui saisissent cet universel supérieur et font de lui leur but ; ce

---

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 1050.

sont eux qui réalisent ce but qui correspond au concept supérieur de l'Esprit. C'est pourquoi on doit les nommer des héros. »<sup>156</sup>

Selon Hegel, les grands hommes se signalent par le fait qu'ils reçoivent intérieurement la révélation de ce qui est nécessaire, révélation dont la source est l'« Esprit caché, encore souterrain, qui n'est pas encore parvenu à une existence actuelle »<sup>157</sup>. Ils permettent ainsi à l'Esprit de parvenir à lui-même de manière progressive et téléologique, en faisant accéder chaque époque au stade supérieur où elle est parvenue. L'Esprit caché qui se révèle au grand homme, dans le livre de Grass, est en réalité un poisson tapi dans l'ombre, agissant à couvert pour créer les événements et leurs faux héros ; il est le souffleur du grand théâtre de l'histoire, dont il se veut le demiurge. Parodie de l'Esprit hégélien, le Turbot entend en effet insuffler l'héroïsme à ses marionnettes masculines, mais il peine à réaliser son projet. Alcooliques, goinfres, dépressifs, lubriques, lâches, auteurs de violences conjugales et autres abus permis par leur rang, les mâles du *Turbot* reprennent toutes les qualités des « cloches » et des « niais » des *Fleurs bleues*. Dès le début du roman, alors que le personnage a la possibilité d'échapper au pouvoir des femmes, incarné par Wigga, et de suivre les Goths dans leurs migrations barbares, il préfère rester dans le giron protecteur, exécuter de menus travaux selon la volonté des femmes. Sa lâcheté le pousse à se conformer aux règles de la matrilinearité, qui lui dénie toute participation à la conception des enfants :

*So wurde ich durch die Geschichte gleich überfordert. Mochten sie ohne mich Rom in Scherben gehen lassen ; Wiggas Klöße aus Heringsrogen und –milch waren gewichtiger. Gerne und nur noch wollte ich wieder ihr Köhler sein und ihre Krabbelkinder hüten, von denen einige deutlich von mir waren. Mochte der Butt mich einen Schlappschwanz nennen [...].*<sup>158</sup>

Débordé dès les origines par les exigences de l'histoire, le narrateur, incarnation au fil des siècles du protagoniste masculin, ne trouve pas sa satisfaction, comme le grand homme

---

<sup>155</sup> Günter GRASS, *Le Turbot*, op. cit., p. 349. V.O. : « *Urahen der heutigen "Bintje"* », p. 389.

<sup>156</sup> HEGEL, *La Raison dans l'histoire*, op. cit., p. 120.

<sup>157</sup> *Ibid.*

<sup>158</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 129. Tr. fr. : « Ainsi donc je fus instantanément surmené par l'Histoire. Ils pouvaient bien sans moi casser les vitres de Rome ; les quenelles de hareng de Wigga m'importaient davantage. Je ne demandais pas mieux que de n'être que charbonnier et surveiller les

hégélien, dans la progression de l'Esprit au sein du monde existant, mais dans la nourriture et la protection maternante que lui offrent Ava, puis Wigga, déesses mères d'hommes infantiles. Les grands hommes sont en réalité des « couilles molles », qui doivent leur puissance non à la mise en conformité de leurs buts avec l'avancée de l'Esprit<sup>159</sup>, mais à une aide illégitime : celle du Turbot. Cette posture de repli dans le sein maternel sert de paradigme à la déclinaison au fil des époques des protagonistes masculins, souvent bien incapables de prendre des décisions de leur propre chef. Le repli, la lâcheté, caractérisent les hommes du *Turbot*, et leur dimension souvent burlesque. Fuyards, ils décampent à la première alarme, en utilisant tous les moyens du bord. Le prédicant protestant Hegge se travestit ainsi en femme pour échapper à ses adversaires polonais. Mais il est si gras qu'il peine à passer les murs de la ville quand arrivent ces derniers. Une femme, la sœur Rusch, est obligée de lui croquer un morceau de testicule pour lui donner une ferme impulsion, et un peu de volonté. En cette occasion et en d'autres, la religieuse peut se permettre de blâmer vertement « le cul de plomb des hommes »<sup>160</sup>. La série masculine du *Turbot* se présente comme une galerie de portraits ridicules, une lignée de maris médiocres, ceux de Lena Stubbe par exemple, dont « la zéroïté allait croissant »<sup>161</sup>.

La généalogie glorieuse des héros, aristocrates, grands rois et autres mâles dominants, est battue en brèche par les auteurs, qui opèrent une carnavalisation burlesque de ces grands hommes. Ils découvrent leurs failles, celles, physiques, du bas corporel – goinfrerie, lubricité, parties monstrueuses des princes ensorcelés – celles, morales, de protagonistes inaptes à tenir leur rôle de premier plan, et que leurs faiblesses relèguent en réalité bien souvent au rang de personnages secondaires. Cette inversion des rôles permet la

---

crapahutages de ses mouflets, dont quelques-uns étaient nettement de ma façon. Tant pis si le Turbot me traitait de couille molle [...]. », p. 117.

<sup>159</sup> « Ce qu'il y a de plus admirable en eux c'est qu'ils sont devenus les organes de l'esprit substantiel : c'est en cela que réside le véritable rapport de l'individu à la substance universelle. [...]. C'est pourquoi ces hommes ont eu la puissance dans le monde. Et c'est seulement parce que leurs buts étaient conformes aux buts de l'Esprit en soi et pour soi que le droit – mais un droit d'une espèce particulière – s'est absolument rangé à leur côté. » dans HEGEL, *La Raison dans l'histoire*, op. cit., p. 142.

<sup>160</sup> Günter GRASS, *Le Turbot*, op. cit., p. 228. V.O. : « *Dabei beschimpfte sie die männliche Stubenhockerei.* », p. 254.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 471. V.O. : « *ihren zunehmend nichtsnutzen Männern* », p. 524.

mise en lumière de ceux que l'on tient habituellement à l'écart, et aboutit à l'écriture d'une histoire apocryphe des marginaux.

## 1.2. Les oublié(e)s de l'histoire

La décanonisation des grands héros de l'histoire a pour effet leur marginalisation. Les romanciers mettent au centre de leurs romans d'autres personnages dont l'existence, considérée jusqu'alors comme mineure, n'a pas été relatée par les récits officiels. Ils entendent ainsi, dans une certaine mesure, réparer les lacunes et les failles de la mémoire, ces mémoricides dont parle Juan Goytisolo. Selon l'écrivain espagnol, ces « meurtres de la mémoire » fonctionnent selon des « mécanismes qui conduisent de l'occultation intéressée à l'amnésie, puis de celle-ci à la mythologie »<sup>162</sup>. La démythification des surhommes et de leurs légendes, premier stade du cheminement, permet de remonter, au-delà de l'oubli, à ceux dont l'existence fut occultée.

### Des vaincus : les Aztèques au Mexique

La chronique des pages non écrites de l'histoire entend tout d'abord faire place aux vaincus, ceux dont les traces ont bien souvent été détruites par les vainqueurs. Un exemple frappant apparaît dans *Terra Nostra*, récit conjugué du passé de l'Espagne et du Mexique. L'auteur y revient sur un événement fondamental pour les deux pays : « la Conquête ». Cet épisode est présenté traditionnellement selon cette expression eurocentriste. Fuentes questionne cette tradition, dans un commentaire de la date anniversaire de 1992 : « Découverte de l'Amérique, comme la tradition la plus eurocentriste la nomme ? Rencontre de deux mondes, ainsi qu'une nouvelle tradition, plus avertie, la désigne ? »<sup>163</sup> Essayant de rendre compte de ce deuxième monde exterminé par le premier, il dépeint la vision que les Aztèques se firent des envahisseurs. Il est proche en cela de certains essais d'ethnohistoire

---

<sup>162</sup> Juan GOYTISOLO, *Cogitus interruptus*, op. cit., p. 18.

<sup>163</sup> Carlos FUENTES, *Le Sourire d'Erasmus*, op. cit., p. 11.

traitant le sujet à partir des années 1970<sup>164</sup>. La deuxième partie de l'œuvre, intitulée « Nouveau Monde », fait une large place au mode de vie des Indiens juste avant l'arrivée des conquistadores, et à leurs réactions face à ceux-ci. Ce récit du Nouveau Monde ne reprend pas seulement la version européenne, considérée comme universelle : la découverte des Antilles par Christophe Colomb en 1492, suivie de la Conquête du Mexique par Hernán Cortés, qui débute en 1519. Se présentant tout d'abord comme le voyage d'exploration d'un Européen, l'histoire se dédouble assez vite et livre aussi le point de vue indigène, en attribuant une double identité au personnage : il est à la fois le conquistador et l'Indien. Le voyageur adopte ainsi le mode de vie des autochtones puisqu'il est intégré, au début de son séjour, à une tribu désignée comme « le peuple de la forêt ». Il suit le rythme des travaux de ces hommes et femmes au fur et à mesure des saisons, dans une immersion aux allures ethnologiques :

*Me fue ofrecida una extraña cama hecha de redes de algodón y colgada entre dos palmas, y de comer una amarga raíz. Reanudóse en el acto la vida diaria de esta comarca, y yo decidí que mi salud era unirme a ella con discreción ; y así ocupéme durante varios meses en hacer lo que todos hacían : atizar hornos, cavar en la tierra, reunir la almagra, fabricar engrudo, tallar cañas y varas, pulir piedras, y también recoger pedazos de caracoles para cortar fruta, pues ésta crecía salvajamente en dispersos rincones de la selva [...].*<sup>165</sup>

Le jeune homme observe leurs déplacements migratoires, s'émerveille des différentes espèces animales et végétales qui l'entourent, remarque la façon dont cette petite communauté égalitaire, qui ne connaît pas le principe occidental de la propriété, organise sa vie en commun. Il relate aussi le fait que ces hommes de la forêt doivent un tribut à un seigneur lointain. Fuentes reprend en cela les relations qui existent sous l'empire aztèque entre les différentes tribus et l'empereur, établi dans la ville de Mexico. Il revient aussi sur leurs créations : masques de plume, colliers d'or, perles et autres ornements précieux,

---

<sup>164</sup> Voir, entre autres, Nathan WACHTEL, *La Vision des vaincus : les Indiens du Pérou devant la conquête espagnole, 1530-1570*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèques des histoires », 1971.

<sup>165</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra, op. cit.*, p. 473-474. Tr. fr. : « On m'offrit un curieux lit fait d'une sorte de filet de coton accroché entre deux palmiers, et une racine amère à manger. Sur ces entrefaites, la vie quotidienne du village reprit son cours, et je décidai que mon salut dépendait de ma capacité à me fondre dans cette quotidienneté avec discrétion. Aussi m'occupai-je pendant plusieurs mois à faire la même chose que tout le monde : entretenir le feu dans les fours, creuser la terre, ramasser l'ocre rouge, fabriquer de la colle de pâte, tailler des joncs et des piques, polir des pierres, ramasser des coquilles d'escargot pour couper les fruits qui poussaient à l'état sauvage en divers endroits de la forêt [...]. », p. 409.

architecture. Il développe surtout leur religion, en associant le trajet du jeune homme au parcours mythique du dieu aztèque Quetzalcoatl. Il est ainsi dit de lui :

*[...] éste es en verdad el llamado Quetzalcóatl, el dios blanco, enemigo de los sacrificios, enemigo de la guerra, enemigo de la sangre, amigo de la vida, que un día huyó al oriente, con tristeza y con cólera, porque sus enseñanzas fueron repudiadas, porque las necesidades del hambre y el poder y la catástrofe y el terror condujeron a los hombres a la guerra y al derramamiento de sangre. Prometió regresar un día, por el mismo rumbo del oriente que se lo llevó, por el lado donde sale el gran sol y se estrellan las grandes aguas, a restaurar el reino perdido de la paz. No hicimos más que guardarle su solio mientras regresaba. Ahora se lo entregamos. Los signos se han manifestado. Las profecías se han cumplido. El trono es suyo y yo soy su esclavo.*<sup>166</sup>

L'auteur tient compte du fait que l'arrivée des Espagnols fut associée par les indigènes au retour du roi-dieu Quetzalcóatl, Serpent à Plumes. D'après la légende<sup>167</sup>, ce dernier fut détrôné par la ruse d'un autre dieu : Tezcatlipoca, et il avait promis de revenir l'année du Roseau – *Ce Acatl* dans le calendrier aztèque, c'est-à-dire en 1519. De fait, les Indiens le reconnurent sous les traits de Cortés, avant d'être détrompés par l'attitude de l'avidé conquistador, bien différente de celle du dieu bon de leur cosmogonie. Carlos Fuentes identifie son personnage au Serpent à Plumes. Il lui fait répéter les actions du dieu aztèque que lui attribuent les différents *codex* de la culture indigène. C'est ainsi qu'il rejoue la création de l'homme, et se rend dans le monde souterrain pour dérober aux dieux de la Mort des ossements qui donneront vie une seconde fois à l'humanité. Ensuite, il marche jusqu'à la cité lacustre de Mexico, pour reprendre possession de son trône. Il y rencontre un certain Miroir Fumant, « Miroir Fumant », l'autre nom de Tezcatlipoca, qu'il tue avant de reprendre la mer pour s'échouer finalement sur les rives de l'Espagne. Au récit de la Conquête, Carlos

---

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 562-563. Tr. fr. : « [...] voici en vérité celui que l'on nomme Quetzalcóatl, le dieu blanc, ennemi des sacrifices, ennemi de la guerre, ennemi du sang, ami de la vie, qui un jour s'enfuit en direction de l'Orient, avec colère et tristesse car on avait renié ses enseignements, parce que les nécessités de la faim, des calamités naturelles, de la peur et du pouvoir avaient mené les hommes à la guerre et à l'effusion de sang. Il promit de revenir un jour, du même Orient vers lequel il était parti, du côté du lever du soleil et de l'afflux des grandes eaux, afin de restaurer le règne de la paix. Nous n'avons fait que lui garder son trône en attendant son retour. Le jour est venu de le lui rendre. Les signes se sont manifestés. Les prophéties se sont accomplies. Le trône est sien et je suis son esclave. », p. 491.

<sup>167</sup> Voir sur ce point « Le mythe de Quetzalcoatl » retranscrit par le missionnaire Bernado de Sahagún dans son *Histoire générale des choses de la Nouvelle-Espagne*, cité par Serge GRUZINSKI dans *Le Destin brisé de l'empire aztèque*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1988, p. 141-142. Carlos Fuentes relate lui-même le mythe dans *Le Sourire d'Erasmus*, p. 98-104.

Fuentes associe donc celui d'une « contre-conquête »<sup>168</sup>. La vision mythique des vaincus fait état de phénomènes extraordinaires, prodiges annonciateurs pour les Aztèques de la destruction prochaine du royaume – comète resplendissante, incendie du sanctuaire de la déesse Toci dont émanent des voix de femmes prophétisant des calamités. L'espace dialogique du roman permet de corrélérer au point de vue des Espagnols celui des Indiens, dans une volonté de métissage du passé, caractéristique selon l'auteur de la culture mexicaine. Remarquons qui plus est que c'est avant tout la vision aztèque qui est retranscrite par Fuentes. Le parcours de Cortés apparaît lors de quelques passages très brefs, qui ne constituent qu'un contrepoint mineur face aux longs développements de l'auteur sur le parcours initiatique du voyageur au cœur du panthéon aztèque. Cette prédilection pour le trajet du Serpent à Plumes dresse un tableau de la civilisation détruite des Indiens. Le dieu apparaît en effet chez les Aztèques et leurs ancêtres comme le héros civilisateur, qui a apporté aux hommes l'agriculture, le calendrier, l'écriture, l'astronomie, l'astrologie, la médecine et les arts<sup>169</sup>. Par opposition, le conquérant est un incendiaire, un esclavagiste, un violeur. Véhicule de la mort et des maladies contre lesquelles les Indiens ne sont pas immunisés, destructeur de leur culture, il est bien loin du rôle d'éducateur auquel il a pu être assimilé par la tradition catholique. De plus, Fuentes opère une dernière inversion en faisant du vainqueur le vaincu. Il explique en effet que les Aztèques et les conquistadores ont été le même jouet dans les mains des Rois Catholiques, et de leur alliée l'Eglise, qui les ont asservis pareillement en prenant la place de l'empereur aztèque :

Le conquérant voulait être un prince du Nouveau Monde parce qu'il n'avait pas pu l'être dans le Vieux Monde.

La Couronne et l'Eglise ont écrasé tant le vainqueur que le vaincu.

L'autocratie verticale de Moctezuma a été remplacée par l'autocratie verticale de la Maison d'Autriche.<sup>170</sup>

Dans le roman, le conquistador Guzmán reviendra bel et bien en vieillard misérable sur la péninsule ibérique, quémandant au Roi un meilleur sort, en vain. Celui qui incarne pour

---

<sup>168</sup> Carlos FUENTES, *Le Sourire d'Erasmus*, op. cit., p. 22.

<sup>169</sup> Voir sur ce point le chapitre II « Ce Acatl Topiltzin Quetzalcoatl : The Hero of Civilization » de Enrique FLORESCANO, *The Myth of Quetzalcoatl*, traduit par Lysa Hochroth, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1999 (1995), p. 34-58.

<sup>170</sup> Carlos FUENTES, *Le Sourire d'Erasmus*, op. cit., p. 108.

Fuentes l'homme nouveau, cet Espagnol de classe moyenne espérant se hisser par sa valeur jusqu'aux plus hautes places du Nouveau Monde, est broyé par la politique impériale qui le dépasse et l'utilise. Le héros épique n'est qu'un instrument de destruction, et il ne peut tirer aucune gloire personnelle de ses faits d'armes, et de ce fait aucune ascension sociale. Dès lors, il n'y a plus ni vaincu ni vainqueur :

Nous avons été incapables de voir la Conquête pour ce qu'elle fut en réalité, une défaite partagée : celle du monde indien, assurément, mais aussi celle des conquistadores espagnols en tant qu'hommes nouveaux, hommes de la Renaissance, dont les promesses furent anéanties par l'absolutisme royal espagnol et les dogmes rigoureux de l'Inquisition et de la Contre-Réforme.<sup>171</sup>

Relativisant la Conquête et ses airs de victoire, Fuentes ébranle le récit canonique en lui ajoutant une version apocryphe : la vision indigène, tout aussi légitime si l'on se représente cet événement comme la rencontre de deux cultures, dont l'une a longtemps oblitéré l'autre.

### **Des femmes dans une histoire d'hommes**

L'éviction de l'histoire de toute une partie de ses protagonistes se retrouve dans la chronique misogyne que dévoile *Le Turbot*. Les femmes y sont en effet maintenues dans l'ombre des hommes, qui seuls reçoivent les lauriers des grands faits politiques ou culturels de leur nation : « *history, written by man for men in the interests of male domination* »<sup>172</sup>, comme le note un critique américain. Günter Grass entend réparer cette lacune. Il l'explique lors d'un entretien avec un journaliste : « [...] *bei dieser Arbeit bemerkte ich, daß ich einen zweiten Bereich geschichtlicher Entwicklung mit berichten mußte, nämlich den anonymen Anteil der Frauen an unserer Geschichte.* »<sup>173</sup> Il rejoint à sa manière un mouvement qui va prendre de plus en plus d'ampleur. Au sein de la littérature féministe, on assiste en effet

---

<sup>171</sup> Carlos FUENTES, *Un Temps nouveau pour le Mexique*, traduit par Nadia Akrouf, Paris, Gallimard, 1998, p. 272.

<sup>172</sup> David JENKINSON, « Conceptions of History », *Günter Grass's Der Butt : Sexual Politics and the Male Myth of History*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>173</sup> « [...] par ce travail, je me suis aperçu que je devais rendre compte d'une deuxième partie du développement historique, à savoir la participation anonyme des femmes à notre histoire ». Günter Grass décrit la genèse du *Turbot* dans Fritz J. RADDATZ, « "Heute lüge ich lieber gedruckt" : ZEIT-Gespräch mit Günter Grass », *Die Zeit*, 12 août 1977, p. 29-30, cité par David Jenkinson dans « Conceptions of History », *op. cit.*, p. 55.

depuis une quinzaine d'années à un véritable déferlement de romans historiques écrits par des femmes et mettant en scène des figures féminines occultées par l'historiographie officielle.

Le premier acte de Grass consiste à prendre pour point de départ de sa fresque historique le matriarcat originel, que Robert Graves décrit en ces termes dans *Les Mythes grecs* :

Toute l'Europe néolithique, à en juger par les mythes et les légendes qui ont survécu, possédait des conceptions religieuses remarquablement cohérentes fondées sur le culte de la déesse-Mère aux noms divers [...]. La Grande déesse était considérée comme immortelle, immuable et toute puissante ; et le concept de la filiation par le père n'avait pas pénétré dans la pensée religieuse. Elle avait des amants mais uniquement pour son plaisir et non pas pour avoir des enfants avec un père. Les hommes, dans le système matriarcal, craignaient et adoraient la mère suprême et lui obéissaient.<sup>174</sup>

Cette description se retrouve tout à fait dans le roman de Grass, où les femmes préhistoriques règnent sur les hommes, et établissent la matrilinearité. Ava, puis Wigga, annoncent les déesses mères de la Grèce antique – Déméter, Héra – tout en s'en distinguant par une particularité anatomique : un troisième mamelon, qui cristallisent toutes les passions des mâles environnants. Des mythes cosmogoniques mettent en scène ces personnages féminins comme modèles exemplaires. C'est ainsi qu'un récit fabuleux relate une version féminine du mythe de Prométhée : « *Wo das gestohlen Feuer kurze Zeitlang versteckt wurde* » (« Où fut pour peu de temps caché le feu dérobé »). Ava y séduit le Loup céleste et lui dérobe les braises du Feu originel, qu'elle cache dans sa « poche » où elles se mélangent à la semence de l'animal. Cet accouplement mythologique la désigne comme héroïne fondatrice. Dès lors se succèdent toute une série de Ava dominant pacifiquement les populations de l'âge lithique, en prescrivant la tétée aux enfants comme aux adultes. Ainsi mis au sein, les hommes oublient leurs velléités guerrières, celle-là mêmes que le Turbot viendra réveiller. En choisissant de mettre en scène avec fantaisie cette hypothèse controversée<sup>175</sup>, Grass entend donner la vision utopique et nostalgique d'un monde où les femmes étaient au pouvoir, monde totalement éclipsé par le patriarcat.

---

<sup>174</sup> Robert GRAVES, *Les Mythes grecs*, traduit par Mounir Hafez, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1967 (1958), p. 23.

<sup>175</sup> Le mythe du matriarcat originel trouve son origine majeure dans les travaux de Johann Jakob Bachofen (1815-1887), juriste suisse passionné de philologie qui élaborait la théorie d'une gynécocratie antique dans *Das Mutterrecht und Urreligion (Le Droit maternel)*. Cette hypothèse imaginaire est très

Dans un deuxième temps, le romancier décrit le rôle anonyme tenu par les femmes sous le règne du patriarcat. Délaissant les terrains de guerre et les estrades où parquent les grands chefs, Grass découvre les habitantes anonymes des cuisines, et relate leurs vies au milieu des divers ingrédients nécessaires au mets qu'elles concoctent. Cependant, cette existence ne se limite pas à la répétition machinale des gestes prescrits par les manuels de cuisine. Les agissements des cuisinières, qu'il s'agisse de leur préparation culinaire ou d'autres activités, interfèrent souvent avec les avancées politiques et culturelles de leur temps. Dans les fourneaux de l'histoire, Grass nous dévoile les origines cachées de bien des coups d'Etat, et d'inventions majeures pour l'histoire de l'humanité. Comme l'écrit Thomas Serrier à propos du roman, il s'agit d'« une histoire prométhéenne qui entend rien moins qu'être une contre-Histoire, centrée non pas sur les grands hommes et les grands faits historiques, mais sur la vie de tous les jours »<sup>176</sup>, où se trament aussi des créations humaines d'importance. C'est ainsi que depuis ses cuisines, l'abbesse Margarete Rusch, dite Gret la Grosse, intervient au XVI<sup>e</sup> siècle à de nombreuses occasions dans la politique de Danzig. La nonne cuisinière remet la clé de la ville au roi polonais Batory à la fin de la guerre, « sous forme de farce dans une tête de mouton »<sup>177</sup>. A couvert, elle dirige en 1577 l'insurrection des corps de métiers contre le Conseil patricien de la ville. Elle agit à la suite de son père, le forgeron Rusch, pendu quelques années plus tôt lors de la première révolte des corporations, dont il fut l'un des meneurs. Elle parvient à tuer discrètement ceux qui l'avaient condamné : le bourgmestre Ferber et l'abbé Jeschke, comme elle le promet à son père avant son exécution : « *Din Gret*

---

critiquée sur la scène anthropologique et archéologique (voir sur ce point Stella GEORGOUDI, « Bachofen, le matriarcat et le monde antique, Réflexions sur la création d'un mythe » dans *Histoire des femmes en Occident*, sous la direction de Georges Duby et Michelle Perrot, Paris, Plon, 1991, t.1, p. 479-491). Cependant, ce mythe d'un pouvoir matriarcal aux origines de l'humanité a alimenté de nombreuses théories. Dans son ouvrage *Le Langage de la déesse*, Marija Gimbutas, archéologue et anthropologue spécialisée dans le domaine, a établi par ses fouilles l'existence d'un culte de la Déesse mère au sein de civilisations préhistoriques, sans corroborer pour autant l'existence d'un système purement gynocratique. Grass s'inspirerait aussi d'Erich Neumann, psychologue jungien, et de ses ouvrages décrivant un âge de la Grande Mère, dont l'image symbolique est la déesse hindoue, Bhavani, qui possède trois seins. Sur les influences de Grass au sujet du matriarcat, voir Friedrich ULFERS, « Myth and history in Günter Grass' *Der Butt* » dans *Adventures of a Flounder : Critical Essays on Günter Grass' Der Butt*, sous la direction de Gertrud Bauer Pickar, Munich, Fink, 1982, p. 32-33.

<sup>176</sup> Thomas SERRIER, *Günter Grass : tambour battant contre l'oubli*, Paris, Belin, coll. « Voix allemandes », 2003, p. 131.

<sup>177</sup> Günter GRASS, *Le Turbot*, op. cit., p. 240. V.O. : « *als Füllung im Schafskopf* », p. 267.

*mecht ihnen de Rechnung machen. Die Herrens koch ech miä ab midde Zait.* »<sup>178</sup> Le crime politique prend en effet bien souvent des allures de recette de cuisine dans le roman. Gret la Grosse tue Ferber, à petit feu et sans en être inquiétée, en devenant sa cuisinière, et en l'accompagnant sur la pente de sa gourmandise, si bien qu'il meurt à table d'un patient gavage. Le contre-pouvoir culinaire est aussi utilisé par Sophie Rotzoll, au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette jeune cuisinière fait la Révolution avec des champignons. Constatant que le gouverneur de l'Empereur, Rapp, s'éloigne des idéaux révolutionnaires, et qu'il refuse de faire libérer son jeune ami emprisonné pour ces mêmes idées, elle part à la cueillette d'espèces vénéneuses pour venir à bout du traître. La fille de cuisine se métamorphose en agent politique, défendant son territoire contre l'envahisseur français, se dissimulant sous son tablier :

*Plize bedeuten.  
Nicht nur die eßbaren  
stehen auf einem Bein  
für Gleichnisse stramm.*

*Sophie, die später Köchin wurde  
und auch politisch,  
kannte alle beim Namen.*<sup>179</sup>

De l'art politique à l'art culinaire, il n'y a qu'un pas, machiavélique, que franchit Sophie. Mais les femmes ne sont pas que des actrices oubliées par l'histoire politique. Elles prodiguent leurs dons dans d'autres domaines, principalement en ce qui concerne les questions sociales. Amanda Woyke, cuisinière des communs dans la Prusse des années 1770-1780, est l'inventrice silencieuse d'un progrès gastronomico-social sans précédent : l'usage de la pomme de terre. En période de famine nationale, elle préconise leur culture et imagine différentes manières de les cuisiner : en soupe, sautées à la poêle, en beignets, etc. Elle agit dans l'ombre de Frédéric II, qui lui rend visite et qui ordonne à ses sujets de cultiver la fécula, mais surtout dans celle de Benjamin Thomson, comte de Rumford, personnage célèbre pour avoir supprimé la mendicité de Bavière en créant le premier établissement de soupes

---

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 257. Tr. fr. : « La Gret va leur faire leur compte. Je finirai bien par en venir à bout comme cuisinière. », p. 231.

populaires, portant son nom. Grass imagine une collaboration entre son héroïne et le comte, entretenue grâce à une longue correspondance écrite. Le narrateur du *Turbot* retrouve les lettres des deux amis dans une vieille boîte, qui, en s'ouvrant, dévoile la participation anonyme d'Amanda dans les créations attribués à Rumford : ses rêves de cantine géante et de ventres remplis de patates. Dans les années 1970, *Le Tribunal féministe*, que met en scène Grass dans son roman pour juger l'Histoire dont le Turbot est responsable, décrit cette omission de la femme au profit du premier rôle masculin :

*Was dem braven Frauchen am heimeligen Küchenherd an naiver Erfindung gelingt – zum Beispiel : die westpreußige Kartoffelsuppe –, gerät dem Mann zur sozialpolitischen Großtat – zum Beispiel : die Rumfordsche Armensuppe, an der ein Jahrhundert lang in München, London, Genf und Paris gelöffelt wurde.*<sup>180</sup>

Ayant négligé ses filles, le Turbot entend réparer ses lacunes. Il se met à embellir le rôle de la cuisinière au cœur d'une épopée héroï-comique qui fait d'elle une « *Kartoffelheldin* »<sup>181</sup>, une championne de la pomme de terre, protectrice des ventres vides. Il en fait même une annonciatrice du mouvement maoïste. Dans le même sens, la démarche d'une autre cuisinière du roman, Lena Stubbe, contemporaine des premiers mouvements ouvriers, est décrite comme « protosocialiste ». Toujours dans l'ombre d'un homme, cette fois-ci August Bebel, fondateur du parti social-démocrate, elle crée un *Livre de cuisine prolétarien*, qui ne sera jamais édité. Sans être Rosa Luxemburg ou Clara Zetkin, deux grandes communistes révolutionnaires que Grass ne fait que mentionner, Lena est « Une simple femme », comme l'indique le titre d'un des chapitres du roman. Mais elle n'est pas une « femme simple », comme le souligne le Turbot face au Tribunal :

*Jene Lena Pipka, die verheiratet Stobbe, wiederverheiratet Stubbe hieß, war und blieb [...] eine einfache, doch nicht simple Frau. [...] werde ich mit Vergnügen die sachkundigen Fragen der gestrengen Anklage beantworten, zumal Lena Stubbe in ihrer Einfachheit eine bedeutsame Frau gewesen ist : nicht wegzudenken aus der*

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 440. Tr. fr. : « Les champignons ont un sens./Il n'y a pas que les comestibles/qui montent la garde sur un pied,/roidis de symboles./Sophie qui par la suite devint cuisinière/et aussi politique/les connaissait tous par leurs noms. », p. 396.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 409. Tr. fr. : « [...] les naïves inventions que la brave femme mûrit à son fourneau familial – par exemple : la soupe aux pommes de terre ouest-prussienne – tournent à l'exploit social de l'homme – par exemple : la soupe des pauvres à la Rumford qu'on a mangée un siècle durant à Munich, Londres, Genève et Paris. », p. 367.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 411.

*frühsozialistischen Arbeiterbewegung, auch wenn ihr Name nirgendwo vermerkt, keine Straße, Allee, kein abgelegenes Plätzchen nach ihr benannt worden ist.*<sup>182</sup>

Le romancier s'intéresse aux oubliées de l'histoire, les femmes, mais surtout à celles dont le nom ne resta pas gravé dans le marbre de l'histoire monumentale, celles qui sont demeurées en marge des chroniques officielles.

### **Marginaux, excentriques**

La marginalité caractérise bien souvent les protagonistes des romans du *corpus*. Fuentes met ainsi en scène des personnages hétérodoxes, comme le moine rebelle Ludovico, ou la jeune sorcière Célestine. Ces êtres ambigus apparaissent à plusieurs reprises entourés d' « une armée turbulente de mendiants, de fornicateurs, de fous, d'enfants, de danseurs, de chanteurs, de poètes, de prêtres renégats et d'ermites visionnaires »<sup>183</sup>. Cette foule hérétique chemine tout au long des époques, offrant une résistance au désir d'unité des Habsbourg. Le duc d'Auge apparaît lui aussi comme un excentrique, puisqu'il ne suit pas les préceptes de sa caste. Il manifeste son indépendance vis-à-vis du pouvoir royal tout le long du livre : refus d'obéissance à Louis IX, révolte contre Charles VII aux côtés du futur Louis XI, rébellion contre Marie de Médicis dans les rangs du prince de Condé. Le duc est bien loin des exigences aristocratiques, de loyauté à son seigneur et de fidélité aux dogmes chrétiens. Cette indépendance sera permanente, même sous la République : Auge y déchirera les contraventions attribuées à son véhicule. Cet écart rappelle celui du *Baron perché* d'Italo Calvino. Queneau rejoint celui qui a traduit *Les Fleurs bleues* en italien, membre lui aussi de l'Oulipo, et le traitement qu'il réserve à la famille Laverse du Rondeau dans son roman. Le père, un baron « coiffé d'une perruque Louis XIV descendant jusqu'aux oreilles et démodée

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 517. Tr. fr. : « Cette Lena Pipka, épouse Stobbe, remariée Stubbe, fut et resta [...] une simple femme, mais non une femme simple. [...] je répondrai avec plaisir aux questions judicieuses que me posera l'honorable accusation ; d'autant que Lena Stubbe fut, en sa simplicité, une femme d'importance : inséparable du mouvement ouvrier protosocialiste, même si son nom n'est enregistré nulle part, s'il n'a été donné à aucune rue, avenue ou placette infundibuliforme. », p. 465.

<sup>183</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, *op. cit.*, p. 36. V. O. : « [...] un ejército turbulento de limosneros, de fornicadores, de locos, de niños, de idiotas, de danzarines, de cantantes, de poetas, de sacerdotes renegados y eremitas visionarios », p. 76.

comme tout ce qui lui appartenait »<sup>184</sup>, y voit en effet ses idées de grandeur aristocratique tournées en ridicule pour leur aspect désuet. Il trouve un contrepoint critique en la personne de son fils aîné, Côme. Celui-ci devrait se conduire en héritier digne de ce nom, mais il devient le rebelle « baron perché », établissant son territoire dans les arbres, vivant de branche en branche, bien loin des prétentions dynastiques de son père. Le duc d'Auge, comme Côme, n'est pas un représentant univoque de son rang, bien au contraire.

Queneau, Grass et Fuentes choisissent de visiter les marges de l'Histoire. Il s'agit d'un déplacement excentrique qui passe des personnages que l'historiographie traditionnelle considère comme primordiaux à ceux tenus pour secondaires. La permutation est avant tout hiérarchique. Mais ce traitement du personnage historique est-il original par rapport à celui des romans du XIX<sup>e</sup> siècle ? Ne s'agit-il pas toujours, comme l'a décrit Georges Lukacs, de représenter un personnage « moyen », que l'on privilégie par rapport au grand homme, ou à une quelconque figure idéalisée, tel le chevalier passionné des Romantiques ?

Le critique marxiste promet, en s'appuyant sur l'œuvre de Walter Scott, la figuration de l'Histoire dans la vie quotidienne, qui lui donne son ancrage réaliste, par opposition au culte du héros. Toutefois, il ne s'agit pas pour lui de créer un contraste entre les hommes du haut, les individus « mondialement historiques », et les hommes du bas, désignés comme les « individus qui entretiennent » :

Comme tout grand écrivain populaire, Walter Scott vise à figurer la totalité de la vie nationale dans son interaction complexe du « haut » et du « bas », son vigoureux caractère populaire se manifeste dans le fait que le « bas » est considéré comme la base matérielle et l'explication artistique de ce qui arrive en « haut ».<sup>185</sup>

Cette interaction est absente des textes de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Les personnages du « haut » vivent soit dans l'ignorance de ceux du bas, soit dans leur manipulation pure et simple. Ce hiatus s'observe dans *Terra Nostra*, lors de la jeunesse du Seigneur Philippe. Lié d'amitié avec les utopistes Ludovico, Célestine et Pedro, il s'introduit dans leur groupe de rebelles pour mieux les trahir et les donner à son père. Il organise un véritable guet-apens dans son château, où la foule des anonymes est livrée à la plus extrême

---

<sup>184</sup> Italo CALVINO, *Le Baron perché*, traduit par Juliette Bertrand, Paris, Seuil, coll. « Points », 1959 (1957), p. 11.

<sup>185</sup> Georges LUKACS, *Le Roman historique*, *op. cit.*, p. 51.

violence. La disjonction entre les individus du haut et du bas semble réciproque, comme on a pu l'observer avec le duc d'Auge, en qui les franges populaires refusent de se projeter.

Mais la différence majeure consiste dans le fait que les personnages ne sont plus nécessairement des « représentants de courants sociaux de forces historiques »<sup>186</sup>. Si les auteurs s'intéressent à des personnages « moyens », ce n'est plus pour figurer les grandes transformations de masse de l'histoire, qui résulteraient de luttes sociales. Dans un premier temps, les personnages perdent leur historicité, par le choix qu'opèrent les romanciers de mettre en scène des parcours transhistoriques. Au-delà des caractérisations précises d'une époque, le duc d'Auge, ou le narrateur du *Turbot*, représentant du genre masculin à travers les âges, conservent leur caractère : rebelle pour l'un, incompetent pour l'autre. Dans un second temps, il faut noter que les personnages ne représentent plus une classe sociale. Cette catégorisation, si elle pouvait s'appliquer au roman historique héritier de la Révolution industrielle, perd de sa pertinence à l'époque contemporaine. Selon Lukacs, le roman historique du XIX<sup>e</sup> siècle se différenciait de l'épopée par le fait qu'il remplaçait l'antagonisme national par un antagonisme de classe. Mais l'opposition binaire entre classes éclate dans les romans du *corpus*, et l'histoire s'ouvre à toutes les minorités exclues par cette dichotomie. Le partage n'est plus le seul fait de critères sociaux-économiques. S'y ajoutent les critères de genre, avec l'opposition hommes *versus* femmes du *Turbot* ; de race, avec la contre-histoire des peuples vaincus ; de religion, avec les manigances anticléricales du duc d'Auge. La massification n'est plus de mise, elle explose en divers territoires historiques, absents jusqu'alors des grandes fresques traditionnelles. Le peuple n'est plus un grand personnage unitaire, et les excentricités que cet ensemble gommait demandent à être représentées. Les femmes, par exemple, ne peuvent s'identifier à un quelconque rôle historique, puisque tous sont généralement tenus par des hommes. Si elles décident d'entrer dans l'Histoire, elles risquent d'y apparaître travesties en stéréotypes masculins, tel que le fait le groupe de lesbiennes que représente Grass dans l'avant-dernière partie du roman. Le Jour de la Fête des pères, ces trois amies, Maxi, Siggi et Franki, se réunissent et se relatent d'anciens faits d'armes, inspirés des pans glorieux de l'histoire nationale, dont elles entendent avoir leur part. Niant leur identité féminine et s'attribuant une virilité caricaturale, elles

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 34.

s'imaginent avoir vécu aux différentes époques relatées par le narrateur du *Turbot*, mais sous la figure d'hommes :

*Das Mäxchen erzählte, wie es den langen Dreißigjährigen Krieg über mal hier, mal dort, als Magdeburg brannte, im westfälischen Soest, vor Breisach, gleich nach der Schlacht bei Wittstock und auch während ruhiger Etappenzeit seine Scherflein in hundert Sparbüchsen vergeudet hatte. [...]*  
*Siggi hingegen gefiel sich als polnischer Ulan und malte farbig aus, wie der junge heldische Graf Woyczinski der spröden Köchin des Napoleonischen Gouverneurs Rapp im tiefen Wald begegnete, wo sie im Körbchen Pilze für des Gouverneurs Küche sammelte. [...]*  
*Und Fränki schließlich erzählte lang breit, wie er es als preußischer Dragoner, zu Ollefritz' Zeiten, einer Gesindeköchin zwischen den Schlachten besorgt hatte.*<sup>187</sup>

Ces femmes ne peuvent s'identifier qu'à une histoire de mâles, et à ses sous-entendus misogynes, car elles ne possèdent pas d'histoire propre. C'est ce que montre l'usage des déterminants et des pronoms de genre masculin (« *der* », « *er* »), qui dévoilent cette véritable schizophrénie des genres. Maxi, Siggi et Franki se racontent en guerriers phalliques, séduisant et abusant les faibles cuisinières, incarnations à leurs yeux de la passivité féminine. Il est intéressant de noter que les pseudo-souvenirs qu'elles se narrent forment le contrepoint masculin de la généalogie des cuisinières kachoubes<sup>188</sup>, dont Grass fait la chronique. Maxi dit « avoir carambolé la poupée kachoube, Agnès »<sup>189</sup>, Siggi Sophie et Franki Amanda, la cuisinière des communs. Toutes trois font partie des onze cuisinières dont *Le Turbot* dresse le portrait. Et si Maxi, Siggi et Franki entendent dominer ces trois filles, et les laisser en dehors de l'histoire, nous avons pu voir que tel n'est pas le cas dans le récit apocryphe de Grass. Sophie Rotzoll, par exemple, ne cueille pas des champignons en toute docilité pour son

---

<sup>187</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 624-625. Tr. fr. : « Le Maxi racontait comment il avait gaspillé son obole en cent tirelires tant que dura la guerre de Trente Ans, un coup ici, un coup là, quand brûlait Magdebourg, à Soest en Westphalie, devant Brisach, juste après la bataille de Wittstosck et pendant les quartiers tranquilles. [...] Siggi au contraire se plaisait en uhlan polonais, dépeignant en couleurs vives la rencontre au fond des bois du jeune preux comte Woyczinski et de la prude cuisinière du gouverneur napoléonien Rapp, un jour qu'elle ramassait des champignons dans son petit panier pour la cuisine du gouverneur. [...] Et Franki pour finir conta en long et en large comment étant dragon prussien au temps du Vieux-Fritz il avait satisfait une cuisinière des communs dans les intervalles des batailles. », p. 558-559.

<sup>188</sup> Les Kachoubes forment aussi une minorité, ethnique en l'occurrence. Il s'agit d'un peuple slave occidental originaire de Poméranie, au nord de la Pologne. Günter Grass est kachoube par sa mère. Il retrace l'histoire de ce peuple dans nombre de ses romans, dont *Le Turbot* et *Le Tambour*.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 559. V.O. : « *Das war im Mai, als ich mir eine kaschubische Marjell, Agnes hieß die, in einer Dünenmulde aufriß.* », p. 624.

maître, le gouverneur Rapp. Elle concocte en réalité un meurtre, à la fois culinaire et politique. La méconnaissance de l'histoire des femmes entraîne ce décalage identitaire : la femme se projette en guerrier, violent, violeur, tel ce Woyczinski, qui abuse de Sophie avec ses camarades d'armes. La chronique des temps passés doit donc faire place à la minorité féminine, dite « sexe faible », et offrir une alternative à l'opposition séculaire entre le premier rôle masculin, et le second rôle féminin, avec ses types traditionnels – mère, épouse, sainte, prostituée ou sorcière. Cette contre-histoire permettrait selon Grass l'apparition d'une chronique moins épique, détournée de ses ambitions guerrières, celle-là même qu'inspire au narrateur la géographie du corps féminin de sa femme Ilsebill, dense et langoureux, proche du temps mythique de la trimamelle Ava :

*Im Rücken immer den Fluß, liegt meine Ilsebill. Ein träges Strandgut nach weiblichem Maß. [...] Um Ilsebill krabbeln mit ihrer Kragenweite die Strichmännchen, die alles zersiedelt, verplant, saniert, entsorgt haben. Über sie weg : düsengetrieben in schrägem Anflug lokale Nato-Manöver, die immer und immer der Ernstfall üben. So lagert sie, aus allen Zeiten gefallen. Wo die Weichsel, die Elbe münden und münden wollen. Ihr wandernder Schatten : Geschichte, die nicht geschrieben wurde, doch da ist und nachhängt.<sup>190</sup>*

L'histoire des « petits » ne se réduit donc plus à une histoire des individus du « bas » socio-historique. Elle se déploie autour des diverses minorités laissées en périphérie des chroniques traditionnelles, cette « Histoire non écrite » dont parle Grass. Elle se risque à l'hétéroclisme et à l'excentricité de ses personnages, qui ne sont plus nécessairement représentatifs des grandes luttes socio-historiques connues. Lukacs condamnait le choix de personnages excentriques, sans contact selon lui avec les événements historiques. Mais l'existence d'un centre, où se situeraient ces événements, par opposition à une marge où l'écrivain s'isolerait du peuple pour s'intéresser à des problèmes strictement individuels, est-elle toujours pertinente ? La notion de peuple dans le récit d'histoire est-elle toujours significative ? L'excentricité des personnages de Grass, Queneau et Fuentes n'est pas nécessairement un éloignement de l'auteur, qui ne serait plus familier de la vie populaire. Elle

---

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 658. Tr. fr. : « La rivière toujours derrière elle, Ilsebill est couchée. Epave indolente aux mesures d'une femme. [...] Autour d'Ilsebill grouillent avec leur tour de col les bonshommes qui ont tout loti, projeté, assaini, sécurisé. Par dessus elle : à réaction, en approche oblique, des manœuvres locales de l'OTAN retravaillant perpétuellement le coup dur. Bouches actuelles et futures de la Vistule

apparaît comme une nécessité, une exigence de la période contemporaine, portée par des mouvements tels que le postcolonialisme ou le féminisme. On peut y voir un renouvellement du personnel historique, qui réactualise les propositions de Lukacs, en les adaptant à un monde où le peuple n'est plus une entité stable et homogène, car, comme le souligne Carlos Fuentes, « nous sommes tous excentriques »<sup>191</sup>.

Il est aussi possible d'y voir une réappropriation de certains traits du modèle picaresque espagnol, et de son équivalent le *Schelmenroman* en Allemagne. Le *pícaro* ou le *Schelm* sont en effet tous deux des marginaux, des hommes rejetés par la société, et dont le parcours va à l'encontre de celui du noble. Le *pícaro* s'oppose ainsi dans l'Espagne du XVI<sup>e</sup> siècle à l'*hidalgo*, vieux chrétien au lignage sans tâche, qui ne travaille pas de ses mains et érige l'honneur en patrimoine moral. La démythification des valeurs héroïques, ainsi que l'intérêt que portent les auteurs aux personnages hors classe, les rapprochent du roman picaresque, dont Grass dit lors de son discours de réception du prix Nobel en 1999 qu'il est un genre qui ne vieillit pas, et ne s'épuise jamais. Il revendique cette influence générique pour son œuvre. Celle-ci peut être étendue à Fuentes et à Queneau. Tous deux sont les auteurs de contre-histoires, où l'on retrouve des personnages dont l'exemplarité et le code de l'honneur laissent à désirer, et qui sont très éloignés du modèle dominant. Notons toutefois qu'ici encore, le non-conformisme des personnages dépasse les dimensions strictement morales et sociales du genre, qui faisait de son protagoniste à la naissance ignoble la victime du déterminisme d'une société lui interdisant, en raison de son infamie originelle, d'affirmer sa dignité humaine. Le modèle s'étend à d'autres oppositions que celles de la noblesse de la naissance : aux dichotomies sexuelles, raciales, culturelles, religieuses, évoquées plus haut. Cette extension du gueux à toutes les conditions exclues par le récit traditionnel de l'histoire des hommes permet une réactualisation de ce roman protestataire, et le réinvestissement de ses codes narratifs par le roman historique. *Pícaro* éclectique, voyageur du temps plutôt que de l'espace, le personnage des romans de Grass, Fuentes et Queneau esquisse un scénario en marge non de la société, mais de la grande histoire. Son vagabondage au fil des époques aborde les îlots oubliés des chroniques officielles, dont les habitants ne répondent en rien au

---

et de l'Elbe. Son ombre en mouvement lent : l'Histoire non écrite, mais existante et traînante. », p. 589.

<sup>191</sup> Carlos FUENTES, *Le Sourire d'Erasmus*, op. cit., p. 50.

canon du grand homme historique. Loin de l'épopée virile occidentale, ils transgressent les exigences de normativité de la représentation. Le portrait de leur protagoniste se fractionne au fur et à mesure des siècles passés, et des rencontres avec les parias de l'histoire.

Les auteurs décrivent cette fragmentation et donnent des modèles historiques aux marginaux, les faisant passer à la manière du *pícaro* de la transgression à l'intégration. Pour ce faire, ils s'inscrivent dans le vécu humain, l'ancrage réaliste que recommandait Lukacs. Ils peignent les modes de vie de chacun, mais sans toutefois que ceux-ci ne soient forcément considérés comme la base matérielle des faits du « haut ». Il s'agit bien plutôt de donner des versions contradictoires de l'histoire, sans effort d'unification entre les différentes catégories. Les habitudes de vie, les dimensions privées de l'existence, deviennent de véritables objets historiques, considérés pour eux-mêmes, lors de ces récits en décalage avec l'histoire canonique.

## **2. Des grands événements aux « menus incidents de la vie courante »**

La permutation entre les grands hommes et les minorités se double d'une remise en cause de la hiérarchie des événements en histoire. Pour observer ces retournements, nous pouvons prendre comme premier éclairage les méditations du duc d'Auge sur l'histoire dans *Les Fleurs bleues*. Dès le début du roman, le personnage se rend au sommet de son donjon pour « considérer, un tantinet soit peu, la situation historique »<sup>192</sup>. Plus tard, il interroge l'abbé Biroton sur ce qu'il pense « de l'histoire universelle en général et de l'histoire générale en particulier »<sup>193</sup> :

- Dis-moi, ce concile de Bâle, est-ce de l'histoire universelle ?
- Oui-da. De l'histoire universelle en général.
- Et mes petits canons ?
- De l'histoire générale en particulier.

---

<sup>192</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 991.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 1009.

- Et le mariage de mes filles ?
- A peine de l'histoire événementielle. De la microhistoire, tout au plus.<sup>194</sup>

Comme le note Véronique Bartoli, ces distinctions peuvent s'appliquer aux divers événements de la diégèse :

Les allusions à l'histoire s'enchaînent sur plusieurs plans selon les diverses strates définies par l'abbé Biroton: « histoire universelle » (croisade, guerre de Cent ans, Fronde, Révolution) ; « histoire générale en particulier » (travaux de Notre-Dame, porche de Saint-Germain l'Auxerrois, statue équestre d'Henri IV) ; « histoire événementielle » (procès de Gilles de Rais et de Donatien de Sade) ; « micro-histoire » (les aventures et les errances du duc d'Auge).<sup>195</sup>

Les agissements du duc d'Auge sont relégués en bas de l'échelle historique. Or, ce sont bien ses aventures qui forment l'essentiel de l'intrigue, doublées de celles de son homologue contemporain, Cidrolin, alors que les événements des strates supérieures sont au mieux un sujet de discussion parmi d'autres pour les protagonistes. Les « menus incidents de la vie courante »<sup>196</sup>, l'extrême simplicité, voire la banalité de l'existence humaine prennent le dessus. Cette désaffection de l'histoire canonique est à mettre en rapport avec le développement contemporain de la microhistoire dans le champ de recherche des historiens. A partir des années 1970, l'individu et son mode d'existence deviennent un sujet historique digne d'intérêt. Ce type d'approche est particulièrement fécond aux Etats-Unis et en Italie, avec l'ouvrage fondateur de Carlo Ginzburg, *Le Fromage et les vers. L'univers d'un meunier au XVI<sup>e</sup> siècle*<sup>197</sup>, reconstitution de la vie et du mode de pensée d'un meunier. La microhistoire est plébiscitée par Queneau, qui, s'il critique les prétentions scientifiques de la discipline, admet que : « Dans la “petite histoire”, on atteint cependant parfois quelque chose de solide. »<sup>198</sup> Les chercheurs s'intéressent désormais au quotidien, aux habitudes des petites gens. On observe un renouvellement de l'historiographie allemande avec, entre autres,

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 1041.

<sup>195</sup> Véronique BARTOLI, « *Les Fleurs bleues : roman et histoire* », *Roman 20-50 : Revue d'Etude du Roman du XX<sup>e</sup> Siècle*, Lille, 1987, p. 24.

<sup>196</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues, op. cit.*, p. 1011.

<sup>197</sup> Carlo GINZBURG, *Le Fromage et les vers. L'univers d'un meunier au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1980 (1976). Voir aussi Giovanni LEVI, *Le Pouvoir au village. La carrière d'un exorciste dans le Piémont du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1989 (1985).

<sup>198</sup> Raymond QUENEAU, « *Lectures pour un front 5 janvier 1945* », *Bâtons, chiffres et lettres, op. cit.*, p. 159.

l'*Histoire de la vie quotidienne du peuple allemand de 1600 à 1945* de Jürgen Kuczynski<sup>199</sup>, que Grass lira avec intérêt.

Du « macro » au « micro », Queneau, Grass et Fuentes opèrent un renversement dans le traitement des « grands » événements de l'Histoire. Ceux-ci sont désormais mis à l'écart, alors que se trouvent placés au premier plan des histoires privées, des récits de familles anonymes prises dans le cours de leur vie quotidienne, plutôt que dans celui de l'histoire de leur époque.

## 2.1. L'Histoire en marge

Le traitement des événements historiques majeurs les ravale au rang d'arrière-plan. Grass suit en ce point celui qu'il considère comme son maître en littérature : Alfred Döblin, et sa représentation de la guerre de Trente ans : « C'est ainsi que Döblin place les accents : victoire, défaite, actions d'Etat, tout ce qui, fixé par une date, s'est inscrit comme guerre de Trente ans, n'est pour lui qu'accessoire, ne vaut souvent que la peine d'être mis à l'écart. »<sup>200</sup> Selon lui, Döblin reprend le modèle allemand du *Schelmenroman*, le *Simplicius Simplicissimus* de Grimmelhausen :

Le début du roman allemand se dote du *Simplicissimus*. Tel après lui Döblin, Grimmelhausen a laissé choir le grand arroi des batailles ; plus encore que Döblin, il a fait de la perspective exiguë du survivant, aussi naïf qu'habile, qui ne peut rien voir au-delà du quartier d'hiver du moment, du siège traînant sur des semaines, de l'agrément du fourrager, la perspective du narrateur. Wallenstein n'apparaît pas chez Grimmelhausen.<sup>201</sup>

Le généralissime cède la place au simplissime, et les dates célèbres de la frise historique, les batailles nationales commémorées et apprises par cœur à l'école, sont critiquées dans leur vanité. Derrière le rideau des annales politiques se trouve en effet camouflée l'existence souvent misérable des populations civiles, des gens ordinaires. Grass donne un exemple de cette dérision des grandes dates avec une cuisinière de la deuxième

---

<sup>199</sup> Jürgen KUCZYNSKI, *Geschichte des Alltags des deutschen Volkes 1600 bis 1945*, Köln, Pahl-Rugenstein, 1982-1983.

<sup>200</sup> Günter GRASS, « Sur mon maître Döblin », *Essais de critique. 1957 – 1985*, traduit par Jean Amsler, Paris, Seuil, 1986 (1980), p.76.

moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, Amanda Woyke. Dans le poème « Plainte et prière d’Amanda Woyke, cuisinière des communs », il décrit la famine vécue par cette femme et ses enfants, dont les maris successifs sont allés servir leur roi sur le champ de bataille, pour en revenir estropié, ou y mourir :

*Als ihr die Würmchen,  
hießen Stine Trude Lovise,  
weil der Halm faulgeredet, vom Hagel erschlagen,  
von Dürre und Mäusen gebissen war,  
daß gedroschen kein Rest blieb,  
Hirse nicht körnte, Grütze nicht pappte,  
kein Haferschleim süß und Fladenbrot sauer wurde,  
weghungerten alle drei,  
bevor es dusterte zweimal im März – denn auch die Zeige  
war einem Kosaken ins Messer gesprungen,  
fortgetrieben die Kuh von fouragierenden Preußen,  
kein Huhn mehr scharfte,  
von den Gurretauben blieb Taubenmist nur,  
und auch der Kerl mit dem Zwirbelbart,  
der die Würmchen Stine Trude Lovise  
mit seinem Prügel wie nichts gemacht hatte,  
weil Amanda ihm jedesmal beinebreit,  
war außer Haus schon wieder und gegen Handgeld  
nach Sachsen, Böhmen, Hochkirch gelaufen,  
denn der König, der König rief –  
als nun drei Kodderpuppen,  
die Stine Trude Lovise hießen,  
schlaff baumelten,  
wollte Amanda nicht glauben  
und lassen los.<sup>202</sup>*

Grêle, sécheresse, chaume, mil, semoule, avoine, galettes, chèvre, vache, poule, fumier, pigeons sont l’envers réaliste des hauts faits d’arme du roi prussien, qui sont sans

---

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>202</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, *op. cit.*, p. 384. Tr. fr. : « Quand les trois gamines/appelées Stine, Trude, Lovise,/parce que le chaume avait pourri, couché par la grêle,/sec de sécheresse et rongé des souris/si bien qu’au battage il ne restait rien,/que le mil ne grainait pas, que la semoule ne tenait pas,/qu’il n’y avait ni flocon d’avoine doux ni galettes aigres,/moururent de faim toutes les trois,/avant que vînt le soir deux fois en mars – car la chèvre/avait été passée au fil d’un couteau cosaque,/la vache emmenée par des fourrageurs prussiens,/qu’il n’y avait plus de poule sur le fumier,/que des pigeons il ne restait que la colombine,/et qu’aussi le gars à moustache en croc/qui avait fait les trois gamines/comme qui rigole avec son bâton,/parce que Amanda lui était accueillante,/était déjà reparti et, moyennant solde,/allé en Saxe, en Bohême, à Hochkirch,/car le roi, le roi l’appelait -/quand les trois poupées de chiffon/qui s’appelaient Stine, Trude, Lovise,/pendirent molles,/Amanda ne voulut pas y croire/et les laisser. », p. 345.

grand secours ni intérêt pour le quotidien de ces êtres. Ils ne font que les léser un peu plus, par la désertion d'un mari parti à la guerre. Les batailles ne sont que des noms de lieux abstraits face à la faim, et ses aspects extrêmement concrets. Voilà pourquoi elles n'apparaissent dans le roman qu'en arrière-plan, alors que Grass privilégie les questions alimentaires. Les grandes dates de l' « histoire bataille »<sup>203</sup> ne sont que des faux-semblants, des illusions, des mascarades qu'il s'agit de ridiculiser à la manière du roman picaresque : le soldat n'est qu'un « gars à moustache en croc » ayant fait trois filles « comme qui rigole avec son bâton », et s'il sert sa patrie, c'est surtout pour la solde. Grass est lui aussi bien loin de l'héroïsme de Schiller dans son *Wallenstein*.

Le délaissement des grands événements est explicite dans les trois romans du *corpus*. C'est ainsi que la Révolution française, symbole du changement et du progrès moral de l'humanité, fait primordial pour l'historiographie du XIX<sup>e</sup> siècle, est volontairement mise à l'écart par Grass et Queneau. Le duc d'Auge dans *Les Fleurs bleues* lui est complètement indifférent, tant il est occupé à se cacher au fin fond du Périgord après avoir tué l'amant de sa femme. Alors que sa présence aux Etats généraux serait requise, il enquête dans les grottes de la région sur l'existence des préadamites. Le duc d'Auge fait dos à l'avenir ouvert par la Révolution, et se tourne vers la Genèse, vers les commencements du monde. Le progrès est détourné en régression, l'événement majeur devient un brouhaha lointain, qui ne retient guère l'attention du protagoniste. A l'aubergiste qui l'accueille et qui l'informe de la « transformation des Etats généraux en Assemblée constituante et du renvoi de Necker », il rétorque : « tu ferais mieux de préparer à souper que de discutailler sur l'histoire contemporaine. »<sup>204</sup> Le duc ne participe pas aux Etats-Généraux et continue à « faire le Jacques en Périgord »<sup>205</sup>, répondant qu'il a « d'autres chats à fouetter »<sup>206</sup>. C'est seulement son pseudonyme, palindrome de son véritable nom, qui mentionne l'événement historique : « Hégault » (« Tous les hommes naissent libres et *égaux* en droit »). Cette attitude désinvolte est caractéristique de l'écriture du roman. Les Croisades ne servent que de décor à la querelle entre le duc et saint Louis, et la guerre de Cent ans est à peine évoquée. Il n'y a aucune

---

<sup>203</sup> Cette expression caricaturale a été utilisée par les historiens des *Annales* contre une histoire qui serait strictement politique.

<sup>204</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1107.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 1116.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 1108.

description des batailles de Crécy ou d'Azincourt. Seules les allusions à Jeanne d'Arc et à Gilles de Rais permettent de l'évoquer, mais uniquement pour rappeler le prestige militaire de l'ogre français : « Ce n'est pas parce qu'il aurait rôti quelques môme qu'il faudrait oublier les services rendus à son pays »<sup>207</sup>. Comme le remarque M. B. Taleb Khyar à propos de l'attitude de Queneau envers la matière traditionnelle du roman historique :

Tenant l'histoire à distance, il ne tente à aucun moment de la rabattre à la manière du roman historique traditionnel qui se meuble d'histoire. Mais il renverse, au contraire, le rapport en faisant envahir l'espace de l'histoire par le roman. [...] Celui-ci n'en est pas moins un roman historique. Doublement même. Il couvre par intervalles 700 ans d'histoire de France non pour décrire des situations historiques, ce que le récit historique n'a d'ailleurs aucun mal à faire sans doute même mieux que le roman, mais pour explorer une dimension historique de l'existence qui, elle, ne se laisse vraiment mesurer que par le roman.<sup>208</sup>

Grands événements et grands hommes sont aussi délaissés chez Grass, la Révolution française, et son héritier Napoléon, servent uniquement de toile de fond à la vie quotidienne d'un jeune couple de personnages : « *Sieben Jahre lang gingen wir, während hinter den Wäldern die Revolution stattfand und die Guillotine als humaner Fortschritt gefeiert wurde, in die Pilze und hatten eine schöne Idee.* »<sup>209</sup> Les idéaux de la Révolution brillent aux yeux des deux jeunes gens, mais assez rapidement vient la désillusion, en particulier sous l'occupation française de Danzig. La jeune Sophie finit par empoisonner le gouverneur napoléonien de la ville. Là encore, la Révolution est reléguée au second rang. Ses acteurs perdent leurs habits de grandeur. Sont ainsi dévaluées les deux imposantes figures de « Robespierre et Napoléon en démasquant chez l'un le complexe de Tartufe, chez l'autre celui de la grosse tête »<sup>210</sup>. La banalisation d'un événement tenu pour extraordinaire rejoint le traitement des faits historiques dans *Le Tambour* : une « permutation des hiérarchies », qui aboutit à une « marginalisation de l'essentiel »<sup>211</sup>. Pour la Révolution française, mais aussi

---

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 1031.

<sup>208</sup> M. B. TALEB KHYAR, « *Les Fleurs bleues* de Raymond Queneau : un roman historique », *Littératures*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, n° 31, p. 195.

<sup>209</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, *op. cit.*, p. 454. Tr. fr. : « Sept ans durant, tandis que derrière les forêts de la Révolution s'effectuait et qu'on célébrait la guillotine, humanitaire instrument du progrès, nous allâmes aux champignons avec de belles idées. », p. 409.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 366. V.O. : « *Robespierre und Napoleon, indem sie den einen als « Heuchler », den anderen als « Gernegroß » entlarvte* », p. 408.

<sup>211</sup> Thomas SERRIER, *Günter Grass : tambour battant contre l'oubli*, *op. cit.*, p. 62.

pour l'ensemble des événements historiques traités dans le roman, le narrateur manifeste, comme le remarque David Jenkinson, « une provocante indifférence vis-à-vis de l'histoire des manuels scolaires »<sup>212</sup> : « *The most striking manifestation of Grass's hostility to conventional historiography is his consistent marginalization of what we normally think of as major historical characters and events.* »<sup>213</sup>

Cette désaffection est à mettre en rapport avec l'évolution de la discipline historique, telle que l'analyse Jacques Rancière dans le premier chapitre des *Noms de l'histoire*, « Une bataille séculaire ». Le philosophe y revient sur la « révolution de la science historique [qui] a justement voulu révoquer le primat des événements et des noms propres au profit des longues durées et de la vie des anonymes. »<sup>214</sup> Pour ce faire, il reprend les interrogations d'un philosophe méconnu de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Louis Bourdeau, sur « l'amplitude réelle des événements les plus fracassants », au sujet plus particulièrement de la Révolution française :

Dans telle vallée écartée, dans maint village paisible, on n'entendit même pas parler de ces événements dont le bruit semblait remplir le monde. [...] Quels que soient les événements, chacun continue de faire son métier accoutumé. On sème, on récolte, on fabrique, on vend, on achète, on consomme selon le besoin et l'usage [...]. Aux jours les plus sombres de la Terreur, vingt-trois théâtres prospéraient à Paris. On jouait l'opéra de *Corsisandre* « avec ses agréments », des pièces sentimentales et bouffonnes ; les cafés étaient pleins de monde, les promenades très fréquentées.<sup>215</sup>

Jacques Rancière associe ce discours tourné vers les inconnus et les anonymes à celui des initiateurs des *Annales*, Lucien Febvre et Fernand Braudel<sup>216</sup>. S'y esquisse en effet le renversement d'une histoire politique en une histoire des mœurs, fondamental quelques

---

<sup>212</sup> David JENKINSON, « Conceptions of History », *op. cit.*, p. 54 : « *provocative indifference to textbook history* ». David Jenkinson donne comme exemple les allusions très minces que fait Grass aux femmes célèbres, comme Cléopâtre ou Jeanne d'Arc, ou aux événements historiques importants (Peste Noire, naufrage de l'Armada espagnole, etc.). Il explique que les guerres ne servent que d'arrière-plan à l'existence des cuisinières.

<sup>213</sup> *Ibid.* « La plus évidente manifestation de l'hostilité qu'entretient Grass envers l'historiographie conventionnelle est sa constante marginalisation des personnages et des événements historiques que nous considérons habituellement comme majeurs. » (traduction personnelle)

<sup>214</sup> Jacques RANCIÈRE, *Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 1992, p. 7.

<sup>215</sup> Louis BOURDEAU, *L'Histoire et les historiens*, Paris, 1888, p. 120-122, cité par Jacques Rancière dans *Les Noms de l'histoire*, *op. cit.*, p. 13-14.

<sup>216</sup> Il établit toutefois une distinction à propos de la dimension scientifique d'un Louis Bourdeau : il s'agit bien désormais de s'intéresser aux marges des chroniques officielles, mais en employant *et* les moyens de la science *et* les moyens de la littérature, entre lesquels se situe depuis toujours l'histoire.

années plus tard pour les « nouveaux historiens », mais aussi pour le roman historique contemporain. Le clivage entre ces deux types d'histoire apparaît clairement dans *Le Pays des eaux*, où Graham Swift propose lui aussi un traitement anecdotique de la Révolution française. Tout au long du roman, il relate la vie quotidienne de deux familles, les Crick et les Atkinson, dans le pays des Fens, en Angleterre :

Voilà donc comment mes ancêtres sont venus habiter près de la River Leem. Voilà comment, alors que le chaudron de la Révolution était en train de bouillir à Paris afin qu'un jour vous ayez un sujet de leçons, ils s'affairaient comme d'habitude à leurs travaux de pompage et d'endiguement. Voilà comment, tandis que les fondations étaient ébranlées en France, une terre était en train de se former, qui produirait un jour quinze tonnes de pommes de terre ou dix-neuf sacs de blés à l'acre et sur laquelle votre professeur d'histoire à venir aurait un jour son foyer.<sup>217</sup>

Graham Swift, comme Grass et Queneau, délaisse l'histoire livresque pour une histoire plus ancrée dans le quotidien. Les événements qui tiennent habituellement le haut de l'affiche sont considérés comme de simples sujets de cours, sans réalité propre, puisqu'ils ne rencontrent jamais les activités de la majorité des hommes, trop éloignés qu'ils sont les uns des autres. C'est seulement l'historiographie, et les pratiques commémoratives soutenues, entre autres, par les manuels scolaires, qui leur donnent un semblant d'existence.

Dans *Terra Nostra*, Carlos Fuentes délaisse lui aussi les grands événements. La bataille de Saint Quentin, date-clé de l'histoire du règne de Philippe II<sup>218</sup>, est bien mentionnée dans le récit, mais aucune description n'en est faite. Le romancier imagine au contraire les marges infamantes de cette glorieuse victoire. Il insiste longuement sur le saccage des mercenaires qui lui succède, portant un discrédit complet sur les ambitions religieuses du Seigneur Philippe. Les grandes dates de l'histoire livresque, promulguées par le roi, sont critiquées car elles ne reflètent qu'une partie infime et limitée de l'histoire, une chronique

---

<sup>217</sup> Graham SWIFT, *Le Pays des eaux*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>218</sup> Dans le roman, le personnage du Seigneur évoque une grande victoire de sa jeunesse lors d'un chapitre de la première partie, intitulé « *Victoria* ». La bataille de Saint Quentin (1557) n'est pas mentionnée, mais le lecteur peut y songer dans la mesure où le Seigneur évoque en grande partie le personnage historique de Philippe II, et que la victoire qui fit entrer ce jeune roi dans l'histoire est bien celle de Saint Quentin. Toutefois, cette victoire politique contre la France n'avait pas les accents religieux que prend celle de *Terra Nostra*, qui fait de la première bataille de Philippe une croisade contre les hérétiques vaudois dans les Pays-Bas. Fuentes mélange donc deux périodes : la jeunesse et l'âge mur du roi, lors duquel il mena bien une guerre contre les Provinces du Pays Bas soulevées contre lui, guerre qui s'acheva par le retour des territoires du sud sous sa coupe (1581).

royale close et immobile que le Seigneur souhaite à l'image du palais de l'Escorial, véritable mausolée du pouvoir. Le roi nécrophile désire circonscrire le monde par les mots. Mais l'écrit est disqualifié. Il ne sera jamais qu'un reflet partiel des événements dont une partie toujours lui échappe, à l'image du palais qui ne parvient jamais à l'achèvement. Cette faillite de l'écrit est un danger perçu par le roi, obsédé par la mise sur papier de son existence, dont il confie le soin à son serviteur Guzmán :

*[...] escúchame Guzmán ; toma papel, pluma y tinta ; oye bien mi narración ; esto quería el día de mi cumpleaños : dejar constancia de mi memoria ; escribe : nada existe realmente si no es consignado al papel, las piedras mismas de este palacio humo son mientras no se escriba su historia ; pero, ¿ cuál historia podría escribirse, si nunca se termina esta construcción, cuál ?<sup>219</sup>*

Les parties manquantes de l'édifice figurent l'« histoire mutilée » dont parle Paul Veyne. Des pans entiers du passé ont existé, sans que leur trace n'ait jamais été transcrite. Qui plus est, le livre d'histoire, des chroniques officielles jusqu'au manuel, est toujours le jouet de pratiques commémoratives, comme le montre le lien entre l'anniversaire de la victoire du roi, et son désir d'écrire. L'histoire royale, soutenue par l'écrit, est bien cette « mémoire imposée », dont Paul Ricœur nous dit qu'elle empêche un véritable travail sur le passé. Selon lui, elle met en place, par la commémoration, la répétition forcée d'événements considérés comme fondateurs d'une identité fermée sur elle-même. Pour éviter cet écueil, Fuentes refuse toute célébration des grands événements de l'histoire nationale, et préfère diriger son regard sur ses aspects non écrits. Cette alternative est symbolisée par l'opposition entre le jour et la nuit, dans une partie du roman intitulée « *Etapas de la noche* » (« Phases de la nuit »). Ce que l'on met en lumière s'y oppose à ce que l'on cache dans l'obscurité. Au cours des sept divisions nocturnes (*Crepusculum*, *Fax*, *Concubium*, *Nox intempesta*, *Gallicinium*, *Conticinium*, *Aurora*), le narrateur relate les passions privées de sept couples présents dans le palais, passions qui font selon lui plus l'histoire que les traités ou les guerres. Le mot d'ordre de cette inversion est donné par le personnage du Chroniqueur :

---

<sup>219</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, *op. cit.*, p. 165. Tr. fr. : « [...] écoute-moi, Guzmán. Prends du papier, une plume et de l'encre. Ecoute bien mon récit. C'est ce que je voulais pour mon anniversaire : laisser trace de ma mémoire. Ecris : aucune chose n'existe réellement tant qu'elle n'est pas consignée sur du papier ; les pierres même de ce palais ne sont que fumée tant qu'on n'en aura pas écrit l'histoire. Mais quelle histoire écrire si la construction ne s'achève jamais ? », p. 118.

*Deja que otros escriban los sucesos aparentes de la historia : las batallas y los tratados, las pugnas hereditarias, la suma o dispersión de la autoridad, las luchas de los estamentos, la ambición territorial que a la animalidad nos siguen atando ; tú, amigo de las fábulas, escribe la historia de las pasiones, sin la cual no es comprensible la historia del dinero, del trabajo o del poder.*<sup>220</sup>

L'opposition baroque entre apparence et essence se retrouve ici encore, pour stigmatiser la vanité de l'historiographie officielle, et signaler le passage d'une histoire écrite à une histoire vécue et éprouvée dans les corps.

Contre la « commémorite » et la patrimonialisation du passé national, les auteurs opèrent donc un déplacement de l'intérêt de l'Histoire, non pas comme négation de celle-ci, mais comme mise en valeur de son point d'ancrage oublié : le quotidien, ces existences minuscules traditionnellement rejetées par le canon historiographique. Les habitudes de ces modes d'existence passés, leurs besoins élémentaires sont au cœur des trois récits, qui font une large place aux questions corporelles.

## 2.2. Une histoire triviale

### Chroniques culinaires

Avec Grass, Queneau et Fuentes, l'intérêt se porte plus sur l'histoire des mœurs, et leur évolution au fil des siècles. Il touche en particulier l'alimentation, qui prend une place gargantuesque dans *Le Turbot* et *Les Fleurs bleues*.

Le premier titre du roman de Grass fut en effet *Kartoffelschalen* (« Epluchures de pommes de terre »). Cette inspiration culinaire se retrouve plus tard dans le titre de son autobiographie, publiée en 2006 : *Beim Häuten der Zwiebel* (« En pelant les oignons », traduit par *Epluchures d'oignon* dans l'édition française<sup>221</sup>). *Le Turbot* est, pour son auteur, une

---

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 330. Tr. fr. : « Laisse à d'autres le soin d'écrire les événements apparents de l'histoire : les guerres et les traités, les querelles héréditaires, la concentration ou l'éclatement du pouvoir, la lutte des Etats, l'ambition territoriale, toutes choses qui continuent de nous rattacher à l'animalité. Toi, ami des fables, écris l'histoire des passions sans lesquelles l'histoire de l'argent, du travail et du pouvoir demeure incompréhensible. », p. 273.

<sup>221</sup> Günter GRASS, *Beim Häuten der Zwiebel*, Göttingen, Steidl, 2006 ; *Pelures d'oignon*, traduit par Claude Porcell, Paris, Seuil, coll. « Cadre vert », 2007.

« histoire de notre nourriture, de l'âge de pierre jusqu'à nos jours »<sup>222</sup>. Il définit la cuisine comme un lieu essentiel de la vie et de l'histoire des hommes, longtemps mis de côté : « Cet élément a été masqué par le puritanisme religieux et l'intellectualisme des "lumières". Je tiens la question de la nourriture pour la question centrale de l'existence humaine, et c'est sur ce point que le livre se concentre. »<sup>223</sup> Le sujet du roman est clairement annoncé par le narrateur, dans le premier poème du livre, « *Worüber ich schreibe* » (« Sur quoi j'écris »), pacte de lecture de ce roman original :

*Über das Essen, den Nachgeschmack.  
Nachträglich über Gäste, die ungeladen  
oder ein knappes Jahrhundert zu spät kamen.  
[...]  
Ich schreibe über den Überfluß.  
Über das Fasten und warum es die Prasser erfunden haben.  
Über den Nährwert der Rinden vom Tisch der Reichen.  
Über das Fett und den Kot und das Salz und den Mangel.  
[...]  
Ich schreibe über den Hunger, wie er beschrieben  
und schriftlich verbreitet wurde.  
Über Gewürze (als Vasco da Gama und ich  
den Pfeffer billiger machten)  
will ich unterwegs nach Kalkutta schreiben.*

*Fleisch : roh und gekocht,  
lappt, fasert, schrumpft und zergeht.  
Den täglichen Brei,  
was sonst noch vorgekaut wurde : datierte Geschichte,  
das Schlachten bei Tannenberg Wittstock Kolin,  
was übrigbleibt, schreibe ich auf :  
Knochen, Schlauben, Gekröse und Wurst.  
[...].<sup>224</sup>*

---

<sup>222</sup> Günter GRASS, *Atelier des métamorphoses*, op. cit., p. 172.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>224</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 14-15. Tr. fr. : « Sur le manger, l'arrière-goût/subsidiairement sur les mangeurs qui vinrent/sans être invités ou un petit siècle trop tard./[...] J'écris sur l'abondance./Sur le jeûne, et pourquoi les bâfreurs l'ont inventé./Sur la valeur nutritive des croûtes qui tombent de la table des riches./Sur le gras et sur la fiente et le sel et la disette./[...] J'écris sur la faim, comme elle fut décrite/et diffusée par écrit/Sur les épices (quand Vasco de Gama et moi/fîmes baisser le prix du poivre)/j'écrirai en me rendant à Calcutta./Viande : crue et bouillie,/se noue, s'effiloche, se réduit et se fond./ La bouillie quotidienne,/ce que jadis on mâchait d'avance : histoire datée,/l'abattoir de Tannenberg, Wittstock, Kolin,/ce qui reste ensuite, j'écris:/Des os, des tripes, de la fraise et du boudin. », p. 14-15.

Les dates importantes de l'histoire sont celles qui concernent l'alimentation : l'évolution de la faim au cours des siècles, et de ses inégalités, la diversité des aliments importés, les changements dans la manière de les transformer et de les cuisiner. La primauté de l'alimentation apparaît clairement dans le récit, comme préoccupation principale des hommes au cours des temps. La famine est décrite à plusieurs reprises : chez les Kachoubes, mais aussi en Inde, une partie du monde visitée par Grass à partir de 1975. Ceci explique le choix de l'auteur de centrer son récit sur des figures de cuisinières. Il relate leurs inventions et leurs traditions, transmises de génération en génération, variant et fluctuant au gré des aliments et autres condiments arrivant jusque dans leurs fourneaux. De nombreux passages du roman décrivent comment certains ingrédients, caractéristiques de la cuisine de la Baltique, passent dans les mains de chacune d'entre elles, et évoluent selon leurs assaisonnements et leurs recettes. Un exemple, parmi d'autres, concerne le turbot lui-même :

*Seine Familie – was alles Butt genannt wird – ist wohlschmeckend. Die jungsteinzeitliche Aua garte seinesgleichen in feuchten Blättern. Gegen Ende der Bronzezeit rieb Wigga ihn beiderseits mit weißer Asche ein und legte ihn mit der hellen Blindseite auf Asche, unter der sich Glut verzehrte. Nach dem Wenden milchte sie den Butt entweder nach steinzeitlichem Rezept aus immer überschüssiger Brust oder neumodisch mit einem Schuß vergorener Stutenmilch. Mestwina, die schon auf eisernem Rost in Töpfen feuerfest kochte, hat den Butt mit Sauerampfer oder in Honigbier auf kleiner Flamme ziehen lassen. Zum Schluß streute sie wilden Dill auf den weißäugigen Fisch.*<sup>225</sup>

Les modes culinaires, et les manières successives de cuire le poisson, sont passées en revue dans ce qui pourrait être assimilé à l'article d'un dictionnaire historique de l'alimentation. Ce genre de texte apparaît à de multiples occasions. Grass pastiche le style scientifique lorsqu'il évoque l'histoire de « la manne de Pologne (*glyceria fluitans* Linnaeus) »<sup>226</sup>, ou encore celle de « notre chou blanc (*brassica oleracea*) »<sup>227</sup>. Par la récurrence de ces exposés historiques, il place la nourriture au centre du récit. De la même

---

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 42. Tr. fr. : « Sa famille – tout ce qu'on appelle *Butt* – est appréciée des gourmets. Ava, au temps du néolithique tardif, faisait cuire doucement ses pareils dans des feuilles humides. Sur la fin de l'âge de bronze, Wigga le frottait de cendre blanche sur les deux faces et le posait du côté blanc aveugle sur de la cendre recouvrant un lit de braise. Après l'avoir retourné, elle passait le poisson au lait suivant la recette de l'âge de pierre en puisant à son sein toujours écumeux ou bien, à la nouvelle mode, à l'aide d'un lait de jument fermenté. Mestwina, qui déjà mettait à bouillir sur un gril de fer des marmites de terre à feu, faisait venir le poisson à petit feu avec de l'oseille ou de l'hydromel. Pour finir, elle saupoudrait de fenouil sauvage le poisson aux yeux blancs. », p. 39.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 92. V.O. : « *das Schwadengras (Glyceria fluitans L.)* », p. 100.

manière, il choisit de mettre en scène un protagoniste comestible, aux valeurs gustatives non négligeables : le flet. En lieu et place des grands hommes et des événements prestigieux de l'histoire, l'auteur relate, selon l'expression de Thomas Serrier, « la contre-histoire du chou et de la fécule »<sup>228</sup>. Les titres des chapitres ne se concentrent plus tant sur l'action des hommes, que sur les mets qu'ils consomment : « Viande », « Hareng de Scanie ». L'épisode de la révolte des Chantiers de Gdansk est relaté sous le titre « Trois portions de porc aux choux », et le détail du repas pris par les ouvriers révoltés à la cantine n'est pas oublié au moment de relater la fusillade. Ce récit fait de choux et de balles commence par cette interrogation : « *Was ist das, Geschichte ?* »<sup>229</sup>

*Die Miliz der Volksrepublik Polen schoß, neben anderen Arbeitern, dem Schiffsbauingenieur und Mitarbeiter der Werbeabteilung, dem Gewerkschaftsmitglied und Mitglied des Kommunistischen Bundes, Jan Ludowski, vierunddreißig Jahre alt, in den Bauch voller gekümmeltem Schweinekohl, der mittags in der Kantine der Leninwerft an über zweitausend streikende Arbeiter ausgeteilt worden war.*<sup>230</sup>

Qu'est-ce que l'histoire ? Avoir le ventre vide, ou le ventre plein. Grass insiste en effet sur les motivations de la grève des Chantiers Lénine : la hausse des prix, remarquée par Maria Kuczorra, gestionnaire de la cantine, celle qui réussit à dérouter un camion de chou blanc destiné à l'Armée pour nourrir les grévistes. Et pourtant telle n'est pas l'histoire relatée par les *media*, qui ne se fondent que sur les traités et les signatures des personnalités historiques éminentes :

*[...] als endlich in Warschau Gomulka und Brandt für Polen und Deutsche ihre Namen setzten und – wie es hieß – Geschichte machten, als es winterte und die Vorsorge für Weihnachten begann, war es Maria, die zu raschem Einkauf riet : Man rede so viel über den Vorrang der nationalen Aufgaben. In den Zeitungen stehe nur noch Erhabenes über die Größe der geschichtlichen Stunde. Über Konsum stehe nichts geschrieben. Das alles*

---

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 618. V.O. : « *unser Weißkohl (Brasica oleracea)* », p. 691.

<sup>228</sup> Thomas SERRIER, *Günter Grass, tambour battant contre l'oubli*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>229</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, *op. cit.*, p. 691. Tr. fr. : « Quoi c'est, l'histoire ? », p. 618.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 692. Tr. fr. : « La Milice de la République populaire de Pologne, parmi d'autres travailleurs, tira dans le ventre de l'ingénieur en constructions navales et collaborateur du service publicité Jan Ludowski, membre du syndicat et de la Ligue communiste, quarante-trois ans, dans le ventre qu'il avait plein de porc aux choux au cumin que la cantine des Chantiers Lénine avait servi à midi à plus de deux mille travailleurs en grève. », p. 619.

*seien Zeichen schlimmer Art. « Die setzen die Preise rauf », sagte Maria zu Jan.*<sup>231</sup>

Ecrire une histoire gastronomique n'est donc pas s'éloigner de l'histoire, mais en montrer l'envers réaliste, ignoré dans les journaux. C'est aussi, pour Grass, partager son plaisir de cuisiner avec le lecteur par le biais de ce « livre de cuisine narratif »<sup>232</sup>, véritable encyclopédie de notes culinaires et de recettes, où affleurent des poèmes aux noms odorants : « Civet de lièvre », « Abattis d'oie aux carottes », ou encore « Pommes de terres sautées ».

De même, les tripes, boudins, ou autres pâtés d'alouette, abondent dans *Les Fleurs bleues*, où les protagonistes sont toujours à la recherche d'un bon repas, plutôt qu'en quête d'une action héroïque. Une expression revient ainsi comme un leitmotiv au cours du roman : « Encore un de foutu », aussi bien dans la bouche de Cidrolin que dans celle du duc d'Auge, pour désigner un repas raté. Comme le note Anne-Marie Jaton, ces « minuscules catastrophes, qui se situent au niveau de l'histoire microévénementielle, répondent, sur le mode de la dérision, aux grandes catastrophes de l'Histoire »<sup>233</sup>. Elles signalent la préférence du romancier pour une histoire des mœurs, plutôt qu'une histoire politique. Cette attention particulière aux questions alimentaires se fonde, comme chez Grass, sur la présence de la faim à toute époque. Tel est le postulat de Queneau dans *Une Histoire modèle* : l'entrée des hommes dans l'histoire coïncide avec la préoccupation de se nourrir. Il définit ainsi l'âge d'or comme « une époque telle que l'homme obtient une nourriture abondante sans travail, et telle qu'il n'en prévoit pas la fin. »<sup>234</sup> La vision mathématique de l'histoire qu'il décrit dans cet ouvrage est basée sur le facteur nourriture, et les moments où celle-ci vient à manquer, obligeant les hommes à partir à sa recherche, quitte à entrer en lutte les uns contre les autres. Queneau définit la nature de l'homme comme celle d'un être « dévorant »<sup>235</sup>. Cette qualité est déterminante pour les deux protagonistes des *Fleurs bleues*. Auge et Cidrolin sont deux

---

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 644-645. Tr. fr. : « [...] quand enfin Gomulka et Brandt apposèrent leur signature à Varsovie au nom des Polonais et des Allemands et – c'est ce qu'on dit à l'époque – firent l'Histoire, quand vint l'hiver et que commencèrent les préparatifs de Noël, ce fut Maria qui conseilla d'effectuer les achats de bonne heure : on parlait trop souvent de priorité accordée aux tâches nationales. Dans les journaux, ce n'étaient que propos sublimes sur la grandeur de l'heure historique. Tout ça, c'était de mauvais augure. “Ils vont relever les prix”, dit Jan à Maria. », p. 577.

<sup>232</sup> Günter GRASS, *Atelier des métamorphoses*, op. cit., p.172.

<sup>233</sup> Anne-Marie JATON, *Lecture(s) des Fleurs bleues de Raymond Queneau*, Pise, Edizioni ETS, coll. « Poiesis e Critica Mitica », 1998, p. 71.

<sup>234</sup> Raymond QUENEAU, *Une Histoire modèle*, op. cit., p. 26.

personnages de mangeurs, comme le suggère le choix de leurs patronymes, qui figurent chacun le boire et le manger. L' « auge » est en effet la mangeoire du cochon, alors que le nom de Cidrolin fait allusion au « cidre ». A leurs époques respectives, ils figurent l'*homo devorans* : le premier est toujours à la recherche d'une taverne offrant des mets de qualité, alors que le second espère trouver un restaurant « deluxe », où il puisse satisfaire sa faim autrement que par des conserves. Il y parvient et engloutit un repas gigantesque : caviar gros grain, coulibiac de saumon, faisan rôti aux truffes du Périgord, vol-au-vent financière, fromage, et soufflé aux douze liqueurs. Cette glotonnerie excessive fait allusion aux géants rabelaisiens, et aux ouvrages cités dans le chapitre VII de *Pantagruel* : *De l'excellence des tripes* et *Du mode de fabrication du boudin*. Elle rappelle aussi le mot de « dive bouteille » du *Cinquième Livre*, « Trinch » (« Bois »). La boisson est fort représentée dans le roman de Queneau grâce à l'essence de fenouil, le breuvage préféré des deux personnages qui ressemble fort au pastis. Les moments où les deux protagonistes se désaltèrent grâce à cette potion reviennent très fréquemment, et inscrivent, à la manière du refrain « encore un de foutu », la boisson au cœur du roman.

Les allusions aux repas des deux personnages à travers l'histoire, au fur et à mesure du voyage d'Auge, permettent à Queneau de dresser une histoire culturelle de l'alimentation. Il décrit au fur et à mesure la série des différents mets et aliments consommés, de la pâtée de châtaignes et de glands des serfs indigents du duc, aux plats plus élaborés des temps passés, tourte au suint de mouton à la cannelle, beignets de marcassin, poularde, garbure, etc. Le romancier signale également les dates d'apparition des denrées étrangères, suite aux voyages d'exploration. Le poivre est ainsi mentionné lors de la rencontre du duc et de la jeune Russule, sa future épouse, au XV<sup>e</sup> siècle, en écho à son importation depuis Malabar. Cette chaîne historique des aliments consommés lui permet de décrire l'évolution de la civilisation, et des forces économiques en jeu. L'hygiène à table est elle aussi évoquée, avec l'apparition de la fourchette au milieu d'un repas donné par le duc d'Auge au XVII<sup>e</sup> siècle :

« L'argent coule à flot », murmure le sire de Ciry qui ajoute à l'intention du vidame qui utilise ses douas : « Servez-vous donc de cette fourchette. »  
Car il y en avait des fourchettes, et en argent encore.  
« Je ne m'y ferais jamais, dit Malplaquet. Et tout d'abord, je ne trouve pas cela propre,

---

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 38.

ces outils. On ne sait pas où ils ont traîné avant, tandis que ses douas, on sait toujours où on les a mis. »<sup>236</sup>

Cette forte présence d'éléments de la vie quotidienne vient remplir une lacune de l'historiographie contemporaine pour Queneau, en mettant au premier plan l'histoire des inventions, primordiales en ce qu'elles ont un véritable impact sur l'existence de chacun :

La grande histoire véritable est celle des inventions ; ce sont elles qui provoquent l'histoire sur le fonds des données statistiques, biologiques et géographiques. Naturellement, cette histoire se réduit le plus souvent dans l'enseignement à des banalités sur la boussole et l'imprimerie, et l'on arrive au baccalauréat sans la moindre notion, par exemple, sur les variations de l'agriculture au cours des siècles et sur la façon dont se sont alimentés les différents peuples.<sup>237</sup>

Une telle chronique de l'alimentation est absente de *Terra Nostra*, même si le *topos* du festin royal y est repris par Fuentes. Un banquet y est convoqué non pas pour le Seigneur Philippe, mais en l'honneur du Prince Idiot. Il s'agit du jeune homme innocent que la mère du roi désire mettre sur le trône pour contrer la stérilité du couple royal et perpétuer la dynastie des Habsbourg. La Reine Folle fait célébrer dans les souterrains du palais les noces de ce jeune homme avec sa dame de compagnie, la naine Barbarica :

*Pronto, Barbarica, ordena una gran cena, veo fatigado al joven príncipe, ordena muchos pastelillos de angulas y un gran cocido de puerco, coles, zanahorias, beterragas, garbanzos e infinita variedad de chorizos rojos, picantes, encebollados, y que desde luego manden hervir cien libras de uvas negras en los calderones de cobre a fin de obtener los escasos gramos de mostaza que apetece para nuestros cocidos [...].*<sup>238</sup>

Sans vouloir dépeindre toute l'histoire des mœurs culinaires comme Grass ou Queneau, Fuentes introduit cette copieuse liste d'aliments pour faire de cette scène de festin un symbole de la carnavalisation de l'histoire royale qu'il met en place tout au long du roman.

---

<sup>236</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 1060.

<sup>237</sup> Raymond QUENEAU, « Lectures pour un front » (1945), *Bâtons, chiffres et lettres*, op. cit., p. 172. Les préoccupations de Queneau anticipent les travaux de Fernand Braudel dans *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, réunissant trois volumes, *Les Structures du quotidien*, *Le Temps du monde*, *Les Jeux de l'échange* (1979).

<sup>238</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, op. cit., p. 306. Tr. fr. : « Vite, Barbarica, ordonne qu'on prépare un grand festin, je vois le jeune Prince fatigué, commande beaucoup de petits pâtés d'anguille et un grand fricot de porc, de choux, de carottes, de betteraves, de pois chiches ainsi qu'une infinie variété de chorizos rouges, piquants, fourrés aux oignons, et qu'on fasse bouillir cent livres de raisin noir dans

Celle-ci associe les motifs de la chère et de la chair, la deuxième prenant plus d'importance que la première dans *Terra Nostra*, alors que *Les Fleurs bleues* et *Le Turbot* les mettent en scène de façon équilibrée. Le thème de la nourriture est moins omniprésent chez l'écrivain mexicain que chez les autres auteurs du *corpus*, mais il participe d'une même intention : inverser les rapports hiérarchiques qui prévalent dans le roman historique traditionnel, en présentant une réalité basse et matérielle plutôt que les faits glorieux de l'identité nationale, une manière pour Grass et Queneau d'entrer en polémique avec toute version de l'histoire exempte de la question essentielle de la faim. Dans tous les cas, les auteurs entendent démythifier l'histoire et sa grandeur en mettant en scène un *mundus inversus*, qui brouille les rapports entre phénomènes majeurs et mineurs.

### **Carnavalisation de l'histoire : le bas corporel**

Placés respectivement sous l'égide de Cervantès, Rabelais et Grimmelshausen, Fuentes, Queneau et Grass renouent avec le réalisme grotesque de la Renaissance et du baroque, dont les utopies et la conception du monde « étaient profondément imprégnées de la perception du monde carnavalesque et en revêtaient souvent les formes et les symboles », comme l'analyse Mikhaïl Bakhtine dans *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*<sup>239</sup>. Par cette influence revendiquée, ils animent le roman historique du rire populaire dirigé contre toute forme de supériorité, renversant les hiérarchies communément admises par « des permutations constantes du haut et du bas [...], de la face et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissement, profanation, couronnements et détrônements bouffons », entraînant l'édification d'un « monde à l'envers »<sup>240</sup>. Au sein de cette imagerie grotesque prédomine le « principe de la vie matérielle et corporelle : images du corps, du manger et du

---

les chaudrons de cuivre afin d'en tirer ces quelques grammes de condiment que nous aimons pour accompagner le pot-au-feu », p. 250.

<sup>239</sup> « Souvenons-nous que cette langue carnavalesque fut utilisée de manière et à des degrés divers par Erasme, Shakespeare, Cervantès, Lope de Vega, Guevara, Quevedo ; et aussi par la "littérature des sots allemands" ("Narrenliteratur"), Hans Sachs, Fischart, Grimmelshausen et autres. » dans Mikhaïl BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 20.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 19.

boire, de la satisfaction des besoins naturels, de la vie sexuelle. »<sup>241</sup> Ces deux dernières activités sont fortement représentées dans les trois romans. Les auteurs reprennent ces expressions du comique populaire pour libérer l'écriture historiographique de ses grandes idéologies, et la matérialiser à travers la figuration du corps humain dans toute sa réalité.

Cette permutation du haut et du bas corporel est caractéristique des divers rabaissements grotesques du rire carnavalesque. C'est ainsi que le Seigneur Philippe, dans *Terra Nostra*, se trouve montré dans sa nudité, dévoilant des parties génitales infirmes et minuscules, attaquées par le chancre que lui a transmis son père, Philippe le Beau, dénommé dans le roman « *el Señor putañero* » (« le Seigneur putassier »). Cette vision rabaisse celui qui est du rang le plus élevé. Elle découvre son impuissance sexuelle, qui reflète son incapacité politique. Ce détronement symbolique est accentué dans le roman par des scènes fortement scatologiques. La première est une scène de défécation animale. Guzmán, le serviteur du Seigneur, constamment humilié par celui-ci, se venge en excitant ses chiens et en les amenant à s'accoupler et à uriner sur le lit du roi endormi. On retrouve ici deux gestes et images populaires carnavalesques : la projection d'excréments et l'arrosage d'urine<sup>242</sup>. Cette dimension excrémentielle sera réaffirmée lors de la victoire militaire du Seigneur, caractérisée par la souillure de ses mercenaires dans une église. Elle préfigure la fin du roi, sur son lit, baignant dans ses excréments. A travers la figure royale, le haut et le bas sont liés de manière indéfectible.

Cette relation de réciprocité entre les deux niveaux se trouve renforcée par le miroir du pouvoir que lui tend sa mère, « *la Dama Loca* », « la Reine Folle », elle dont le corps est mutilé et dont il ne reste que le tronc. Célébrant les noces d'un jeune homme amnésique, trouvé sur son chemin, et de sa dame de compagnie, la naine Barbarica, la vieille reine organise une véritable fête bouffonne, une fête des sots (*festa stultorum*), telle qu'on en célébrait dans les places et les rues du Moyen Âge en période de carnaval. Le jeune homme est en effet surnommé « *el Príncipe bobo* », « Le Prince idiot », et la Reine le marie à l'être difforme qu'est la naine, lors d'un festin royal monstrueux :

*La enana metía las manos, indiscriminadamente, en los recipientes, se llenaba la boca con los manjares, se hinchaba los mofletes y el Príncipe bobo, en un ricón, yacía por*

---

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 152.

*tierra y se tapaba, alternadamente, las orejas y los ojos con los puños cerrados, mientras el bonete de terciopelo se le resbalaba cada vez más sobre la frente ; ¿ qué misa se celebraba ?*<sup>243</sup>

Le cérémonial sérieux de la messe est travesti en fête des sots, rappelant l'organisation comique de festins où étaient élus, pour la durée du repas, une reine et un roi « pour rire ». Il est envahi par la grossièreté de la « naine péteuse »<sup>244</sup>, qui se prend pour la Dame du palais : « *Yo también soy la reina, yo también, nada más soy una reina chiquita, una Señora en miniatura.* »<sup>245</sup> L'avidité sexuelle du petit monstre est mise en mots par le romancier, qui fait appel au langage familier de la grossièreté : « [...] *no me dejes pasar mi noche de bodas sin que me metas el padre, no me hagas creer que eres sodomítico amarionado, te ofrezco mis teticas pintadas y rebosantes, te ofrezco mi pegujar bien poblado [...].* »<sup>246</sup>.

Cette mascarade s'inscrit dans une dynamique générale de parodie du culte religieux, la *parodia sacra* dont parle Bakhtine et qui s'inscrit à l'opposé du dogme officiel de l'Eglise. Le Seigneur, méditant face à un tableau représentant un Christ dénudé, imagine quant à lui une histoire biblique pleine de lubricité, proposant par exemple une version de l'histoire où Jésus et Jean-Baptiste seraient amants. Le blasphème consiste alors à rapprocher de la chair et de ses réalités le « mirage d'une vertu impossible »<sup>247</sup>. Le dévoilement des besoins corporels des personnages religieux est coordonné, dans le roman, aux désirs pervers des nonnes qui peuplent le couvent de l'Escorial. Ces femmes ont du mal à réfréner leurs pulsions sexuelles face aux ouvriers qui construisent le palais, et cèdent les unes après les autres à un certain Don Juan, l'abuseur de Tirso que met à nouveau en scène Fuentes. Ce personnage symbolise le plaisir qui surgit au cœur du palais, et qui vient contrecarrer le désir de fixité rigide du Seigneur. La jouissance libératrice que Don Juan procure à toutes les femmes qu'il rencontre

---

<sup>243</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, *op. cit.*, p. 354. Tr. fr. : « La naine plongeait les mains dans tous les plats, se bourrait de nourriture, les joues gonflées comme des ballons, tandis que le Prince idiot était couché par terre dans un coin, se bouchant alternativement les oreilles et les yeux de ses poings fermés, le bonnet de velours lui tombant de plus en plus bas sur le front. Quelle messe célébrait-on ici ? », p. 295.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 201. V.O. : « *enana pedorra* », p. 254.

<sup>245</sup> *Ibid.* Tr. fr. : « Moi aussi je suis la reine, moi aussi, une petite reine, une Dame en miniature ».

<sup>246</sup> *Ibid.*, pp. 413-414. Tr. fr. : « [...] ne me refuse pas ton dardillon tant désiré, ne me laisse pas passer ma nuit de noces sans me jouer du serrecropière, ne me fais pas croire que tu es un bougre sodomite, je t'offre mes téton peints et rebondis, je t'offre mon pertuys de bonne taille [...]. », p. 347.

fait de la passion un moteur essentiel de l'histoire, sa partie organique et essentielle, comme l'avait suggéré le Chroniqueur du palais. Même sous l'Empire romain, lors du règne de Tibère, Fuentes dresse un portrait sensuel du pouvoir. Il reprend les rumeurs qui entachent la légende impériale et qui font de ce César un grand pervers. Le corps difforme de la naine Barbarica trouve en effet des prédécesseurs dans les spectacles pornographiques que s'offre l'empereur, voyeur d'étreintes où se mêlent enfants aveugles, nains, bossus, albinos et femme estropiée. L'histoire, même dans les plus hautes sphères, est caractérisée par l'omniprésence du bas corporel.

L'écriture de chroniques animées par les questions charnelles est aussi l'un des desseins de Grass dans *Le Turbot*. La préoccupation gastronomique s'y allie bien souvent à la vie sexuelle, autour des questions conjuguées : « Où porte-t-on les plats ? Qui baise qui ? »<sup>248</sup> En marge des batailles religieuses ou politiques, la véritable histoire semble se dérouler dans le lit des cuisinières, comme dans celui de la religieuse Margarete Rusch. Surnommée « Gret la Grosse », l'abbesse est caractérisée par son arrière-train dans un chapitre intitulé « *Der Arsch der dicken Gret* » (« Le cul de la grosse Gret »), « Le Pétarouk » dans la traduction française de Jean Amsler. Devenue novice l'année où Martin Luther écrit ses thèses, Margarete devient plus tard mère-abbesse du couvent de l'ordre de sainte-Brigitte, où elle opère une « révolution douillette ». Elle se livre à une émancipation sexuelle, de son propre corps, et de ceux de ses nonnes et de ses mirlitons, dont fit partie le narrateur :

*Mich oder ein immer neu Sankt Trinitatis entsprungenes Franziskanermönchlein hat sie zwischengenommen, in ihrem Fleisch begraben und auferstehen lassen, auf Stallwärme umerzogen, mit ihrem Fett wie eingekocht Schwarzsauer gedeckt, wie Nuckelkinder zufrieden gemacht und in rasch wechselnden Zeiten verbraucht. Ob draußen reformiert wurde oder die dominikanische Gegenreformation jedem Armsünderwörtchen das Futter kehrte : in Margrets Schlafkiste hielt sich unbewegt jener Dunst, den der Butt vor dem feminitischen Tribunal « streng heidnisch » nannte.*

*Er sagte : « Wenn er erlaubt ist, eine Revolution gemütlich zu nennen, dann geschahen die revolutionären Vorgänge im Bett der Äbtissin Margarete Rusch in gemütlich erwärmten Freiheitsräumen. »*<sup>249</sup>

---

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 219. V.O. : « *el espejismo de una virtud imposible* », p. 273.

<sup>248</sup> Günter GRASS, *Le Turbot*, *op. cit.*, p. 234. V.O. : « *Speise wohin ? Wer küßt hier wen ?* », p. 261.

<sup>249</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, *op. cit.*, p. 264. Tr. fr. : « Que ce soit moi ou un moine franciscain toujours nouveau en rupture de la Sainte-Trinité, elle nous a ouvert son lit, engloutis dans sa viande et ressuscités, rappelés à la tiédeur animale, couverts de son lard comme un sanglier en saupiquet,

Cette histoire enclose dans l'intimité sexuelle de la religieuse, chronique apocryphe de l'ordre des Brigittines, participe aussi d'une histoire carnavalesque, où la femme endosse le rôle libérateur, mais aussi régénérateur du bas corporel<sup>250</sup>. Libératrice des femmes, l'abbesse évite à ses nonnes la prison du mariage, les épouses étant engagées selon elle « dans leurs clapiers bourgeois », tels des « lapins frisés » devant « subir en silence les assauts du bouc, tandis qu'elle-même pouvait à volonté s'en mettre jusque-là. »<sup>251</sup> Régénératrice, la religieuse cuisinière permet à l'histoire de ressusciter en son sein, par cette révolution des sens qu'elle procure sur sa paillasse. Le rôle positif et éminent du bas corporel rappelle Rabelais, et l'épisode des torcheceuls qu'analyse ainsi Bakhtine :

Il vise à dissiper l'atmosphère de sérieux maussade et mensonger qui entoure le monde et tous ses phénomènes, à faire en sorte qu'il prenne un aspect différent, plus matériel, plus proche de l'homme et de son cœur, plus compréhensible, accessible, facile, et que tout ce qu'on en dit prenne à son tour des accents différents, familiers et gais, dénués de peur. Le but de l'épisode est donc la carnavalisation du monde de la pensée et de la parole. L'épisode n'est pas une obscénité courante des temps modernes, mais une partie organique du monde grand et complexe des formes de la fête populaire.<sup>252</sup>

Même si la fête populaire du Moyen Âge et de la Renaissance n'existe plus aujourd'hui en tant que telle, les références littéraires des auteurs, ainsi que leur plongée dans le passé et ses anciennes formes de vie basses et communes, permettent une reviviscence du concept de carnavalisation, appliqué cette fois-ci à l'histoire. Le refus des illusions de l'historiographie traditionnelle, et l'inscription des personnages dans un mode d'existence

---

satisfaits comme des nourrissons et usés à intervalles précipités. Dehors on pouvait bien pousser à la Réforme, ou bien la Contre-Réforme dominicaine tâtaït les doublures de tout pauvre diable : sur la paillasse de Margret stationnait cette senteur que le flet, devant le tribunal féministe, qualifiait de "fortement païenne". Il dit : « S'il est permis de dire une révolution douillette, alors les processus révolutionnaires ayant pour théâtre le lit de l'abbesse Margarete Rusch évoluaient dans un espace de chaleur douillette. », p. 237.

<sup>250</sup> Comme le note Bakhtine : « Rabaisser, cela veut dire faire communier avec la vie de la partie inférieure du corps, par conséquent avec des actes comme l'accouplement, la conception, la grossesse, l'accouchement, l'absorption de nourriture, la satisfaction de besoins naturels. Le rabaissement creuse la tombe pour une nouvelle naissance. » dans *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 30.

<sup>251</sup> Günter GRASS, *Le Turbot*, p. 238. V.O. : « Deshalb nannte sie die Eheweibchen in ihren bürgerlichen Stallungen « frisierte Karnickel », die dem Rammelbock stillhalten müßten, während sie ihr Täschchen nach freiem Willen bedienen könne. », p. 265.

<sup>252</sup> Mikhaïl BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 377.

plus matériel, inversant la hiérarchie entre le haut et le bas, familiarisent le récit d'histoire, et lui apportent la « partie organique » qui lui manquait. Le gros derrière de Margarete Rusch, symbole de ses divers appétits, reprend bien l'orientation vers le bas du réalisme grotesque. Cette disposition concerne l'ensemble des cuisinières, dont l'intimité fécale est bien souvent dévoilée par le narrateur. Ce dernier n'hésite pas à relater les pets et les petites crottes de la sainte Dorothee et de Gret la Grosse, ou encore les coliques des maîtres d'Agnès Kurbiella.

La contre-histoire du bas corporel apparaît aussi dans *Les Fleurs Bleues*, où Queneau se livre à une histoire culturelle des « vatères », dits « vécés » dans le roman, et de la façon dont chacun va à la selle selon son époque. Le personnage du duc, représentant de l'ordre ancien, a ainsi une relation réjouissante avec sa matière fécale, à l'opposé du dégoût contemporain de Cidrolin. Le féodal représente la dimension charnelle de l'être humain. Son caractère est très pulsionnel. Jamais il ne se frêne, ni dans ses envies, ni dans son langage, où fleurissent les expressions les plus grossières, issues de la place publique. Même ses chevaux usent d'un vocabulaire grivois : « Et en plus de cela, il me prend pour une ânesse. Il ne m'a pas regardé sous le ventre. »<sup>253</sup> Les lieux où se rend le protagoniste reflètent cet humour gras, comme « Saint-Grenouillat-les-Trous, gros bourg situé dans le Vésinois non loin de Chamburne-en-Basses-Bouilles »<sup>254</sup>, deux toponymes « que sans avoir l'esprit particulièrement grivois, on aurait une pente naturelle à situer en dessous de la ceinture »<sup>255</sup>, comme le souligne Jean-Yves Pouilloux. Ces jeux de mots contribuent à faire de l'histoire une chose peu sérieuse : « Tant d'histoire, dit le duc d'Auge au duc d'Auge, tant d'histoire pour quelques calembours »<sup>256</sup>. Ils provoquent le « détronement du sérieux unilatéral » dont parle Bakhtine à propos du *Tiers Livre*. Ce langage terre-à-terre se retrouve dans la bouche de la fille de Cidrolin, lorsqu'elle lui explique : « papa, ce que je veux, c'est baiser »<sup>257</sup>. La concupiscence des personnages est souvent évoquée. Cidrolin passe pour un « satyre »<sup>258</sup> voyeur. Le duc d'Auge ne cache pas ses multiples appétits, lui qui désire « mêler anatomie et

---

<sup>253</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 1094.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 1099.

<sup>255</sup> Jean-Yves POUILLOUX, *Les Fleurs bleues de Raymond Queneau*, Paris, Gallimard, coll. « La Foliothèque », 1991, p. 29.

<sup>256</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 991.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 1025.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 1008.

gastronomie »<sup>259</sup>. Sa rencontre dans la forêt avec Russule, sa future épouse, laisse apparaître cette confusion. La faim du duc se mêle à son désir sexuel pour la fille du bûcheron, et se prolonge au sein d'une rêverie cannibale :

Evidemment, il y a cette jeune personne. Mon ami et compagnon d'armes Gilles de Rais n'aurait pas hésité un seul instant, mais j'ai assez d'histoires sur les bras. Dans le pays, on pourrait prendre mal la chose. Mes futurs gendres n'apprécieraient peut-être pas. Et puis... sans poivre...<sup>260</sup>

Comme le remarque Anne-Marie Jaton : « Des considérations de deux types l'arrêtent, les unes liées à la bienséance, les autres d'ordre purement gastronomique, drôles lorsqu'elle sont prises séparément, et dont l'association est encore plus bouffonne ».<sup>261</sup> A la figure du mangeur licencieux s'ajoute celle du donneur de coups, qui n'hésite pas à frapper le derrière de ses subordonnés, et à les faire valser devant derrière, provoquant les effets propres à la farce et au carnavalesque rabelaisien. Ces formes du comique inscrivent le corps comme objet historique omniprésent, digne d'intérêt et même essentiel à toute fresque du passé, qui doit désormais s'intéresser aux mœurs humaines.

Tout comme le carnaval était cette « seconde vie » du peuple, où il s'affranchissait le temps de la fête de la vérité dominante, les trois romans du *corpus* présentent le récit d'une « seconde histoire », où l'on retrouve l'« abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, tabous »<sup>262</sup>. Laisant place aux excentriques, à ceux que l'historiographie traditionnelle laisse en marge, ils détrônent les grands lignages glorieux, dévoyant les valeurs illusoire de l'aristocratie, et de l'héroïsme de manière plus générale. En référence au modèle picaresque, le *Schelmanroman* en Allemagne, ils mettent en scène les parias de l'histoire à travers les époques, ceux qui sont écartés du canon par les identités dominantes, tels les vaincus de la Conquête que sont les Aztèques, ou encore les femmes kachoubes, doublement minoritaires par leur genre et leur ethnie. On assiste alors à un éclatement des types traditionnels du roman historique, que Georg Lukacs répartissait selon

---

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 1100.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 1055.

<sup>261</sup> Anne-Marie JATON, *Lecture(s) des Fleurs bleues*, op. cit., p. 193.

<sup>262</sup> Mikhaïl BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 18.

leur représentativité d'une classe socio-historique. Au-delà des grands mouvements de masse, Grass, Fuentes et Queneau choisissent de représenter la réalité basse de l'histoire, à travers le quotidien de ces personnages fort éloigné des grandes dates politiques.

Ce rabaissement entraîne bien souvent une appréhension comique de l'histoire. Les romanciers renouent avec l'esprit du non-sérieux caractéristique de la première « mi-temps » du roman dont parle Milan Kundera dans *Les Testaments trahis*, évoquant Cervantès et Rabelais. C'est vers celle-ci, selon lui, que revient la troisième mi-temps du genre, après la deuxième qui était celle des romans réalistes du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette mi-temps contemporaine utilise, comme la première, l'humour pour évoquer la relativité des choses humaines : « L'humour : l'éclair divin qui découvre le monde dans son ambiguïté morale et l'homme dans sa profonde incompétence à juger les autres ; l'humour : l'ivresse de la relativité des choses humaines ; le plaisir étrange issu de la certitude qu'il n'y a pas de certitude. »<sup>263</sup>

Les bouffons de l'histoire ne viennent pas seulement pour divertir, ils dévoilent l'arbitraire et la relativité de l'historiographie, qui résulte toujours d'un point de vue restrictif. Le comique peut en effet s'allier à des intentions plus profondes, dans le « mariage du non-sérieux et du terrible »<sup>264</sup> dont parle Kundera. C'est ainsi que les chroniques gastronomiques des auteurs entendent mettre la faim au cœur de leur récit, car elle est la préoccupation primordiale de tout être humain. Parachevant ce dessein, chacun des romans fait du corps et de la sexualité un objet digne de l'intérêt des historiens, et l'on retrouve ici les propositions de Michel Foucault, aboutissant à son *Histoire de la sexualité*. Un même désir d'affranchissement des codes répressifs de la bienséance historiographique et de la dictature des grands événements de l'histoire politique aboutit à la libération et à la régénération du récit d'histoire par le rire carnavalesque. Les auteurs parviennent à écrire des épopées comiques, des fresques mettant en scène des hommes et des femmes ordinaires. Armés de leurs références littéraires, ils imaginent des contre-histoires polémiques, des versions marginales et alternatives du cours du temps.

---

<sup>263</sup> Milan KUNDERA, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 45.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 12.

## Chapitre III. Histoires imaginaires

La critique de l'historiographie traditionnelle, comme discours réducteur, aboutit au renouvellement du roman historique. Le genre s'émancipe des codes de la vraisemblance réaliste et opère un retour significatif à la fiction. Pour dévoiler les non dits de l'histoire, son versant caché, les auteurs mêlent en effet à leur travail d'érudition une grande part d'invention, de fantaisie. Ils *imaginent* les parties manquantes de l'historiographie. Ils mettent en scène des situations inventées de toutes parts, mais qui leur semblent apporter une perspective historique plus complète.

La proposition de contre-histoires s'accompagne ainsi d'un recours massif à l'imaginaire, dans une inversion du rapport entre réalité et fiction. Les personnages de Don Juan ou de Don Quichotte surgissent sur la scène de l'histoire. Les canevas du roman d'aventure ou du roman d'amour sont explicitement revendiqués, et parodiés. Les romanciers exhibent la littérarité de leurs textes. Ils indiquent que l'historiographie n'est pas un discours exclusivement « vrai ». La distinction aristotélicienne de l'histoire et de la littérature ne semble plus opératoire. L'histoire est montrée comme falsificatrice, alors même qu'elle se veut le discours réaliste par excellence. C'est alors paradoxalement la fiction et son irréalisme qui peuvent livrer une version plus juste du passé.

# 1. Remise en question de la frontière entre réalité et fiction

## 1.1. Apologies du doute

Lorsqu'il évoque « les tendances générales de la décadence et la constitution du roman historique en tant que genre particulier »<sup>265</sup>, Georges Lukacs décrit le passage de la représentation d'une histoire connaissable à celle d'une histoire étrangère, incompréhensible. Il impute aux auteurs qui relatent cette seconde forme d'histoire – Flaubert est pris comme exemple - une volonté d'isolement des réalités populaires, ainsi qu'un goût pour l'exotisme et le pittoresque. Il parle alors d' « enfantillage », d' « absence de maturité » des artistes.

Toutefois, considérer l'histoire comme non connaissable dans sa totalité revient-il à se détourner des enjeux sociaux et culturels de son écriture ? Si les auteurs de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle mettent en doute la possibilité d'une représentation réaliste des époques révolues, et se détournent de la peinture exacte des types socio-historiques, considèrent-ils pour autant leurs romans comme des œuvres de pur divertissement ? Cette mise en doute d'une compréhension unitaire des problèmes de la société actuelle doit être analysée à l'aune du scepticisme des auteurs quant à la notion de réalité. Queneau, Grass et Fuentes montrent en effet, par leurs cheminements intellectuels et leurs textes respectifs, que le réel n'est pas pour eux une entité inébranlable, mais une représentation codée par des principes culturels, religieux, idéologiques, dont on peut et doit douter.

Raymond Queneau met en question l'image unitaire du réel par les nombreuses références aux formes non rationnelles de savoir qui jalonnent son parcours. Il projette entre autres d'écrire une *Encyclopédie des sciences inexactes*, compilation de textes écrits par des « fous littéraires ». Il s'agit d'auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle peu connus, qui ont transposé leurs délires sous une forme littéraire. L'ouvrage, refusé par deux éditeurs, est intégré par l'auteur dans l'un de ses romans, *Les Enfants du limon*. Il y introduit de larges extraits de son anthologie commentée en les attribuant au protagoniste, Chambernac<sup>266</sup>. L'ambivalence entre

---

<sup>265</sup> Georges LUKACS, *Le Roman historique*, op. cit., p. 260-283.

<sup>266</sup> Raymond QUENEAU, *Les Enfants du limon* dans *Œuvres complètes II. Romans I*, édition publiée sous la direction d'Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002. Ces

raison et folie est exposée dans la partie « Temps » de cette *Encyclopédie*, où il présente des fous littéraires ayant effectué selon lui une « reconstruction paranoïaque de l'histoire de France »<sup>267</sup> :

Il ne m'a pas été possible, quoique j'aie fait, de distinguer par sa nature seule une idée folle d'une idée raisonnable. J'ai cherché soit à Charenton, soit à Bicêtre, soit à la Salpêtrière l'idée qui me paraîtrait la plus folle ; puis quand je la comparais à bon nombre de celles qui ont cours dans le monde, j'étais tout surpris, presque honteux de n'y pas voir de différence.<sup>268</sup>

Pour compiler ces différents textes, Queneau s'est rendu à la Bibliothèque nationale durant deux années, et les a étudiés à la manière d'un anthropologue. Les égarements et les délires contenus dans ces écrits lui dévoilent les « aspects cachés et mystérieux »<sup>269</sup> de l'humanité. La limite entre raison et folie n'est donc pas une frontière univoque pour Queneau, et l'étude des fous peut dévoiler certains aspects de l'homme dit normal. Ses interrogations sur le réel et la raison se poursuivent par une vive attirance pour les mythes, et plus précisément pour les différentes formes d'ésotérisme religieux. La passion du romancier pour le mysticisme a été révélée par la publication de son *Journal*<sup>270</sup>, qui contient le registre de ses lectures au fil des ans. Celui-ci démontre une longue exploration des doctrines pythagoriciennes, des religions antiques tardives, et des formes plus ou moins orthodoxes de la philosophie et de la théologie chrétienne, au premier chef de la gnose. La doctrine gnostique est prégnante pour Queneau. Elle se fonde sur un questionnement fondamental : la présence du mal dans l'univers, qui ne peut être attribuée, selon les gnostiques, qu'à un démiurge mauvais, un imposteur. Le véritable Dieu serait étranger à notre monde. Ce mouvement hérétique, disparu il y a dix-huit siècles, se caractérise donc par un refus radical de croire au monde tel qu'il se présente à nous : il n'est pas l'œuvre de Dieu, mais une

---

textes ont été réunis, avec le commentaire que Queneau rédigea pour les accompagner, dans *Aux confins des ténèbres: les fous littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2002.

<sup>267</sup> Raymond QUENEAU, *Aux confins des ténèbres: les fous littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 324.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 40-41.

<sup>269</sup> Raymond QUENEAU, *Comprendre la folie*, Paris, Editions des Cendres, coll. « De trois en trois », 2001, p. 22.

<sup>270</sup> Raymond QUENEAU, *Journaux 1939-1940*, édités par Anne Isabelle Queneau, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1986 et *Journaux 1914-1965*, édités par Anne Isabelle Queneau, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1996.

mascarade. Jacques Lacarrière parle à propos des gnostiques de « la totale suspicion dans laquelle ils tenaient ce monde et les créatures qui l'habitent »<sup>271</sup>, qu'ils observaient avec un « regard inquisiteur »<sup>272</sup>. Leur vision dévoile toute la Création comme imitation caricaturale du véritable monde, que l'esprit humain ne parvient pas à saisir tant il est pris dans l'engourdissement, dans l'alourdissement de la matière, dans une sorte de sommeil de la conscience. Le message gnostique contient donc une dimension subversive vis-à-vis de son contemporain, le christianisme, porté par la prédication apostolique et l'enseignement de Jésus, qui prend le pouvoir au IV<sup>e</sup> siècle, et éradique les sectes gnostiques.

La mise en doute de la religion chrétienne se retrouve dans *Les Fleurs bleues*. Le duc d'Auge ne cesse de remettre en question la doctrine que lui enseigne son abbé. Par exemple, il ne croit pas que des diables puissent venir le punir, pour avoir tiré l'oreille de l'abbé :

Tout de même, expliqua-t-il un peu plus tard à Mouscaillot, je n'allais pas risquer d'aller en enfer pour une oreille de chapelain. Remarque que ces diabolins, je n'y crois pas. Lui-même, y croit-il ? Enfin, je ne peux pas me mettre tout le monde à dos, faut bien ruser dans la vie.<sup>273</sup>

L'irrévérence du duc sape la croyance en une représentation univoque de la réalité, issue de l'Eglise. Elle se poursuit dans l'épisode du préadamisme<sup>274</sup>, mais aussi dans l'évocation de modalités de pensée autres que la tradition judéo-chrétienne par le personnage :

- Que diriez-vous d'aller voir où en sont les travaux à l'Eglise Notre-Dame ?
- Comment, s'écria le duc, ils ne sont pas encore terminés ?
- C'est ce dont nous nous rendrons compte.
- Si on traîne tellement, on finira par bâtir une mahomerie.
- Pourquoi pas un bouddhoir ? un confuciussonnal ? un sanct-lao-tsuaire ?

Par ces jeux de mots, le romancier fait allusion à des doctrines qu'il a étudiées au fil de sa curiosité livresque : les textes sacrés de l'Inde et la métaphysique chinoise du Tao. Il fait clairement référence au taoïsme dans le prière d'insérer du roman, qui cite Tchouang-tseu et le célèbre passage du rêve du papillon. Queneau lit aussi Mircea Eliade, l'historien des religions, et surtout René Guénon, un orientaliste français. Ces lectures montrent son intérêt

---

<sup>271</sup> Jacques LACARRIÈRE, *Les Gnostiques*, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 1994, p. 9.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>273</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1044.

pour les savoirs hétérodoxes, à l'image du duc d'Auge. Le protagoniste des *Fleurs bleues* s'engage quant à lui avec ferveur dans la quête alchimique, sous l'égide de son maître Timoleo Timolei. Ses activités – la recherche de la pierre philosophale, la création d'un élixir de longue vie – vont à l'encontre de la doctrine de l'Eglise, conception majoritaire que le duc met constamment en doute. Elles entraînent à leur tour la méfiance de Sthène, le cheval philosophe du duc à qui il demande : « Serais-tu sceptique, mon bon Démo ? »<sup>275</sup> Le scepticisme est en effet de mise dans le roman, qui relativise toutes les vérités communément admises.

Le relativisme est aussi la posture que prend Fuentes, dans ses textes critiques et dans ses œuvres de fiction. L'influence qu'il revendique à ce propos est celle d'Erasme, à qui il rend hommage dans *Le Sourire d'Erasme, Épopée, utopie et mythe dans le roman hispano-américain*. Le relativisme d'Erasme traverse tous ses écrits, autour des « trois thèmes majeurs déclinés naguère par l'humaniste de Rotterdam – la vérité oscillante, l'illusion des apparences et l'éloge de la folie »<sup>276</sup>. Selon Fuentes, la Renaissance est une clé d'interprétation majeure du roman ibéro-américain, et de son rapport de liberté vis-à-vis du réel. Il relève trois inspirateurs cette liberté : Machiavel, Thomas More, mais surtout Erasme :

Souriante, une troisième liberté renaissante nous invite à considérer ce qui peut être. C'est le sourire d'Erasme de Rotterdam dont une vaste progéniture littéraire est issue, à commencer par l'influence d'Erasme en Espagne et sur Cervantès, chez qui les figures du Quichotte et de Sancho représentent les deux visages de l'erasmisme : croire et douter, universaliser et particulariser ; l'illusion des apparences, la dualité de toute vérité et l'éloge de la folie. [...] Erasme propose cette opération relative à la croisée de deux époques d'absolus. Il critique l'absolu médiéval de la Foi. Mais aussi l'absolu humaniste de la Raison. La folie d'Erasme s'installe au cœur de la Foi et au cœur de la Raison et elle leur dit : si la Raison doit être raisonnable, elle a besoin d'un contrepoint critique, ce qu'Erasme appelle l'éloge de la folie, pour ne pas tomber dans le dogmatisme qui a perverti la Foi.<sup>277</sup>

Le sourire d'Erasme est une forme d'ironie, qui applique au discours dogmatique une parole seconde, un contrepoint. Il permet l'existence de la liberté critique de l'homme, en venant « redoubler les vérités » et à « empêcher l'avènement d'un monde orthodoxe, qu'il

---

<sup>274</sup> Voir supra page 47.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 1089.

<sup>276</sup> Carlos FUENTES, *Cervantès ou la critique de la lecture*, traduit par Claude Fell, Paris, L'Herne, coll. « Glose », 2006 (1976), p. 14.

s'agisse de la foi ou de la raison, ou d'un monde pur éliminant les variantes culturelles ou nationales. »<sup>278</sup> Fuentes cite l'œuvre de Julio Cortázar comme héritière de la conception d'Erasme. L'écrivain argentin met en effet en scène ceux qu'il nomme « les fous sereins », qui défient la réalité en la confrontant à leur point de vue divergent : : « Pour éviter les pièges des absolus – *ceci est, ceci doit être* – Cortázar nous présente un témoin de son opération intellectuelle : le fou serein, le narrateur ironique, l'observateur de la folie de Topie et d'Utopie qui à leur tour le voient comme un fou. »<sup>279</sup> La réflexivité et la réversibilité cessent d'opposer raison et folie et laissent place au doute.

Dans *Terra Nostra*, Fuentes met en scène ce relativisme, tout d'abord à travers le personnage du Seigneur. Il reprend avec lui la figure de Philippe II « Le Prudent ». Le roi espagnol a été ainsi surnommé en raison de sa difficulté à prendre des décisions. Dans le roman, les questionnements incessants du monarque ébranlent son désir monolithique d'une Espagne une et indivisible, fondée sur le dogme catholique. Il le pousse à explorer d'autres vérités possibles du christianisme, dont il parle à son domestique Guzmán :

*¿Por qué, entre centenares de Jesuses, centenares de Judas, centenares de Pilatos, escogimos sólo a tres de ellos para fundar la historia de nuestra sacra Fe ?; pero también de estas explicaciones debes dudar, Guzmán, duda de lo sobrenatural explicándolo racionalmente, pero duda también de lo que parece natural buscando la explicación mágica, salvaje, irracional, pues ninguna se basta a sí misma y ambas viven una al lado de la otra [...] ...*<sup>280</sup>

Le raisonnement du Seigneur expose les points fondamentaux de la pensée d'Erasme selon Fuentes : le travail contre l'illusion des apparences, et la conception d'une double vérité, tendue ici entre naturel et surnaturel. L'éloge de la folie est incarné par un autre personnage du roman. Il s'agit d'un voyageur qui traverse les époques, et qui médite à la fin de son périple sur la nature humaine :

---

<sup>277</sup> Carlos FUENTES, *Le Sourire d'Erasme*, *op. cit.*, p. 305-306.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 328.

<sup>280</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, *op. cit.*, p. 264-265. Tr. fr. : « Pourquoi, parmi des centaines de Jésus, des centaines de Judas, des centaines de Pilate, avons-nous choisi seulement trois d'entre eux pour fonder l'histoire sacrée de notre Foi ? Mais tu dois aussi douter de ces explications, Guzmán, doute du surnaturel en l'expliquant rationnellement, mais doute aussi de ce qui paraît naturel en cherchant l'explication magique, sauvage, irrationnelle, car aucune ne se suffit à elle-même et toutes deux vivent côte à côte [...]... », p. 211.

*[...] leíste mal a Descartes ; en realidad, dijo que la razón que, sintiéndose suficiente, sólo nos da cuenta de sí misma, es una mala y pobre razón. Y ahora a Descartes lo templeas con Pascal : tan necesariamente loco está el hombre, que sería una locura no estar loco : tal es la vuelta de la tuerca de la razón. Y al pensar en Pascal piensas en tu viejo Erasmo y su elogio de una locura que relativiza los pretendidos absolutos del mundo anterior y del mundo inmediato : al Medioevo, le arrebató Erasmo la certeza de las verdades inmutables y de los dogmas impuestos ; a la modernidad, le reduce a proporción irónica el absoluto de la razón y el imperio del yo. La locura erasmiana es una puesta en jaque del hombre por el hombre mismo, de la razón por la razón misma, y no por el pecado o el demonio. Pero también es la conciencia crítica de una razón y un ego que no quieren ser engañados por nadie, ni siquiera por sí mismos.*<sup>281</sup>

Ce long passage métatextuel est un commentaire philosophique que le romancier place dans la bouche de son personnage. Il place le roman sous l'égide du sourire d'Erasme. Son ironie relativiste réapparaît à toute époque pour porter un regard critique sur l'histoire conjugée de l'Espagne et du Mexique, en préservant une double approche des événements. Tel est le cas de la Conquête, dont on ne présente bien souvent que la version eurocentriste, qui assimile les Indiens à des sauvages. La monstruosité des comportements indigènes est relativisée, dans l'œuvre de Fuentes, à l'aune de la barbarie des conquistadores. Cela apparaît lors d'un dialogue entre le roi et son vieil ennemi, l'hérétique Ludovico. Au Seigneur qui lui dit : « Je ne vois pas de cohabitation possible avec des idolâtres et des anthropophages », le moine rebelle répond : « Nos crimes au nom de la religion, du pouvoir dynastique et de l'ambition belliqueuse ne valent pas mieux. »<sup>282</sup> L'ambivalence perdure, par la juxtaposition de deux vérités qui s'opposent, deux vérités que le romancier tente de faire coexister au sein de l'espace dialogique du roman. Le dialogisme bakhtinien est le moyen selon Fuentes de mettre en mots le relativisme emprunt de folie d'Erasme, mais aussi le relativisme historique

---

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 912. Tr. fr. : « [...] tu avais mal lu Descartes. En réalité, il avait dit que la raison qui se croyant suffisante ne rend compte que d'elle-même est une mauvaise et pauvre raison. Maintenant tu tempères Descartes avec Pascal : l'homme est si nécessairement fou que ce serait folie que de ne pas être fou ; tel est le tour d'écrou de la raison. Et Pascal te fait penser à ton vieil ami Erasme et son éloge de la folie qui sert à relativiser les prétendus absolus, aussi bien ceux du monde passé que ceux du monde d'aujourd'hui : au Moyen Age, Erasme venait ôter la croyance de ce dernier en l'existence de vérités immuables et de dogmes imposés ; à la modernité, il vient dire la dimension ironique de l'absolu de la raison et l'impérialisme du moi. La folie érasmiennne est une mise en échec de l'homme par l'homme lui-même, de la raison par la raison elle-même, et non par le péché ou le démon. Mais elle est aussi conscience critique d'une raison et d'un moi qui ne veulent être dupes de personne, pas même d'eux-mêmes. », p. 820-821.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 663. V.O. : « [...] no miro convivencia con idolátras y antropólogos. – No han sido mejores nuestros crímenes en nombre de la religión, el poder dinástico y la ambición bélica. », p. 740.

de Giambattista Vico, sa « conviction que la valeur de l'histoire réside dans sa variété concrète et non dans son uniformité abstraite »<sup>283</sup>. Vico et Bakhtine sont associés dans un chapitre du *Sourire d'Erasmus*, intitulé « Temps et espace du roman ». Dans la deuxième partie, « Bakhtine et le roman », Fuentes définit le roman comme mise en dialogue : « Le roman est instrument du dialogue au sens le plus large : pas seulement entre personnages mais aussi entre langages, genres, forces sociales, périodes historiques distantes et contigües. »<sup>284</sup> Le constant parallèle tenu entre des vérités différentes empêche toute forme d'hégémonie, et maintient le doute critique. La tolérance des points de vue divergents est le meilleur moyen de dépasser les luttes idéologiques, et de laisser place aux cultures, comme l'espère Fuentes lorsqu'il considère « la mort des idéologies » à l'époque contemporaine :

De fait, deux idéologies seulement ont dominé le monde, et elles se ressemblent en maintes façons. Toutes deux ont pris naissance au XVIII<sup>e</sup> siècle, avec la grande foi dans le progrès et la perfectibilité des sociétés humaines ; et toutes deux ont été démasquées ou dégradées par la terrible cruauté du XX<sup>e</sup> siècle. Ce qui apparaît maintenant sur la scène du monde, ce sont les cultures [...]. Je crois que nous nous déplaçons très rapidement d'un monde bipolaire à un monde multipolaire [...].<sup>285</sup>

Le maintien d'une pluralité de points de vue face au dogmatisme idéologique est aussi le fer de lance de Günter Grass, et les raisons profondes de la constante apologie du doute qui s'esquisse tout au long de son parcours. Les falsifications historiques du XX<sup>e</sup> siècle sont certainement à la source de ce positionnement, et en particulier le nazisme, dont on sait quelle expérience et quel rôle de révélateur il a pu jouer dans la vie de Grass. Salman Rushdie décrit les choses ainsi, dans un texte qu'il consacre à l'auteur allemand :

Il a grandi, comme il l'a dit, dans une maison et un *milieu* où la vision nazie du monde était considérée tout simplement comme la réalité objective. Ce n'est qu'à l'arrivée des Américains, à la fin de la guerre, que le jeune Grass a commencé à comprendre ce qui s'était réellement passé en Allemagne, que les mensonges et les distorsions des Nazis n'étaient pas la simple vérité. Quelle expérience : découvrir que l'image entière qu'on a du monde est fausse, et pas seulement fausse, mais fondée sur une monstruosité. Quelle tâche pour un individu : la reconstruction de la réalité à partir des décombres. [...] la réalité est un objet fabriqué, elle n'existe pas avant qu'on l'ait faite, et, comme n'importe quel autre objet fabriqué, elle peut être bien ou mal faite, et on peut aussi, bien sûr, la

---

<sup>283</sup> Carlos FUENTES, *Le Sourire d'Erasmus*, op. cit., p. 35.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>285</sup> Carlos FUENTES, *Territoires du temps. Une anthologie d'entretiens*, traduit de l'espagnol par Céline Zins, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2005 (1999), p. 137.

défaire. Ce que Grass a appris dans son voyage, à travers les frontières de l'Histoire, ce fut le Doute. Maintenant, il se méfie de tous ceux qui prétendent posséder des formes absolues de connaissance ; il suspecte toute explication globale, tout système de pensée qui prétend être complet.<sup>286</sup>

Günter Grass lui-même, dans ses entretiens avec Nicole Casanova, tient ce discours :

Je ne me suis jamais tenu pour satisfait de ce qui nous est dicté du haut de n'importe quelle idéologie, ou d'une tribune scientifique. [...] Et j'ai tenu à élargir ce concept de réalité – c'est déjà évident dans *Le Tambour* -, à ne jamais parler de la réalité au singulier mais toujours au pluriel, les réalités, contrastant, se chevauchant, se conditionnant l'une l'autre, ou même se repoussant – je voulais voir tout cela dans son désordre chaotique.<sup>287</sup>

Son refus des idéologies, et de leur pendant le totalitarisme, se ressent dans les choix politiques de Grass, comme son anticommunisme et son implication au sein du parti social-démocrate. Il apparaît aussi dans ses choix philosophiques, par son rejet sans appel de la pensée hégélienne, qu'il considère comme la source d'une bonne partie de l'« idéologisme » dont souffre l'Allemagne depuis des siècles. Il développe ses critiques dans un texte écrit pour *Der Spiegel* le 11 août 1969, et qui s'intitule explicitement *Unser Grundübel ist der Idealismus*, c'est-à-dire *Notre plus grand défaut, c'est l'idéalisme*. La promotion du doute vis-à-vis des certitudes idéologiques est si prégnante qu'elle l'amène à entrer en désaccord avec ses propres enfants, attirés dans les années 1970 par les idéologies révolutionnaires. Il se retrouve alors face à la première génération n'ayant pas vécu le drame du nazisme :

Mes enfants ont leurs doutes. Ils disent : de toute façon, tu ne crois en rien. J'admets vivre sans foi, et je dis : dès que la foi se place devant la raison, débute la destruction de la politique comme de la littérature. Exemples : la foi en un dieu unique. La foi en l'Allemagne. La foi dans le socialisme réel. – A la rigueur, chers enfants, je crois au doute.<sup>288</sup>

Cette prise de position se retrouve dans de très nombreuses déclarations de Grass, comme celle-ci faite à *L'Express* en 1971 sur sa religion : « Moi, vous savez, je suis un

---

<sup>286</sup> Salman RUSHDIE, « Günter Grass » dans *Patries imaginaires : essais et critiques, 1981-1991*, traduit par Aline Chatelin, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1993 (1991), p. 308-309.

<sup>287</sup> Günter Grass, *Atelier des métamorphoses*, op. cit., p. 101-102.

<sup>288</sup> « Literatur und Politik », texte de mars 1970 publié dans *Essays und Reden II*, cité et traduit par Olivier MANNONI dans *Günter Grass, L'honneur d'un homme*, op. cit., p. 302.

sceptique. Si j'avais un dieu, il s'appellerait le Doute. »<sup>289</sup>. Elle prend dans son bestiaire la figure de l'escargot, qui apparaît dans *Journal d'un escargot* (1972). Ce plaidoyer pour le scepticisme touche réciproquement son travail d'écrivain et son activité politique. Dans *Journal d'un escargot*, Grass fait ainsi se confronter des thèses politiques contraires, ce qui marque, selon Thomas Serrier, son génie « à capter le dialogue de son époque ou, plus exactement, à entendre son époque comme un grand dialogue ». Ceci reflète dans son œuvre « une emprise croissante de la structure dialectique du théâtre brechtien. »<sup>290</sup> Dans le domaine public, la vigilance de Grass citoyen vis-à-vis de toute forme de dictature masquée par les promesses d'une idéologie se traduit alors par les diverses rencontres qu'il organise avec des écrivains de la RDA. En RFA, il manifeste sa défiance vis-à-vis des velléités révisionnistes de Konrad Adenauer, puis vis-à-vis du gouvernement de coalition présidé par l'ancien nazi Henri Kiesinger. Dans son engagement militant des années 1960-1970, ce nihiliste dénonce la polarisation croissante de la vie politique allemande, entre le retour de l'extrême droite et la formation d'une gauche radicale. Celle-ci est d'ailleurs caricaturée dans *Le Turbot* avec le Féminal, qui comporte diverses factions communistes, campées chacune sur leurs positions autoritaires. Grass se refuse à plaquer une idéologie ou une philosophie idéaliste de l'histoire sur son récit. Il propose simplement une alternative entre la version masculine et la version féminine. Mao est rejeté aussi bien que Hegel, dans un récit qui met à rude épreuve le principe transcendant de l'Histoire. Le Turbot, incarnation de l'Esprit hégélien, est reconnu coupable par le tribunal féministe. Sa sanction consiste à assister à une grande « Turbophagie », où les femmes mangent devant lui certains de ses congénères. Le principe unitaire et autoritaire est digéré, et laisse place à la pluralité des points de vue.

La défiance des auteurs du *corpus* vis-à-vis d'une réalité historique totalement connaissable n'implique donc pas un désengagement à l'égard des enjeux socio-politiques de l'écriture de l'histoire, au profit d'une forme de chronique exotique et pittoresque. Elle met en doute la frontière entre ce qui est compréhensible et ce qui ne l'est pas, brouillant les rapports entre la raison et son principe contraire, la folie, dénonçant aussi la pression qu'exercent certains modèles religieux, culturels ou politiques sur notre vision du réel. Il ne s'agit pas de

---

<sup>289</sup> *L'Express*, 11 octobre 1971, cité par Olivier MANNONI dans *Günter Grass, L'honneur d'un homme, op. cit.*, p. 302.

<sup>290</sup> Thomas SERRIER, *Günter Grass : tambour battant contre l'oubli, op. cit.*, p. 114-115.

se détourner de l'histoire et de ses réalités, mais de mettre en doute l'objectivité du scripteur. La démarche des romanciers est avant tout critique. Leur scepticisme se matérialise par la forte présence, dans les romans, de passages où la vérité et la réalité sont mises en parallèle avec leurs opposés : le rêve, l'imagination, la littérature.

## 1.2. Relativisation des notions de réalité et de vérité

La notion de réalité est au fondement de la pratique historiographique. Depuis la bipartition d'Aristote, l'histoire a pour caractéristique de s'attacher aux faits réels et avérés. Or l'époque contemporaine apporte une nouvelle conception des liens entre histoire et fiction, principalement autour de la question du récit. Les deux discours empruntent une forme narrative, qui peut toujours contenir une part d'invention. Comme le souligne Gérard Genette : « On doit admettre qu'il n'existe ni fiction pure, ni Histoire si rigoureuse qu'elle s'abstienne de toute "mise en intrigue" et de tout procédé romanesque »<sup>291</sup>, même si les intentions des auteurs et les attentes des lecteurs sont distinctes dans les deux genres.

Au-delà de cette vision poétique du discours historique, il existe dans le domaine littéraire une « crise de la notion même de vérité », qui aboutit à une « déstabilisation des frontières entre factuel et fictionnel »<sup>292</sup>, comme le note Jean-Marie Schaeffer à propos de certains récits contemporains. Cela aboutit à la mise en question des notions de réalité et de vérité, et de l'existence d'un référent représentable.

### Réalité et rêve

La réalité est difficile à appréhender dans *Les Fleurs bleues*. Le roman repose sur l'alternance de deux rêves, celui du duc d'Auge et celui de Cidrolin, qui se rêvent l'un l'autre. Le récit est en effet placé sous le signe du rêve, tout d'abord par l'épigraphe, une citation du *Théétète* de Platon qui peut se traduire ainsi : « en échange d'un rêve, écoute donc un autre

---

<sup>291</sup> Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 62.

<sup>292</sup> Jean-Marie SCHAEFFER, « Les genres littéraires, d'hier à aujourd'hui », *L'Eclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 16.

rêve » (« *onar anti oneiraton* »), puis par le prière d'insérer qui fait allusion au sage taoïste Tchouang-tseu : « On connaît le célèbre apologue chinois : Tchouang-tseu rêve qu'il est un papillon, mais n'est-ce point le papillon qui rêve qu'il est Tchouang-tseu ? De même dans ce roman, est-ce le duc d'Auge qui rêve qu'il est Cidrolin ou Cidrolin qui rêve qu'il est le duc d'Auge ? » Dans la citation du *Théétète*, Platon retranscrit les réflexions de Socrate sur les rapports entre rêve et réalité. Socrate invite le jeune Théétète à réfléchir sur ce qu'est la science, et sur les moyens de la connaissance humaine. Le philosophe objecte au jeune homme que la connaissance ne peut s'acquérir par la sensation, qui est trompeuse. Pour lui montrer que seule l'âme est source de savoir, il lui explique que les rêves eux aussi sont porteurs de sensations, alors qu'ils sont faux, et que nous pouvons difficilement les discerner du réel. Nous ne savons « si nous dormons et rêvons toutes les pensées que nous avons, ou si nous sommes éveillés, si c'est en état de veille que nous nous entretenons ensemble »<sup>293</sup>. Cette question est filée dans tout le roman de Queneau. La réalité volatile semble échapper aux personnages. Cidrolin en fait l'épreuve, à chaque fois qu'il rencontre des campeurs qui se rendent au camping jouxtant son habitation :

Ils sont à peine partis que c'est tout juste si je me souviens d'eux. Ils existent pourtant, ils méritent sans doute d'exister. Ils ne reviendront jamais s'égarer dans le labyrinthe de ma mémoire. C'était un incident sans importance. Il y a des rêves qui se déroulent comme des incidents sans importance, de la vie éveillée on ne retiendrait pas des choses comme ça et cependant ils intéressent lorsqu'on les saisit au matin se poussant en désordre contre la porte des paupières. Peut-être ai-je rêvé ?<sup>294</sup>

La réalité manque de consistance, les personnages « s'évaporent », à l'image des passants que rencontre Cidrolin<sup>295</sup>. Cette mise à mal de l'illusion romanesque entraîne un flottement entre la veille et les songes, caractéristique de la vie de Cidrolin, où il ne se déroule que très peu d'événements, insignifiants et presque irréels. Le personnage ne sait jamais s'il rêve ou s'il est éveillé, comme lorsqu'il se rend au cinéma avec Lalix :

- [...] vous croyez que c'était un film de cape et d'épée ?
- Oui, à moins que je n'aie rêvé.
- Moi, il me semble que c'était un ouesterner. Mais il me semble aussi que j'ai dormi.

---

<sup>293</sup> PLATON, *Théétète* dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, t. II, 158c.

<sup>294</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 998.

<sup>295</sup> « - Une autre fois, dit Cidrolin au passant qui s'évapore. », p. 1133.

- Si on retournerait voir ce qu'on jouait ?<sup>296</sup>

Le réel échappe aux personnages, mais aussi au lecteur, bercé par un continuel va-et-vient entre le rêve de Cidrolin et celui d'Auge, sans savoir qui dort, et qui est éveillé. La technique narrative qu'emploie Queneau pour adapter l'apologue de Tchouang-tseu consiste en effet à passer abruptement du rêve de l'un à celui de l'autre. Le même pronom, « il », désigne pareillement les deux protagonistes. Queneau réinvestit ainsi le fantastique, l'hésitation entre rêve et la réalité.

Un même flottement existe dans le roman de Grass quant à l'authenticité des faits relatés, même si tout le roman n'est pas structuré autour du rêve des personnages. Le narrateur y est fréquemment accusé de fantasmer l'histoire, et de livrer ensuite ses affabulations. Sa compagne, Ilsebill, réduit sa grande fresque des temps passés à la projection de ses propres désirs, et ceci dès les premières pages du roman, lorsqu'est évoquée la première des cuisinières, Ava trimamelle : « *Klar. Mußt du sagen : Männliche Wunschprojektion ! [...] Das Ganze ist mehr ein Traum. Nicht Wunschtraum ! Fang doch nicht immer gleich Streit an. Wird doch wohl erlaubt sein, ein bißchen zu träumen. Oder ?* »<sup>297</sup> Les femmes qui entourent le narrateur décrivent ses escapades à travers les siècles comme les conséquences de son « complexe maternel »<sup>298</sup>, si bien qu'il est difficile de savoir si le récit a été rêvé ou bien vécu par le narrateur. On retrouve ici également l'hésitation du fantastique, sans toutefois que ce doute entraîne la crainte du personnage ou du lecteur. Il s'agit plutôt de montrer la part d'invention et de fantasme qui peut présider à toute écriture de l'histoire, qui se déroule *a posteriori* des événements relatés, et qui peut donc condenser tous les désirs de l'époque contemporaine sur la représentation du passé.

Le rêve concurrence aussi la réalité dans *Terra Nostra*. Fuentes place au centre de son roman les rêves conjugués de trois jeunes hommes, un trio auquel appartient le voyageur

---

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 1102.

<sup>297</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, *op. cit.*, p. 11-12. Tr. fr. : « Evidemment. Fallait que tu dises : Projection d'un désir masculin ! [...] La totalité n'est qu'un rêve. Pas de fantasmes ! Cesse donc à tout propos de m'emmancher une histoire ! Il est encore un peu permis de rêver. Non ? », p. 12.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 443. V.O. : « *War es Ilsebill oder Griselde, die als erste von meinem Mutterkomplex sprach ?* », p. 494.

du Nouveau Monde<sup>299</sup>. Parvenus à l'âge de quinze ans, ces trois adolescents, que d'étranges marques corporelles vouent à un destin hors norme, entreprennent un « rêve circulaire » : « *Cada uno será soñado treinta y tres días y medio por los otros dos* »<sup>300</sup>. Le chiffre trente-trois prend une dimension ésotérique, ce qui accentue l'ambiguïté de leurs parcours. Chacun rêve le destin qu'accompliront les deux autres, et le rêve est censé désigner de manière prophétique la réalité. Par conséquent, le doute est maintenu sur les différents récits qui découlent de ces rêves entrecroisés : s'agit-il d'événements rêvés ou bien vécus ? Est-on dans le fantasme ou dans son accomplissement ? Le récit du Nouveau Monde, qui occupe toute la deuxième partie du roman, est sous le joug de cette ambiguïté. Jamais le voyageur ne parvient à discerner le faux du vrai. A la fin de ses aventures, il semble s'apercevoir qu'il n'a entrepris qu'un long soliloque onirique. Ses compagnons indigènes lui avouent qu'il n'a fait que se parler à lui-même : « *Entonces todo lo he soñado... Entonces nada ha sido cierto... Entonces debo despertar...* »<sup>301</sup> Du côté de la dynastie royale des Habsbourg, les hallucinations du Seigneur viennent aussi déréaliser l'atmosphère du roman, puisque de nombreux événements liés à sa personne se déroulent dans un milieu onirique. Tel est le cas de sa rencontre avec Ludovico, le jour de sa victoire militaire. Ce moine hérétique, qu'il retrouve dans l'église de la ville vaincue, prend une dimension spectrale. Le roi ne peut décider si cet homme qui raille son triomphe est réel ou non : « *Y el Señor pudo ver por un instante las centellas de dos ojos verdes detrás de la carcajada ; cayó de rodillas junto a la columna, sintiendo que cerraba los ojos si los había tenido abiertos, y que los abría si todo lo había visto en sueños* »<sup>302</sup>. La frontière entre rêve et réalité est toujours évanescence aux yeux du roi d'Espagne, livré sans cesse à ses méditations mystiques. Fuentes reprend ainsi « l'inquiétante étrangeté »<sup>303</sup> du texte

---

<sup>299</sup> Ce personnage est le protagoniste de toute la deuxième partie du roman, « Le Nouveau Monde ». Il apparaît aussi dans les deux autres parties, où il incarne différentes figures, au sein des époques qu'il traverse. Il peut être considéré comme le personnage principal du roman.

<sup>300</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra, op. cit.*, p. 683. Tr. fr. : « Chacun de nous sera rêvé pendant trente-trois jours et demi par les deux autres. », p. 607.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 589. Tr. fr. : « Alors j'ai tout rêvé... Rien n'est réel... Je dois me réveiller... », p. 516.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 65. Tr. fr. : « Le Seigneur aperçut un instant le scintillement de deux yeux verts derrière l'éclat du rire. Il tomba à genoux au pied de la colonne, sentant qu'il fermait les yeux s'il les avait eu ouverts, ou bien qu'il les ouvrait si tout cela n'avait été qu'une vision de rêve. », p. 108.

<sup>303</sup> Sigmund FREUD, « L'Inquiétante étrangeté » dans *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985.

fantastique, en travaillant sur la transgression des lois du monde physique<sup>304</sup>, et sur l'ambiguïté du récit, qui ne tranche jamais sur la véracité des expériences relatées par les personnages. Mais tout comme pour Grass et pour Queneau, il ne s'agit pas de dresser une vision angoissante du réel. Fuentes désire montrer la part d'irréel qui s'y cache, à travers les rêves des personnages. L'histoire n'est parfois compréhensible que comme l'objet d'un fantasme, tout comme le Nouveau Monde était le jouet de la vision utopique et fallacieuse des Européens, qui y rêvèrent de l'Age d'or perdu. Comprendre l'histoire consiste alors à la dépeindre comme le songe que firent des hommes du passé.

### Réalité et fiction

Le scepticisme des auteurs se manifeste aussi par la collusion fréquente qu'ils opèrent entre la réalité et la fiction. Le réel est souvent cerné comme un pur produit de l'imagination. Dans cette construction, le désir prend selon Carlos Fuentes une importance primordiale. Il s'appuie, pour étayer sa vision, sur l'essai de l'historien mexicain Edmundo O'Gorman, *L'Invention de l'Amérique*<sup>305</sup>, en rappelant sa thèse dans *Le Sourire d'Erasmus* : l'Amérique n'a pas été découverte, mais inventée par l'homme européen, diminué et déplacé de sa position centrale d'antan par les découvertes de Copernic. Sa volonté d'élargir son territoire l'a amené à désirer, et finalement à inventer le Nouveau Monde, son utopie. Le frère Julián reprend cette conception dans *Terra Nostra*, en expliquant au Seigneur que le Nouveau Monde existe bel et bien, du fait du désir des Espagnols :

- *Candoroso amigo mío : el nuevo mundo no existe.*  
- *Ya es demasiado tarde para decir eso, Señor. Existe, porque lo deseamos. Existe, porque lo imaginamos. Existe, porque lo necesitamos. Decir es desear.*<sup>306</sup>

---

<sup>304</sup> « Le fantastique apparaît donc comme une rupture des constances du monde réel.[...] Le fantastique, en effet, se fonde sur le négatif dans tous les domaines, il affirme la réalité de l'impossible dans l'ordre physique, la réalité du monstrueux dans l'ordre esthétique ou moral. » dans Louis VAX, *La Séduction de l'étrange*, Paris, P. U. F., coll. « Quadrige », 1987, p. 172-176.

<sup>305</sup> Edmundo O'GORMAN, *L'Invention de l'Amérique. Recherche au sujet de la structure historique du Nouveau Monde et du sens de son devenir*, traduit par Francine Bertrand González, Laval, Presses de l'Université Laval, 2007.

<sup>306</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra, op. cit.*, p. 732. Tr. fr. : « – Candide ami, le nouveau monde n'existe pas. – Il est trop tard pour dire cela, Monseigneur. Il existe parce que nous le désirons. Il

Cette part d'invention, au cœur d'un événement tenu comme fondamental pour l'histoire de l'Espagne et du Mexique, autorise Fuentes à user lui-même de la fiction dans son roman, exhibant par là même ce principe d'une histoire inventée. Il explique, lors d'un entretien avec Marie-Lise Gazarian Gautier, que son roman n'est en aucune manière un récit historique s'attachant aux faits avérés : « Je ne dirais pas [...] que c'est une chronique, parce qu'une chronique prétend être fidèle aux faits, or mon roman est profondément infidèle ». Il s'agit plutôt d'une sorte de « musée imaginaire du monde hispanique »<sup>307</sup>. Le refus d'accepter les codes et les contraintes de la chronique est une manière de démontrer la vanité d'un tel projet, caractéristique du roman historique réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle. Comme le souligne l'un des narrateurs de *Terra Nostra*, ce sont les superstitions et les rumeurs imaginaires qui constituent toujours l'aliment secret des chroniques<sup>308</sup>. Celles-ci sont en réalité des histoires fort romanesques, de galions engloutis avec leurs trésors, ou bien de voiliers écrasés contre les rochers, portant en leur sein des amants en fuite.

La conception unitaire du réel est aussi discréditée dans *Le Turbot*. A quoi sont occupés le narrateur et ses congénères : « faire l'Histoire ou des histoires »<sup>309</sup> ? Même le Turbot mêle dans sa chronologie des événements relayés par l'historiographie traditionnelle à des épisodes de la geste mythique grecque : l'expédition des Argonautes, ou encore la venue des Sept contre Thèbes. Lorsque le narrateur tente d'établir la vérité sur l'histoire des femmes et leur participation anonyme, il est confronté à l'incrédulité de son assistance, habituée à entendre le récit traditionnel masculin : « *Über das Erzählen von Geschichten ist viel geschrieben worden. Die Leute wollen die Wahrheit hören. Kommt aber Wahrheit vor, sagen sie : " Ist ja doch nur alles erfunden." Oder sie lachen : " Was dem aller einfällt."* »<sup>310</sup>

Le partage entre fiction et réalité est constamment brouillé. L'histoire qui se veut scientifique est assimilée à l'invention. Queneau joue de cette ambiguïté sémantique lors

---

existe parce que nous l'imaginons. Il existe parce que nous en avons besoin. Dire c'est désirer. », p. 655.

<sup>307</sup> Carlos FUENTES, *Territoires du temps*, *op. cit.*, p. 200.

<sup>308</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, *op. cit.*, p. 81-82. Tr. fr. : p. 41.

<sup>309</sup> Günter GRASS, *Le Turbot*, *op. cit.*, p. 115. V.O. : « [...] wenn wir Geschichte, Geschichten zu machen versuchen », p. 126.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 371. V.O. : « On a beaucoup écrit sur les histoires qu'on raconte. Les gens veulent savoir la vérité. Mais si la vérité se présente, ils disent : "Tout ça n'est que pure invention." Ou bien ils rient : "Il en a des idées." », p. 332.

d'une saynète qui réunit le duc d'Auge et son abbé. Tous deux assistent à l'arrivée des « céhéresses » du roi au château, venus pour châtier le féodal rebelle<sup>311</sup> :

L'abbé se lamentait :

« Quelle histoire ! quelle histoire !

- Au fait, tu n'as pas encore répondu à ma troisième question sur l'histoire universelle en général et l'histoire générale en particulier. »<sup>312</sup>

L'épisode incroyable et surprenant que constitue l'arrivée des « Compagnies Royales de Sécurité » au château est qualifié d' « histoire », tout comme les événements historiques dont le duc propose la distinction à l'abbé. Discerner l'histoire réelle de l'histoire fabuleuse constitue une véritable gageure dans le roman, et l'on peut citer à ce propos l'exploitation par le duc de la doctrine du préadamisme, dont il fait attester la réalité par son abbé en lui montrant des peintures rupestres réalisées de ses propres mains<sup>313</sup>. L'histoire confine alors à l'affabulation.

Les artifices de l'histoire-fiction sont aussi révélés par les mises en abyme du *Turbot* et de *Terra Nostra*. Ces deux romans des années 1970 multiplient les intrusions de l'auteur dans la fiction, par opposition à son effacement dans les récits antérieurs, comme cela est encore le cas dans *Les Fleurs bleues*. Chez Fuentes et Grass, l'auteur est inclus comme personnage, et le lecteur suit, de manière plus ou moins proche, son travail de création. Le narrateur du *Turbot* reprend la figure de Grass, comme dans un grand nombre de ses autres textes. A plusieurs reprises, ses réflexions sur le roman en gestation transparaissent dans le récit, qui prend alors des allures de manuscrit en cours d'écriture. La mise en scène de l'auteur amplifie le caractère fictionnel du récit, résultant déjà, selon son entourage féminin, de ses fantasmes typiquement masculins et de son désir régressif d'une image maternelle réconfortante. Se voyant refuser la véracité de ses propos par le Tribunal féminin, il décide alors d'écrire son histoire :

*Anfangs hätte ich nur über neun oder elf Köchinnen eine Art Ernährungsgeschichte*

---

<sup>311</sup> Le duc d'Auge a refusé de suivre le roi pour sa dernière croisade, et il s'est permis de frapper les bourgeois qui l'insultaient à la sortie de son entrevue avec Saint Louis. Anticipant de manière fantaisiste sur les C.R.S., Queneau imagine que le roi envoie au duc ses « Compagnies Royales de Sécurité », pour l'enjoindre d'obéir.

<sup>312</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 1018.

<sup>313</sup> Voir supra page 48.

*schreiben wollen : vom Schwadengras über die Hirse zu Kartoffel. Aber der Butt sei gegengewichtig geworden. Und der Prozeß gegen ihn. Leider habe man mich als Zeugen nicht zulassen wollen. Meine Erfahrungen mit Aua, Wigga, Mestwina und Dorothea seien den Damen wenn nicht lächerlich, so doch bloße Fiktion gewesen. « Richtig abgeschmettert habt ihr meine Anträge. Was bleibt da übrig, als das Gewohnte zu tun : schreiben, schreiben. »<sup>314</sup>*

Mais ces tentatives d'écriture ne font que dénoncer une fois de plus le caractère imaginaire de toute cette chronique de l'alimentation. La présence de l'auteur-narrateur, même fugitive, montre que le récit est entièrement sous son contrôle, et qu'il s'y comporte comme un démiurge. Voici, par exemple, comment est relatée la genèse d'un personnage, la cuisinière Lena Stubbe, qui apparaît au septième chapitre du roman :

*Er beschließt (inwendig reich an Figuren) seinem Buch ein Gespräch zu erfinden, in dem Lena Stubbe, die Köchin der Volksküche Danzig-Ohra, mit dem durchreisenden Genossen August Bebel (um 1895) die Frage diskutiert, ob sich die Arbeiterfrauen an der bürgerlichen Küche orientieren sollen oder ob ein proletarisches Kochbuch notwendig ist.<sup>315</sup>*

Ce commentaire métatextuel témoigne de l'invention qui préside à l'écriture du roman, et de la littérarité de la chronique qu'entend relater le narrateur. Alors même que celui-ci reprend parodiquement le « *All is true* » de Balzac<sup>316</sup>, ne comprenant pas les attaques du Féminal, ses diverses incursions traduisent au contraire la perte de confiance de l'auteur véritable, Grass, dans le réel.

La mise en lumière du travail d'écriture apparaît aussi dans *Terra Nostra*. Fuentes met en scène de façon assez discrète un personnage, le Chroniqueur, dont on apprend dans la dernière partie du roman la place essentielle. Il est en réalité l'auteur du livre, dont la paternité ne lui est attribuée que tardivement afin de créer un effet dilatoire et une multiplication des

---

<sup>314</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 187. Tr. fr. : « Au début, je n'avais songé qu'à écrire une espèce d'histoire de l'alimentation sur neuf ou onze cuisinières : de la manne de Pologne (*glyceria fluitans*) au millet et à la pomme de terre. Mais le poids du Turbot l'avait emporté. Et le procès qu'on lui faisait. Malheureusement on n'avait pas voulu m'admettre comme témoin. Mes expériences en compagnie d'Ava, de Wigga, de Mestwina et de Dorothee n'étaient pas seulement ridicules aux yeux de ces dames, mais une pure fiction. "Vous avez repoussé mes demandes avec pertes et fracas. Que me reste-t-il d'autre à faire, sinon comme d'habitude : écrire, écrire." », p. 168.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 236. Tr. fr. : « Il décide (intérieurement riche en figures) d'inventer dans son livre un dialogue dans lequel Lena Stubbe, la cuisinière de la cantine populaire de Danzig-Ohra, discute avec le camarade de passage August Bebel (vers 1895) la question de savoir si les femmes d'ouvriers doivent s'orienter sur la cuisine bourgeoise ou bien s'il faut un livre de cuisine prolétarien. », p. 212.

auteurs possibles. Le roman présente successivement les témoignages de différents personnages, enchâssés les uns dans les autres. Ce phénomène d'inclusion se répète au fur et à mesure du texte, jusqu'à ce que le statut d'auteur soit attribué au Chroniqueur. Le chapitre intitulé « Les confessions d'un confesseur » dévoile la source qui a recueilli tous ces discours enchâssés, le frère Julián, à qui s'est confié l'ensemble des personnages. A son tour, le frère se confie au Chroniqueur, pour qu'il fasse de ces différents discours un récit donnant une image de son époque. Toutefois, le Chroniqueur ne se contente pas d'être fidèle à sa source, et ajoute une dimension artistique à la transcription : « *Quería ser fiel testigo. Mas desde el momento en que me senté a escribir la parte final de este hadit, mi imaginación intrusa se presentó a desviar los fidedignos propósitos de mi crónica.* »<sup>317</sup> La littérarité du texte est encore amplifiée par Fuentes, qui assimile la figure du Chroniqueur à celle de Cervantès. Cette figure tutélaire ouvre la voie à la très forte intertextualité du roman.

### Histoires littéraires

« Ma parole, dit le duc d'Auge, vous parlez comme dans un livre. »<sup>318</sup> Cette remarque du personnage des *Fleurs bleues*, écoutant l'un de ses comparses, n'est pas anodine. La culture livresque est fortement à l'œuvre dans le roman de Queneau, qui mêle l'histoire littéraire à l'histoire événementielle. La confusion se retrouve dans *Terra Nostra*, car comme le note Juan Goytisolo : « Pour Fuentes, histoire et littérature se confondent : l'histoire peut être lue comme de la littérature et la littérature comme de l'histoire. »<sup>319</sup> C'est aussi dans ce sens que se déploie la fresque du *Turbot*, où la réalité historique se calque bien souvent sur des modèles littéraires. Le narrateur cite à ce propos Grimmelshausen et une bataille du *Simplicissimus*, qui aurait été influencée par la lecture du poète baroque Martin Opitz von Boberfeld, et les batailles de son *Arcadia* :

*Womöglich habe der junge Grimmelshausen als Augenzeuge von einem Baum herab die*

---

<sup>316</sup> Voir *Le Père Goriot*, Paris, Le Livre de Poche, 1983, p. 6.

<sup>317</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, *op. cit.*, p. 794. Tr. fr. : « Je voulais être un témoin fidèle. Mais dès l'instant où je m'installai pour écrire la dernière partie de ce hadit, mon imagination intervint pour dévier les propos véridiques de ma chronique. », p. 714.

<sup>318</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1032.

<sup>319</sup> Juan GOYTISOLO, « Terra Nostra » dans *L'Arbre de la littérature*, traduit par Joëlle Lacor, Paris, Fayard, 1990 (1985), p. 134.

*Schlachtszenen mit den gedruckten Metaphern verglichen und als tatsächlich erkannt, weil sich die Wirklichkeit, wie ihr von der Literatur vorgeschrieben war, in schrecklicher Anschaulichkeit verhielt ; was wieder einmal beweise, daß alles Geschehen schon vorgedruckt sei.*<sup>320</sup>

Les sources littéraires, imaginaires, concurrencent les sources historiques dans les trois œuvres, tout à la fois romans historiques et anthologies des Belles Lettres. Tel est le cas de l'encyclopédie de la littérature que propose à sa façon Queneau dans *Les Fleurs bleues*, prodigieux patchwork de citations dont l'analyse systématique a été effectuée par Claude Debon, dans son article « La réécriture dans *Les Fleurs bleues* »<sup>321</sup>. Son relevé présente une quarantaine de références, et il constate que « la majorité des collages provient d'un corpus de littérature "classique", complété par la culture anglophone de Queneau. »<sup>322</sup> Opérant de petites modifications sur les éléments cités, Queneau fait jouer sa mémoire livresque et permet au lecteur de retrouver, par une identification plus ou moins aisée, les auteurs consacrés d'un patrimoine littéraire commun. De très nombreuses références sont faites à Rabelais, à qui Queneau emprunte le comique et sa dimension carnavalesque<sup>323</sup>. Le chapitre VI du *Pantagruel* est évoqué par les premiers mots de son titre, « Alme et inclyte cité... »<sup>324</sup>, et l'on retrouve dans la bouche d'Auge les mots de Pantagruel lors de sa rencontre avec l'étudiant limousin : « Quel diable de langaige est-ce là ? »<sup>325</sup> Charles Baudelaire et *Les Fleurs du mal* apparaissent aussi par la reprise d'un vers de « Moesta et errabunda » : « Ici la boue est faite de nos fleurs »<sup>326</sup>, pour « ici la boue est faite de nos pleurs ». La poésie de Victor Hugo est modernisée, avec par exemple cette allusion au « Booz endormi » de *La Légende des siècles* : « car c'était l'heure où les houatures vont boire »<sup>327</sup>, au lieu de « C'était l'heure tranquille où les lions vont boire ». Ce vertigineux répertoire de citations passe en

---

<sup>320</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 324. Tr. fr. : « Il se peut que le jeune Grimmelshausen, du haut d'un arbre, ait comparé de visu les scènes de bataille aux métaphores imprimées et en ait reconnu la véracité parce que la réalité, telle qu'il la trouvait préfigurée dans la littérature, était d'un épouvantable vérisme ; ce qui démontre une fois de plus que tout événement est déjà dans les livres. », p. 291-292.

<sup>321</sup> Claude DEBON, « La réécriture dans *Les Fleurs bleues* », *Roman 20-50 : Revue d'Etude du Roman du XX<sup>e</sup> Siècle*, op. cit., p. 5-14.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>323</sup> Voir supra pages 123-124.

<sup>324</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 994.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 1041. Voir *Pantagruel*, op. cit., p. 92 : « Que diable de langaige est cecy ? ».

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 992.

revue les auteurs classiques - La Fontaine, Molière, Corneille, Homère, Shakespeare, etc. – ainsi que des textes populaires, chansons, dictons ou devises. Au sein de cette foule d’allusions qui émaillent le texte et font de la lecture un jeu de piste, Queneau se permet de faire référence à ses propres œuvres. Ainsi cite-t-il la célèbre réplique : « Magnétophone mes narines »<sup>328</sup>, tirée de *Zazie dans le métro*. Dans toute la gamme des pratiques hypertextuelles<sup>329</sup>, il use aussi du pastiche, au cours d’une longue description de la casquette du patron du bar Biture<sup>330</sup>, qui n’est pas sans rappeler celle de Charles Bovary au début de *Madame Bovary*, ou l’incipit des *Gommes* d’Alain Robbe-Grillet. *Les Fleurs bleues* s’apparentent enfin à une compilation des différents genres littéraires, dans un esprit parodique et ludique. La chanson de toile, le roman de cape et d’épée, le portrait médiéval, le roman d’amour, et bien d’autres, sont transposés dans le monde d’Auge, où ils subissent une transformation burlesque. Tel est le cas du roman de chevalerie, dont les idéaux sont ridiculisés<sup>331</sup>. Mais la parodie générique sert surtout à signaler l’inscription du roman dans un réseau de signes littéraires. Le monde de référence n’est pas celui que l’on tient pour réel, mais le monde de la littérature, ses codes et ses lieux communs, que parcourt le romancier. C’est ainsi que l’abbé Biroton peut dire, à propos des chevaux du duc qui sont doués de paroles : « On lit ça dans les romans de chevalerie »<sup>332</sup>, mettant ainsi en exergue sa condition d’être de papier évoluant dans un univers livresque. Les allusions soulignent le caractère littéraire de tout type de récit, et mettent en péril l’illusion romanesque en instaurant une distanciation, qui pointe la facticité de toute forme de discours. Ce roman palimpseste refuse donc d’être le miroir de la réalité, il s’inscrit dans la littérature, en exhibant sa littéarité.

Cette impression de feuilleter les pages d’une anthologie littéraire originale se dégage aussi du *Turbot*. Les références y abondent, complétées par l’évocation de grandes figures littéraires allemandes. Le roman se présente de prime abord comme une réécriture,

---

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 1003.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 1013.

<sup>329</sup> Gérard Genette définit ce qu’il nomme « hypertextualité » ainsi : « toute relation unissant un texte B (que j’appellerai *hypertexte*) à un texte A (que j’appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire » dans *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982, p. 13.

<sup>330</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1044-1046.

<sup>331</sup> Voir supra page 82.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 1095.

celle d'un conte des frères Grimm, *Du Pêcheur et de sa femme*. L'hypertexte est mentionné à de multiples reprises dans le roman. Sa genèse est même décrite par Grass qui met en scène les poètes romantiques ayant présidé à son écriture : Jakob et Wilhem Grimm, Achim von Arnim, Clemens Brentano accompagné de sa sœur Bettina, ainsi que le peintre Philipp Otto Runge. Un passage du chapitre VI relate leur réunion, à l'automne 1807, dans une maison forestière. Ils y discutent de l'orientation que prendra, au sein de leurs recueils, cette histoire populaire et orale relatée par une vieille femme au paysagiste Runge. La référence au conte, filée tout au long du roman, attribue explicitement au texte sa nature de palimpseste. Elle est accompagnée d'une myriade d'autres allusions, et de la présence en tant que personnages du roman de figures importantes de l'histoire littéraire allemande. C'est le cas des poètes romantiques cités plus haut, mais aussi des écrivains baroques dont l'influence est primordiale pour Grass : Simon Dach, Grimmelshausen, Andreas Gryphius, Hofmannswaldau, Quirinus Kuhlmann mais surtout Martin Opitz. Le narrateur déclare qu'il fut ce poète, lors d'une de ses incarnations à l'époque de la guerre de Trente Ans, à Königsberg : « *In der saß mein Freud Simon Dach, wenn er mir (dem Opitz von Boberfeld) zierlich in Reimen schrieb : "Hie wünsch ich stets zu wohnen, bei Kürbsen und Melohnen. Hie schöpff ich Lufft vnd Ruh vnd sehe durch daß Laub den schnellen Wolcken zu..."* »<sup>333</sup> Adoptant le style baroque, Grass suit la vie du poète et relate l'effervescence créative qui l'entoure. L'une des cuisinières du *Turbot*, Agnès Kurbiella, est en effet au service d'Opitz, à qui elle sert à la fois de domestique et de muse, en partage avec le peintre Möller, un artiste de Danzig. Le chapitre IV mêle à la description du quotidien du poète toute une collection d'extraits de ses textes, et une discussion avec le jeune Gryphius à propos de son ouvrage théorique sur la versification de la langue allemande, *Buch von der deutschen Poeterey*, fondateur pour la poésie germanophone. En insistant sur ces poètes baroques, Grass aborde un thème qui lui est cher : la possibilité d'une nation culturelle, alliance des régions de langue allemande au-delà des prétentions nationalistes. Il développe cette idée dans une œuvre postérieure, *Une Rencontre en Westphalie* (1979), qui relate le rassemblement d'écrivains baroques quatre jours durant, en marge des batailles finales de la

---

<sup>333</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 117. Tr. fr. : « C'est là qu'était assis mon ami Simon Dach quand il m'écrivait (j'étais Opitz von Boberfeld) en vers maniérés : « Parmi la courge et le melon, / Je voudrais en ces lieux élire domicile / Et respirer à plein poumon / L'air et la paix de cet asile / D'où mon regard, perçant le feuillage, poursuit / Le prompt nuage qui s'enfuit. », p. 107.

guerre de Trente Ans. L'histoire littéraire propose ainsi un dépassement de l'histoire nationale.

Cette galerie de portraits, monographies littéraires des Romantiques et des Baroques imaginées par Grass, amplifie l'effet de mise en abyme. Elle met en relief la littérarité du texte. S'y ajoute une série d'allusions, « prouesses stylistiques en matière de pastiche, épousant époque après époque les archaïsmes des sommes scolastiques, des traités humanistes, de la poésie baroque ou du roman épistolaire préromantique »<sup>334</sup>, comme le remarque Thomas Serrier. Cette histoire de la littérature est retracée au fur et à mesure du procès du Turbot. Le poisson se transforme fréquemment en professeur de philologie pour défendre sa cause et étayer ses propos. Lui-même, mais aussi ses adversaires, utilisent comme preuves des documents aussi bien politiques, sociaux, économiques que littéraires<sup>335</sup>. Voulant valoriser le sentiment amoureux face à l'accusation féministe qui le considère comme une invention de l'opresseur patriarcal, le flet construit son plaidoyer autour des grandes figures d'amoureuses littéraires :

*All die großen liebenden Frauengestalten ! Was wäre die Literatur ohne sie ? Romeo, ein Nichtsnutzer Bengel, hätte es keine Julia gegeben. In wen, wenn nicht in seine Diotima, hätte sich Hölderlin hymnisch ergießen können ? Ach, die uns heute noch anrührende Liebe des Käthchens von Heilbronn : « Mein hoher Herr ! » Oder der Tod der Ottilie in Goethes Wahlverwandtschaften.*<sup>336</sup>

Le flet invite Shakespeare, Hölderlin, Kleist et Goethe à se présenter à la barre des témoins de l'histoire, ce qui souligne l'extrême littérarité du texte.

Dans *Terra Nostra*, la confusion du monde réel et du monde livresque est fortement mise en scène. On retrouve les mêmes citations et allusions que dans les autres romans du *corpus*, mais un procédé particulier est amplement développé : l'emprunt de personnages. Cette technique est nommée par Brian Mc Hale, à la suite de Umberto Eco, « *transworld*

---

<sup>334</sup> Thomas SERRIER, *Günter Grass : tambour battant contre l'oubli*, op. cit., p. 143.

<sup>335</sup> C'est ce que souligne Siegfried Mews dans son article « Der Butt als Germanist : Zur Rolle der Literatur in Günter Grass's Roman », *Adventures of a Flounder : Critical Essays on Günter Grass' Der Butt*, op. cit., p. 24-31.

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 340. Tr. fr. : « Toutes les grandes femmes aimantes ! Que serait sans elles la littérature ? Roméo, cette jeune andouille, n'aurait pas eu de Juliette. En qui, sinon en sa Diotima, Hölderlin eût-il pu épancher ses hymnes ? Ah, et cet amour, qui nous émeut encore aujourd'hui, de la petite Catherine de Heilbronn : "Mon maître, et seigneur !" Ou bien la mort d'Otilie dans les *Affinités électives* du sieur Goethe. », p. 305.

*identity* », et ainsi défini : « *the transmigration of characters from one fictional universe to another* »<sup>337</sup>. A la différence du « retour de personnage », qui consiste à employer, pour un même auteur, un personnage dans les diverses oeuvres d'un cycle romanesque<sup>338</sup>, ce transfert s'accompagne d'une violation des frontières qui séparent les différents univers fictionnels. Queneau et Grass usent de ce procédé de manière ponctuelle. Dans *Les Fleurs bleues*, le comte Altamira y Altaviva reprend le nom d'un personnage de Beaumarchais. Dans *Le Turbot*, les personnages de Sigggi, Billy et Mäxchen, qui apparaissent dans l'avant-dernier chapitre, font écho aux soldats de la bataille de Wittstock du *Simplicissimus*. Fuentes explore quant à lui toutes les virtualités de cette technique, en faisant de trois de ses protagonistes de véritables créatures hypertextuelles, transgressant les limites qui séparent traditionnellement les romans. Ils brisent un des fondements de l'illusion romanesque, l'« effet-personnage » dont parle Vincent Jouve<sup>339</sup>. Faire d'un personnage un palimpseste implique une importante déréalisation de ce dernier. Cela nuit à la vision du personnage comme personne, un effet d'illusion reposant en partie sur l'onomastique et ses connotations référentielles. Célestine, Don Juan, et le « Chevalier à la triste figure », que Fuentes choisit pour incarner trois personnages clefs du roman, sont les héros les plus célèbres du répertoire espagnol. La première est la vieille entremetteuse de Fernando de Rojas, le second est le mythique abuseur de Séville de Tirso de Molina, et le dernier le Quichotte de Cervantès, qui est accompagné dans le roman de Fuentes par Sancho et Dulcinée. Les personnages sont clairement identifiables. Célestine, la jeune fille qui accompagne au fil des époques le personnage central du pérégrin, est assimilée dans sa vieillesse à la figure de la mère maquerelle, trotteuse de couvent. Don Juan, l'un des deux frères du pérégrin, reprend de son côté le parcours du héros mythique, avec la séduction de toutes les femmes qui se présentent à lui, mais aussi l'épisode du dîner, et celui de la statue du Commandeur. Enfin, don Quichotte est associé aux moulins et aux idéaux chevaleresques, lors de chapitres aux titres sans équivoque (« A l'intérieur du moulin », « Géants et princesses »). La référence est clairement faite non pas au monde réel, mais à l'univers fictionnel, qui prend une dimension ontologique. Comme l'a souligné

---

<sup>337</sup> Brian MC HALE, *Postmodernist fiction, op. cit.*, p. 57. « la transmigration de personnages d'un univers fictionnel à un autre » (traduction personnelle)

<sup>338</sup> Le cas typique est celui de Balzac, avec la *Comédie humaine*.

<sup>339</sup> Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998.

Thomas Pavel dans *Univers de la fiction*<sup>340</sup>, la fiction littéraire est un « paysage ontologique », qui dresse les contours d'un univers imaginaire. Toutefois, l'univers du faire-semblant qu'est la fiction doit traditionnellement une priorité ontologique au « monde réellement réel »<sup>341</sup>. Les règles des « structures saillantes » dont parle Pavel sont transgressées par Fuentes, puisque l'univers primaire auquel fait référence *Terra Nostra* semble bien être un monde fictif, et même plusieurs mondes issus de différents textes littéraires, entremêlés les uns aux autres. Fuentes effectue en effet des collages entre les différentes fables<sup>342</sup>. Cette désignation purement autotélique de la littérature est cependant à nuancer, dans la mesure où le romancier fait aussi référence à des éléments historiques avérés de l'histoire espagnole et mexicaine. Ce qui en résulte *in fine*, c'est une déstabilisation de la référentialité, le réel et le fictif se partageant la primordialité de la référence. Ce nouvel arbitrage, mixte entre le réel et le littéraire, sert aussi l'une des ambitions de Fuentes, qui est d'adjoindre à l'histoire événementielle l'histoire culturelle. Il désire plus particulièrement intégrer celle qui a été bridée par l'Espagne de la Contre-Réforme et qui selon lui contient les plus grandes potentialités de l'identité espagnole : une littérature d' « ambiguïté critique »<sup>343</sup>, que l'on retrouve dans la tragi-comédie baroque, le genre picaresque et le premier roman moderne, *Don Quichotte*.

Doubler l'histoire événementielle de l'histoire littéraire permet donc aux auteurs du *corpus* de mettre en lumière la fragilité de la frontière entre réalité et fiction. Leur scepticisme face à une représentation unitaire du réel trouve ici un point d'achoppement particulièrement éclairant. L'hypertextualité entraîne un décentrement de l'histoire, en la mêlant à diverses

---

<sup>340</sup> Thomas PAVEL, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988.

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>342</sup> Le chapitre « Dulcinée » reprend les trois intrigues au sein du récit d'un vieil homme : celle de *Don Quichotte*, où le protagoniste est amoureux de Dulcinée, celle de *Célestine*, où le héros demande les services de la mère maquerelle pour posséder celle dont il est éprise, et enfin celle de *L'Abuseur de Séville*, puni pour ses abus par la statue du Commandeur. Le vieil homme est un collage des trois personnages, et il finit maudit par le père de Dulcinée, devenu la statue du Commandeur sous la plume de Fuentes.

<sup>343</sup> Voir sur ce point les propos de Fuentes dans *Le Sourire d'Erasmus*, *op. cit.*, p. 264 et dans *Cervantès ou la critique de la lecture*, *op. cit.*, p. 31, où il revient sur l'histoire de l'Espagne « qui, littérairement s'écrit entre deux dates qui recueillent le passé, fixent le présent et annoncent le futur : la publication de la *Célestine* en 1499 et celle de *Don Quichotte* en 1605. » Le terme d' « ambiguïté critique » est développé page 89.

formes de récits. Les réminiscences littéraires réactivent la mémoire du lecteur et reconstituent son héritage culturel, dans une concurrence avec l'histoire civile. La chronique du « monde réellement réel » dont parle Thomas Pavel perd son hégémonie, et doit laisser sa place à l'histoire culturelle, celle qui est née de l'imagination des auteurs, et dont la pertinence vis-à-vis de la construction de la mémoire et de l'identité est finalement tout aussi légitime. La collusion du rêve, du fantasme avec l'historiographie montre comment l'invention peut intervenir dans l'écriture du passé. L'objectivité du scripteur est remise en cause, puisqu'une part de subjectivité préside toujours à l'écriture de l'histoire, et que la postulation d'une réalité univoque et clairement compréhensible par l'homme est ébranlée. L'usage de l'imagination dans le roman historique ne peut donc être condamné, étant donné qu'un récit complet et totalement neutre est un absolu inaccessible. Une nouvelle forme de réalisme se profile alors, qui révoquerait la fidélité à un référent devenu incertain, au profit d'un mélange entre réalité et fiction, non exclusif et présentant des versions possibles de la vérité.

## **2. La fiction comme « version plus complète de la réalité »<sup>344</sup>**

### **2.1. Un nouveau réalisme**

L'alliance des registres réaliste et merveilleux est caractéristique des trois romans du *corpus*. Or une chronique qui se veut réaliste doit traditionnellement s'abstenir de toutes les croyances légendaires, écartées par l'histoire depuis ses origines. L'intention d'Hérodote, et surtout de Thucydide, était ainsi de tourner le dos aux mythes homériques pour se consacrer aux événements dont les hommes pouvaient être témoins, aux dépens de l'arrière-plan divin. Les légendes ont également été rejetées par les Lumières. Pour Fontenelle, elles relevaient d'un âge d'absurdité et d'ignorance et l'on devait désormais opposer à cette « histoire fabuleuse » une « histoire vraisemblable et véritable »<sup>345</sup>. Cette exigence de vraisemblance

---

<sup>344</sup> « [...] l'artiste tente de nous donner une version plus complète de la réalité. » dans Carlos FUENTES, *Le Sourire d'Erasmus*, op. cit., p. 112

<sup>345</sup> FONTENELLE, « Sur l'histoire » dans *Œuvres complètes*, Paris, Fayard, 1989, t. III, p. 180.

fonde aussi le roman historique, qui prétend, selon Daniel Madélenat, « donner une image fidèle d'un passé précis, par l'intermédiaire d'une fiction mettant en scène des comportements, des mentalités, éventuellement des personnages réellement historiques »<sup>346</sup>.

L'abandon de la fable au profit de la vraisemblance réaliste est critiqué par Günter Grass, qui rejette de manière véhémente les Lumières et leur vision monstrueuse des mythes. Au contraire, selon lui, l'*Aufklärung* doit être révisé pour préserver une vision humaniste au-delà de toute dérive techniciste, qui excluerait la fantasmagorie et le rêve hors du concept de Raison. Dans ce sens, il lui paraît nécessaire de préserver les liens étroits qui existent entre littérature et mythe :

La vérité ne s'exprime plus, à la rigueur, que dans les contes et légendes, tandis que les contraintes objectives de notre époque, associées d'une manière tellement rationnelle, nous privent de toute découverte vécue. [...] La littérature vit du mythe. Elle crée des mythes, elle en détruit. A chaque fois, elle raconte la vérité d'une autre manière. Sa mémoire engrange ce dont nous devrions nous souvenir.<sup>347</sup>

La pertinence des mythes et légendes apparaît clairement dans l'un des poèmes du *Turbot*, qui énonce la vérité suivante : « *Nur das Märchen ist wirklich* »<sup>348</sup>. C'est effectivement le conte que choisit Grass, avec toute sa dimension merveilleuse, pour tenter d'établir la vérité sur la question sérieuse de l'histoire des sexes. Il reprend le conte des frères Grimm et en développe les aspects merveilleux : un poisson qui parle et qui est doué de pouvoirs magiques, un homme qui traverse les époques, des cuisinières du passé qui réapparaissent sous les traits de femmes contemporaines... Alain Montandon rappelle que « Grass avait d'ailleurs eu l'intention de donner à son roman un sous-titre : Märchen, mais il ne l'a point fait par concession aux critiques littéraires, à l'éditeur, et au public »<sup>349</sup>. Cette réticence s'explique aussi par le fait que *Le Turbot* ne relève pas uniquement de la « forme simple » du conte populaire, caractérisé par sa brièveté et la clarté de sa morale. Ce long roman est aussi construit autour d'événements réels de l'histoire de Danzig. Il est parsemé de

---

<sup>346</sup> Daniel MADELENAT, « Roman historique », *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1994, p. 2136.

<sup>347</sup> Günter GRASS, « Littérature et mythe », discours tenu lors de la Rencontre des Ecrivains à Lahti (Finlande) en 1981, traduit par Olivier Mannoni dans le dossier consacré à l'auteur par *Le Magazine Littéraire*, n° 381, octobre 1999, p. 60-61.

<sup>348</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, *op. cit.*, p. 452. Tr. fr. : « Seul le conte est réel », p. 407.

<sup>349</sup> Alain MONTANDON, « Günter Grass et le cinquième évangéliste », *op. cit.*, p. 147.

commentaires métatextuels sur le sens à donner à cette histoire. Il ne s'agit donc pas de s'éloigner du monde réel par une fuite dans l'espace naïf du conte, mais de dépasser le vérisme en doublant le registre réaliste du merveilleux, dans une forme de « réalisme fantastique »<sup>350</sup>. Fort de cette alliance paradoxale, Grass dit « inventer des faits plus exacts que ceux qui nous sont transmis soit-disant authentiquement »<sup>351</sup>. Il use en effet du conte pour sa dimension réaliste (« *realistische Dimension der Phantasie* »<sup>352</sup>), et entend livrer « la vérité supérieure d'un imaginaire nourri autant de légendes et de références littéraires que d'histoire et d'actualité »<sup>353</sup>. La complémentarité du fabuleux et du vraisemblable permet de donner une version de l'histoire des sexes plus complète, issue de la fantasmagorie de l'auteur à partir de ses souvenirs et des archives de la ville, dans une forme d'infidélité créatrice. Pour que cette double intention soit comprise, le narrateur du *Turbot*, incarnation de l'écrivain, sollicite de sa femme Ilsebill une ouverture d'esprit qui dépasse les conventions traditionnelles du réalisme, afin d'y intégrer une part d'invention. Face à ses accusations de mensonge, il plaide l'indulgence. Il s'adresse ainsi à son ancien professeur de latin, Monseigneur Stachnik, dans une *captatio benevolentiae* qu'il destine aussi à ses lecteurs :

*Meine Ilsebill, die mich bittet, Ihnen Grüßen zu sagen, glaubt das alles nicht. « Du mit deinen historischen Ausflüchten und Lügengeschichten ! » schimpft sie täglich. (Ilsebill glaubt nur, was in der Zeitung steht.) Aber Sie und ich wissen, daß die Geschichten nicht aufhören können, immer wieder anders und anders wirklich zu verlaufen.*<sup>354</sup>

Dans ce nouveau pacte romanesque, l'auteur ne cache pas son irréalisme, avouant même qu'il est « un costaud de l'imaginative »<sup>355</sup>. Face aux descriptions naturalistes de l'histoire, et à la scientificité sur laquelle veut s'adosser un tel type de littérature, Grass

---

<sup>350</sup> Thomas SERRIER, *Günter Grass : tambour battant contre l'oubli*, op. cit., p. 34.

<sup>351</sup> Réponse faite par Günter Grass à Heinz Ludwig Arnold en 1978 lors d'un entretien publié dans le premier numéro de *Text+critik* consacré à Grass, citée par Thomas Serrier dans *Günter Grass : tambour battant contre l'oubli*, op. cit., p. 129.

<sup>352</sup> H. L. HARNOLD, « Gespräch mit Günter Grass » dans H. L. HARNOLD, *Gespräche mit Schriftstellern*, München, 1975, p. 100.

<sup>353</sup> Thomas SERRIER, *Günter Grass : tambour battant contre l'oubli*, op. cit., p. 128.

<sup>354</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 213. Tr. fr. : « Mon Ilsebill, qui me prie de vous transmettre ses salutations, ne croit pas un mot de tout ça. “Toi, avec tes échappatoires historiques et tes menteries !” Voilà ce que sa mauvaise humeur lui fait dire chaque jour. (Ilsebill ne croit que ce qui est dans le journal.) Mais vous et moi savons que les histoires n'en finissent pas de se dérouler effectivement d'une autre manière. », p. 191.

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 187. V.O. : « *stark im Imaginären* », p. 209.

prône une repoétisation du monde. Cela explique son choix de s'inscrire dans la tradition romantique allemande. Les Romantiques rompent avec l'autorité rationnelle des Lumières, qui selon eux coupe le contact entre l'âme humaine et l'âme du monde. S'appuyant sur la *Naturphilosophie* allemande<sup>356</sup>, ils proposent une fusion du moi et du monde, renonçant aux critères de l'objectivité pour une subjectivité triomphante. Cet appel aux sensations et à l'imagination personnelles rejoint la nécessité de la « découverte vécue » dont parle Grass. Pour lui, cette expérience est menacée dans un monde contemporain régulé par la précision extrême de la technique et de l'information sans faille. La repoétisation que propose Grass fait alors écho au « réenchantement du monde »<sup>357</sup> souhaité par certains scientifiques, comme Ilya Prigogine et Isabelle Stengers. Ceux-ci, dans *La Nouvelle Alliance*, constatent que la science déterministe a abouti à un désenchantement du monde. Ils évoquent ses limites et la fin de son omniscience. Observant la métamorphose des sciences contemporaines, ils prônent une « écoute poétique »<sup>358</sup> du monde naturel. Ce renouvellement des sciences est proche des idées de Grass. Le romancier entend doter la raison de son contrepoint : le légendaire, l'irrationnel. L'ancien modèle scientifique, totalement neutre, stable et déterministe, est révoqué au profit d'une pratique ouverte sur l'invention et ses aspects insolites. Ce postulat aboutit, dans le domaine littéraire, à un art romanesque qui pratique l'excès, n'hésitant pas à mettre en contact le vraisemblable et le chimérique. Le procès du Turbot a ainsi tous les attributs du réalisme. Son déroulement imite, selon les exigences de la *mimesis*, un véritable procès : tenues de séances, présence du procureur, d'assesseurs, audition d'experts, etc. Toutefois, l'accusé est un poisson emprisonné dans un aquarium géant, doté d'un micro permettant à la salle d'entendre ses répliques, et alimenté en eau de la Baltique pour s'assurer sa bonne santé. La présence de cet élément incongru signale la contagion du merveilleux au sein de l'espace

---

<sup>356</sup> Cette science romantique, qui apparaît dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et a pour initiateur Schelling, propose un savoir du monde qui refuse la disjonction de l'homme, sujet, et de la nature, objet. Voir sur ce point la notion d'« anthropocosmomorphisme » développée par Georges Gusdorf dans *Le Romantisme II. L'Homme et la nature*, Paris, Payot, coll. « Grande Bibliothèque Payot », 1993, p. 143-170.

<sup>357</sup> Ilya PRIGOGINE et Isabelle STENGERS, *La Nouvelle Alliance, Métamorphose de la science*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1979, p. 353-393.

<sup>358</sup> « Le savoir scientifique, tiré des songes d'une révélation inspirée, c'est-à-dire surnaturelle, peut se découvrir aujourd'hui en même temps "écoute poétique" de la nature et processus naturel dans la nature, processus ouvert de production et d'invention, dans un monde ouvert, productif et inventif. », p. 393.

réaliste. Cela doit aboutir, selon l'expression de Guy Astic, à « un réalisme plus poussé », qui met en cause le principe de vraisemblance en assumant la facticité du discours littéraire :

La tambour littérature tente de redonner de l'épaisseur aux mots et aux choses de l'être et du monde. Elle engage une recherche de la densité... ce qui, de façon spectaculaire, passe d'abord par la perforation des réalités ordinairement mises en scène, par la dépressurisation du vraisemblable, par le desserrement des enchaînements narratifs et logiques. Il s'agit bien de *trouver* les récits et les figures, d'entailler les transitions afin d'ajouter la trame romanesque et de donner à voir ce qui se trouve en tréfonds. L'artifice littéraire, sans être dénigré, se montre pour ce qu'il est, une illusion ou une option d'ordre, une manière de faire tenir le monde sur une tête d'épingle fictionnelle.<sup>359</sup>

Le réalisme que prône Grass est doublé d'irréalisme pour révéler qu'il n'est pas un absolu, et qu'aucune histoire ne peut être totalisante. Il ne peut y avoir de *mimesis* exacte et intégrale d'un réel qui nous échappe. Cela ne signifie pas qu'il désire se cantonner dans une pratique purement esthétique du roman historique, comme Lukacs le reprochait à Flaubert dans *Le Roman historique*. Avec son essai « Le contenu comme résistance », il adresse une critique ironique aux artistes qui vouent un culte à la forme : « Le contenu est la résistance inévitable, l'alibi de la forme. »<sup>360</sup> Grass reste un écrivain engagé dans le réel, et s'il choisit d'immerger son récit dans le conte de fées, c'est pour renouer un contact plus fécond avec le public, en lui proposant, par la lecture, la réalisation d'une « découverte vécue ». Celle-ci peut se produire grâce à la puissance instructive du mythe, plus profonde et plus forte que celle que l'on attribue de nos jours à la raison explicative :

[...] c'est la rigueur archaïque, la complexité des mythes, intensifiée jusqu'à la simplicité qui ne cesse de nous rattraper, qui nous rassemble de nouveau et nous rend connaissables, nous qui sommes tentés de nous décomposer dans une quantité monstrueuse de détails statistiques.<sup>361</sup>

Le choix de représenter le réel en y mêlant naturel et surnaturel, de conter plutôt que compter, rattache Grass au « réalisme magique européen »<sup>362</sup> dont parle Guy Astic. L'échec

---

<sup>359</sup> Guy ASTIC, *La Tambour Littérature, Günter Grass romancier*, Paris, Editions Kimé, 2004, p. 189.

<sup>360</sup> Günter GRASS, « Le contenu comme résistance », *Essais de critique 1957-1985*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>361</sup> Günter GRASS, « Littérature et mythe », *op. cit.*, p. 61.

<sup>362</sup> Guy ASTIC, *La Tambour Littérature, Günter Grass romancier*, *op. cit.*, p. 198 : « Cette démarche [la subversion du pacte de vraisemblance], aussi passionnante que risquée, anachronique et actuelle, incontestablement en porte-à-faux, relève du réalisme magique européen. [...] Le réalisme magique, n'ayant rien d'un genre, correspond à une zone avec ses démarcations, ses déplacements de frontières et ses reliefs. La locution, oxymorique, désigne le renversement des conventions en matière de

du progrès technique et scientifique, au vu des chiffres aberrants du XX<sup>e</sup> siècle, attire Grass vers ces formes non rationnelles de savoir, qui relativisent l'hégémonie de la raison. L'irréalisme est alors une voie alternative d'accès au réel.

Dans *Les Fleurs bleues*, le duc d'Auge postule la même idée : « Une chose qui n'existe pas n'est pas forcément bête »<sup>363</sup>. Il s'adresse de la sorte à son écuyer Pouscaillou, qui peine à le suivre à propos de ses fameux préadamites<sup>364</sup> : « On a du mal à causer avec vous, monsieur le duc, vous dites que ça n'existe pas et, en même temps, vous ne voulez pas que je trouve ça bête. »<sup>365</sup>. L'aspect délirant des réflexions du duc d'Auge incarne le *serio ludere* de Queneau dans *Les Fleurs bleues*, où le réalisme est revisité par la fantaisie et les brisures constantes de l'illusion romanesque. Les aventures invraisemblables et divertissantes du duc relèvent d'une approche cognitive, puisqu'ils figurent une réflexion métaphysique de l'auteur. Pour matérialiser les hypothèses biologiques et mathématiques d'*Une Histoire modèle*, Queneau choisit en effet la fable, et sa dose d'irréalisme. Comme le souligne Anne-Marie Jaton, le parcours d'Auge s'apparente à « un merveilleux conte de fées, revu et corrigé par une violence constante ; le passé anachronique, les chevaux qui parlent, le don de voyance du héros lui confèrent une tonalité à la fois mythique, onirique et irréaliste »<sup>366</sup>.

Queneau inscrit à plusieurs reprises son roman dans le genre du conte de fées. Les références abondent : le duc apparaît dans le chapitre VIII « perdu comme un pauvre petit poucet »<sup>367</sup>, à ses côtés se trouve « ce vilain bougre d'ogre de Gilles de Rais »<sup>368</sup>, et des êtres issus des superstitions populaires, « gobelins, fées, gnomes, farfadets, elfes, leprechauns, lutins, korrigans, ondines et vouivres »<sup>369</sup>. Une allusion est faite aux *Mille et une nuits*, puisque Lamélie, la jeune fille que prend à son service Cidrolin, est appelée Schéhérazade<sup>370</sup>. La magie affleure par ailleurs dans le roman à travers de nombreux objets, auxquels sont attribués des pouvoirs surnaturels. Tel est le cas des trouvailles de l'alchimiste du duc,

---

représentation. Ce qui est antinomique sur le plan sémantique est résolu dans le cadre de la fiction, puisque la surnature est acceptée comme une dimension à part entière de la réalité. »

<sup>363</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 1100.

<sup>364</sup> Voir supra page 47.

<sup>365</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 1100.

<sup>366</sup> Anne-Marie JATON, *Lecture(s) des « Fleurs bleues » de Raymond Queneau*, op. cit., p. 22-23.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 1052.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 1042.

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 1011.

<sup>370</sup> « Allez, Schéhérazade : l'histoire d'Albert. », p. 1087.

« Timoleo Timolei, le seul alchimiste du monde chrétien à connaître la véritable recette de l'or potable ou non, sans compter mille autres merveilles »<sup>371</sup>. Il invente la poudre de projection, la lumière philosophale, et surtout l'élixir de longue vie. Cette potion apparaît tout au long du roman sous l'aspect de l'essence de fenouil, une boisson qu'affectionnent particulièrement les deux protagonistes. Même si sa consommation extrêmement fréquente l'assimile à une boisson d'usage courant, comme l'anisette ou le pastis, elle s'apparente surtout à un philtre quasi magique, qui rend possible les voyages à travers le temps d'Auge et de Cidrolin. Enfin, la présence d'animaux doués de parole complète le répertoire du merveilleux. Queneau a lui-même abordé la question du langage animal dans un texte intitulé « De quelques langages animaux imaginaires et notamment du langage chien dans *Sylvie et Bruno* »<sup>372</sup>. Lewis Carroll a en effet mis en scène des animaux qui parlent dans ce roman de 1889, mais aussi dans *Alice au pays des merveilles*, avec le lapin blanc et les homards. Les deux chevaux parlants du duc d'Auge, Sthène et Stèphe, nous entraînent quant à eux dans l'univers mythique d'Homère. Sthène, dont le nom reprend celui du grand orateur attique Démosthène, établit sa filiation avec le cheval d'Achille :

- « [...] Un cheval comme moi, on n'en a pas vu depuis Xanthe. Et encore, Xanthe ne parlait que par la voix d'Héra, tandis que moi, je n'ai besoin de personne pour savoir ce que je veux dire.

- Et qui est-ce ce Xanthe ? » demande Mouscaillot.

Sthène encensa pour montrer le peu d'estime qu'il avait pour la culture d'Empoigne.

Il daigne cependant répondre :

« Un des chevaux d'Achille. L'autre se nommait Balios. »<sup>373</sup>

L'arrière-plan divin de l'épopée est occulté. Le langage animal renvoie à la fable ésopique, dont Queneau vante les mérites car elle « consiste à faire entendre d'une manière ingénieuse ce qu'on ne dit pas, ou ce qu'on ne dit que d'une façon détournée »<sup>374</sup>. La fable et le conte de fées, qui usent tous deux du registre merveilleux, permettent donc de répondre à des questionnements sérieux, sous le masque du divertissement et du décalage burlesque, dont relève le plus souvent le roman. Par son ingéniosité, la fiction irréaliste met en forme des

---

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 1073.

<sup>372</sup> Repris dans *Contes et propos*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 263-269.

<sup>373</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1070.

<sup>374</sup> Raymond QUENEAU, « L'Humour et ses victimes », *Le Voyage en Grèce*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, p. 87.

problèmes fondamentaux. On retrouve ici un des fondements du Collège de Pataphysique auquel appartient Queneau : la proposition de solutions fondées sur l'imagination. L'auteur fait son entrée au Collège en 1950, et est intronisé « Satrape »<sup>375</sup>, avant de devenir « Grand Conservateur de l'Ordre de la Grande Gidouille ». En son sein, il participe activement à de nombreux travaux, et crée en 1960, avec François Le Lionnais, l'Ouvroir de Littérature Potentielle (OULIPO). Le Collège de Pataphysique, société secrète constituée d'éminents dignitaires, comme Man Ray, Marcel Duchamp, Boris Vian, Georges Pérec, se livre à des réflexions fondées sur *Les Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* d'Alfred Jarry. Dans ce texte de 1898, le docteur Faustroll donne la définition de cette nouvelle science:

[...] la pataphysique sera surtout la science du particulier, quoi qu'on dise qu'il n'y a de science que du général. Elle étudiera les lois qui régissent les exceptions et expliquera l'univers supplémentaire à celui-ci ; ou moins ambitieusement décrira un univers que l'on peut voir et que l'on doit voir à la place du traditionnel, les lois que l'on a cru découvrir de l'univers traditionnel étant des corrélations d'exceptions aussi, quoique plus fréquentes, en tout cas de faits accidentels qui, se réduisant à des exceptions peu exceptionnelles, n'ont même pas l'attrait de la singularité.

DEFINITION : *La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité.*<sup>376</sup>

Ces éléments de pataphysique contestent l'existence d'une réalité unique et globale. Ils mettent la représentation traditionnelle en concurrence avec un autre monde, une autre vision qui doit remplacer la première, et qui revendique sa nature relative et totalement imaginaire. Cette démonstration vise à dénoncer le caractère purement arbitraire de l'« univers traditionnel », en désignant sa réalité comme virtuelle. On retrouve ici une mise en échec de la vraisemblance, par une réflexion qui vide la réalité de son sens. Le postulat du pataphysicien Faustroll auréole toute l'œuvre romanesque de Queneau, parcourue par le doute, attitude pataphysique suprême. La facticité assumée de ses romans montre à quel point le réel est une construction de mots arbitraire, dont l'acceptation est le fait de l'habitude. La vacuité du quotidien est dénoncée. Tel est le cas de celui de Cidrolin, le personnage des *Fleurs bleues* qui vit à l'époque contemporaine. Si Queneau reprend pour le dépeindre les

---

<sup>375</sup> Les Satrapes forment un corps de dignitaires du Collège de Pataphysique.

<sup>376</sup> Alfred JARRY, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1980, p. 31-32.

codes du réalisme, en représentant dans son roman tout ce qui fait la modernité des années 1960, il en souligne également la vanité. Le romancier décrit la vie de la grande cité, avec ses « houatures », ses cafés, ses transports en commun, et même sa prostitution. Mais les ressorts du réalisme sont déstabilisés par le manque d'épaisseur des personnages, et particulièrement de Cidrolin. Protagoniste d'un monde familier pour le lecteur, son absence d'activité le rend pourtant peu concret, alors que le duc, qui évolue au sein d'un conte de fées, est un personnage au caractère marqué, qui paraît plus authentique. Une question préoccupe ainsi la critique quenienne : quelle est la série la plus réaliste, celle de Cidrolin, dans la vie duquel ne se produit aucun événement « magique » mais qui semble très inconsistante et fantomatique, ou celle d'Auge, personnage actif, mais dont l'existence est caractérisée par le merveilleux, l'irréel ? Jean-Yves Pouilloux note l'étrangeté de cette inversion entre réalisme et irréalisme :

Et, paradoxalement, la série « récit fantastique » semble plus réelle que la série « réalité actuelle », comme si Queneau avait pris un malin plaisir à nous faire croire à des événements invraisemblables (jusqu'à chasser le mammoth à coups de canon) et suspecter d'irréalité ce que nous connaissons pourtant très bien.<sup>377</sup>

A ce propos, Anne-Marie Jaton parle d'un « réalisme déréalisé », ou d'un « irréalisme réaliste ». Queneau pratique « une sorte de merveilleux moderne ludique, tout en reprenant des mécanismes narratifs et des tonalités propres au réalisme »<sup>378</sup>. Le romancier réussit à lier deux logiques traditionnellement antinomiques, en les combinant au sein d'un roman qui se dégage des codes de la *mimesis*, sans pour autant se désintéresser des réalités du quotidien.

La coexistence du réalisme et de l'imaginaire est aussi l'une des grandes ambitions que Fuentes attribue au genre romanesque. Dans *Géographie du roman*, l'auteur se pose la question de la prétendue mort du roman, au profit du divertissement informatif. Les romanciers de sa génération seraient eux-mêmes « affamés d'information »<sup>379</sup>, usant peu de leur imagination et se contentant d'aligner des faits et des images. Face à cette désertion du romanesque, Fuentes se pose la question « Que peut dire le roman qui ne peut être dit

---

<sup>377</sup> Jean-Yves POUILLOUX, *Les Fleurs bleues de Raymond Queneau*, op. cit., p. 75.

<sup>378</sup> Anne-Marie JATON, *Lecture(s) des « Fleurs bleues » de Raymond Queneau*, op. cit., p. 20-21.

<sup>379</sup> Carlos FUENTES, *Géographie du roman*, par Céline Zins, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1997 (1993), p. 12.

d'aucune autre façon ? »<sup>380</sup> Sa spécificité se trouve selon lui dans le dépassement de la dichotomie que l'on opère traditionnellement entre réalisme et imaginaire, et subséquemment, entre engagement et formalisme :

Le réalisme est une prison parce qu'à travers ses grilles, nous ne voyons que ce que nous connaissons déjà. En revanche, la liberté de l'art consiste à nous montrer ce que nous ne connaissons pas. L'imagination est le nom du savoir en littérature comme en art. Celui qui se contente d'aligner des données véristes ne pourra jamais nous montrer, comme Cervantès ou Kafka, la réalité non visible mais aussi réelle que l'arbre, la machine ou le corps.<sup>381</sup>

Citant des romanciers contemporains, parmi lesquels se trouve Günter Grass, Fuentes propose une « nouvelle géographie du roman, faisant disparaître la frontière artificielle entre “réalisme” et “imaginaire” »<sup>382</sup>. Comme il le souligne en prenant l'exemple du personnage de Cervantès, figure de proue de ses analyses :

Réalisme ? Don Quichotte n'est-il pas plus réel que la plupart des êtres de chair et d'os ? Imaginaire ? Existe-t-il une réalité qui n'ait d'abord été imaginée et désirée ? [...] L'histoire contenue dans un roman n'est-elle pas une *évocation* de l'histoire plutôt qu'une *adéquation* à l'histoire ?<sup>383</sup>

A ce sujet, il est intéressant d'évoquer la réception critique de *Terra Nostra*, roman historique qui foule aux pieds le principe de vraisemblance. Carlos Fuentes reprend lui-même les critiques qui lui furent adressées, lors d'une interview donnée une dizaine d'années après la parution du roman. Parce qu'il n'a pas suivi la chronologie attestée des Habsbourg, mélangeant des éléments biographiques propres à l'existence de souverains différents, il a commis, selon certaines analyses, des erreurs historiques :

Dans *Terra Nostra*, c'est l'histoire d'une dynastie, celle des Habsbourg d'Espagne. Avec celle-là, je prends beaucoup de libertés. Des critiques solennels tant en Espagne qu'en Amérique latine ont dit : « M. Fuentes ne connaît pas son histoire, il confond les dates, il ne sait pas que Charles Quint était le père de Philippe II et le fils de Philippe le Beau. Il fait si bien que Philippe le Beau devient le père de Philippe II et que Charles Quint disparaît. » [...] L'histoire est le fruit de notre imagination. La véritable histoire n'est pas

---

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 29.

une succession de dates sur le calendrier.<sup>384</sup>

Carlos Fuentes ne se soucie pas d'être fidèle à d'éventuelles sources historiques. Pour lui les documents et les archives ne sont pas les seuls garants de la vérité : « La véritable histoire est quelque chose qui se passe en nous »<sup>385</sup>. Dans ce sens, l'engagement de l'artiste ne consiste pas à réitérer la version officielle, mais à « présenter des versions alternatives, critiques, inventives, poétiques »<sup>386</sup>. Ce sont ces versions imaginaires qui peuvent nous permettre de déchiffrer le monde, de le décrypter. En théoricien du roman, Fuentes offre une poétique de la coexistence entre les deux traditions, irréaliste et réaliste, qu'il nomme tradition de la Manche et tradition de Waterloo :

Je soutiens qu'il y a deux grandes traditions dans le roman occidental. L'une est la tradition de la Manche, la tradition quichottesque consciente d'elle-même, où le roman dit qu'il est un roman, où les personnages sont des noms, où tout est création verbale ; c'est le roman potentiel qui va de Cervantès à Diderot. L'autre est la tradition que j'appelle de Waterloo, le roman napoléonien, qui naît de la figure de Napoléon, dans lequel ce qui compte est l'action historique, où l'individu s'affirme dans l'acte historique ; il s'agit d'une chose sérieuse. Stendhal et Balzac disent que c'est sérieux, que ce n'est pas une blague, qu'ils parlent de la réalité, qu'ils promènent un miroir le long d'un chemin qui réfléchit la réalité, etc. Eh bien, moi je pense qu'il y a une crise de ces deux notions dans le roman contemporain. Borges en est le signe le plus évident. Nabokov aussi. Nous essayons peut-être de dépasser les deux traditions sans en sacrifier aucune.<sup>387</sup>

Dans ce cours accéléré d'histoire littéraire, Fuentes se place en fils de Cervantès. Mais il ne désire pas pour autant que son intention réaliste soit niée : il accepte le double héritage. Cette ambivalence se retrouve dans *Terra Nostra*, roman qui relève du réalisme magique latino-américain tel que le définit Amaryll Chanady dans *Magical Realism and The Fantastic : Resolved versus Unresolved Antinomy*. Selon elle, « le surnaturel dans le réalisme magique est accepté comme faisant partie de la réalité »<sup>388</sup>, car l'antinomie entre les codes du naturel et du surnaturel est résolue dans la narration. Ce qui paraît invraisemblable surgit au

---

<sup>384</sup> Carlos FUENTES, *Territoires du temps*, op. cit., p. 199.

<sup>385</sup> *Ibid.*

<sup>386</sup> Carlos FUENTES, *Géographie du roman*, op. cit., p. 26.

<sup>387</sup> Carlos FUENTES, *Territoires du temps*, op. cit., pp. 286.

<sup>388</sup> Amaryll CHANADY, *Magical Realism and The Fantastic : Resolved versus Unresolved Antinomy*, New York et Londres, Garland Publ., 1985, p. 30. Cité et traduit par Charles W. SCHEEL dans *Réalisme magique et réalisme merveilleux, Des théories aux poétiques*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 91.

sein d'un cadre réaliste, sans qu'il y ait de contradiction. La pure fantaisie côtoie des descriptions tout à fait réalistes de l'homme et de la société. Suivant les pas d'Alejo Carpentier, qu'il considère comme « l'inventeur du réalisme magique »<sup>389</sup>, Fuentes se permet d'adjoindre à sa fresque historique des éléments surnaturels, traditionnellement rejetés par les codes du genre. Une louve enfante un être humain, un chien fantôme rode ainsi qu'un rat diabolique, doué de parole. Les figures des tableaux deviennent des êtres de chair et de sang, et les personnages peuvent traverser les époques, les morts redevenir vivants. Cet entre-deux trouve son paroxysme dans les actes de magie noire auxquels se livre l'épouse du Seigneur, la jeune Dame Isabelle, qui fait pousser en cachette une mandragore dans sa chambre. A l'écart, elle psalmodie des rites incantatoires afin de donner vie à un autre être fabuleux : une momie, composée de morceaux volés aux cadavres des Habsbourg qui reposent sous la chapelle de l'Escorial, et qu'elle va dérober transformée en chauve-souris. Le réalisme magique latino-américain s'incarne aussi dans la partie mythique du roman, intitulé « Le Nouveau Monde ». Le protagoniste y emprunte le parcours du dieu aztèque Quetzalcoatl, selon les épisodes relatés par les *codex* indigènes<sup>390</sup>. Ces incursions dans les domaines du mythe, du fantastique et du merveilleux donnent naissance au « réalisme irréel » dont parle Goytisolo à propos de *Terra Nostra* : « Métamorphoses, transformations, anachronismes qui, au lieu de démentir l'ordre réel, le confirment et l'amplifient – réalisme total, au sens que Vargas Llosa donne à ce terme : objectivité et subjectivité, acte et rêve, raison et merveilleux. »<sup>391</sup> Il s'agit bien d'un « réalisme total », qui décrit à la fois les événements avérés de l'histoire espagnole, sans oublier la culture et les croyances irrationnelles qui la fondent, mais surtout sans négliger les potentialités de l'invention littéraire. Le portrait que dresse Fuentes de Philippe II par exemple est scrupuleusement fidèle au témoignage des historiens, ce qui ne l'empêche pas d'imaginer à son propos des scènes hallucinées. Son « imagination historique »<sup>392</sup> lui permet de mieux représenter le caractère morbide et lugubre du souverain, à travers des passages fantastiques. L'un d'eux relate les visions d'épouvante du roi, observant dans un miroir magique sa mort et son improbable résurrection en loup, chassé sur ses propres terres. Le surnaturel est là pour accentuer les traits de caractère du personnage, et pour donner corps à son état tourmenté. De

---

<sup>389</sup> Carlos FUENTES, *Le Sourire d'Erasmus*, *op. cit.*, p. 149.

<sup>390</sup> Voir supra page 89.

<sup>391</sup> Juan GOYTISOLO, « Terra Nostra », *op. cit.*, p. 148.

la même façon, le traitement excentrique de la famille royale que propose Fuentes, entre une Reine Folle et une Dame sorcière, un Prince Idiot et un Roi impuissant, ne fait qu'incarner au mieux la réalité historique, l'Histoire de l'Espagne dépassant souvent l'imagination. L'irréalisme est là pour mettre en lumière les failles de la réalité, et de sa prétendue normalité. Il résulte d'un réalisme critique, qui souligne la part d'incongru qui hante le réel, et la facticité d'un discours qui tendrait à masquer celle-ci sous couvert de vraisemblance.

« Réalisme déréalisé », « irréalisme réaliste », « réalisme irréel », « réalisme total », « réalisme fantastique », « réalisme merveilleux », « réalisme magique », les termes de la critique décrivent de manière exponentielle le renouvellement du réalisme, par toute une série d'oxymores exprimant la collusion entre le réalisme et l'imaginaire. L'alliance de ces deux contraires est plus particulièrement signifiante dans le roman historique, puisqu'elle opère une refonte totale du genre. Loin de vouloir ici trouver le bon terme, au vu des multiples débats qui agitent les théoriciens de la littérature<sup>393</sup>, il nous apparaît plus pertinent de relever les deux traits fondamentaux de cette pratique : la dimension critique, qui exhibe le merveilleux pour montrer les limites de tout discours se voulant véridique, et l'ouverture à l'imaginaire, les romanciers remplaçant l'objectivité réaliste par une forme de connaissance irrationnelle. Puisque tout récit historique recèle une part de facticité, l'impératif de la vraisemblance n'est plus de mise. Les auteurs peuvent alors mêler des traits mythiques, oniriques ou merveilleux à leur représentation du réel, qui leur permettent de mieux figurer leurs réflexions sur l'histoire. Grass, Queneau et Fuentes s'autorisent la fiction, et n'aspirent pas à l'historiographie. Il s'agit alors de représenter « une réalité fondée sur l'imagination »<sup>394</sup>, selon les mots de Carlos Fuentes, qui concurrence les données véristes de l'histoire, et propose « une version plus complète de la réalité »<sup>395</sup>.

---

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>393</sup> Pour l'exemple, on voit un aperçu fort documenté sur tous les débats subtils concernant la différence entre « réalisme magique » et « réalisme merveilleux » dans l'ouvrage de Charles V. SCHEEL, *Réalisme magique et réalisme merveilleux, Des théories aux poétiques*, op. cit., pp. 13-20.

<sup>394</sup> Carlos FUENTES, *Un Temps nouveau pour le Mexique*, op. cit., p. 280.

<sup>395</sup> « [...] l'artiste tente de nous donner une version plus complète de la réalité. » dans Carlos FUENTES, *Le Sourire d'Erasmus*, op. cit., p. 112

## 2.2. Des versions imaginaires et polémiques du réel

Dans *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Bertrand Westphal assigne un nouveau rôle aux arts mimétiques, et une nouvelle portée au discours fictionnel :

Moins nettement déporté sur les marges du réel qu'il ne l'était voici un demi-siècle encore ou à peine plus, il a gagné en force de persuasion, voire en force de pénétration. Et si la crédibilité se mesure toujours à l'aune de la référence au « vrai » monde, il n'est plus dit, en pleine ère postmoderne, que le monde de ciment, de béton ou d'acier soit plus « vrai » que le monde de papier ou d'image.<sup>396</sup>

De ce fait, il propose la fiction comme « clé de lecture raisonnable du monde, parmi d'autres et non à la traîne des autres »<sup>397</sup>. La fiction apparaît dès lors comme un monde possible, où seraient expérimentées des représentations de la réalité, différant de la vision traditionnelle<sup>398</sup>. Cette idée entre en rapport avec la sémantique des mondes possibles, très féconde dans de nombreuses disciplines depuis les années 1970, époque à laquelle certains philosophes en ont fait le fondement axiomatique de la logique modale. Les mondes possibles naissent au sein de la philosophie de Leibniz. Ce sont, pour ce philosophe du XVII<sup>e</sup> siècle, les versions et variantes possibles du monde, qui existent uniquement dans l'esprit de Dieu. Un seul de ces mondes est actualisé par le Créateur : le meilleur des mondes, qui est celui dans lequel nous vivons. Selon cette perspective, le monde aurait pu être différent, à des degrés variables, de ce qu'il est : un petit événement aurait pu changer le cours des choses. Cette idée permet aux scientifiques de tous bords de stipuler des mondes possibles où les lois de la nature seraient différentes, et de savoir quels événements se seraient produits si les circonstances avaient été autres. Comme le remarque à juste titre Françoise Lavocat, « [...] les mondes possibles sont des outils puissants pour la théorisation empirique parce qu'ils

---

<sup>396</sup> Bertrand WESTPHAL, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, p. 13.

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 10-11.

<sup>398</sup> Selon certaines thèses développées et discutées ces dernières années, la fiction peut être considérée comme un lieu privilégié d'expérimentation des possibles. Voir sur ce point Nancy MURZILLI, « La Fiction ou l'expérimentation des possibles », paru sur le site internet de recherche littéraire Fabula ([www.fabula.org](http://www.fabula.org)) le 8 octobre 2005.

fournissent des modèles alternatifs de l'univers et des scénarios contrefactuels »<sup>399</sup>. La fiction littéraire se présente elle aussi comme l'exploration d'un scénario possible. En effet, son auteur invente avec elle un monde dont les règles de cohérence sont plus ou moins singulières par rapport aux lois du monde réel. Dès lors, la fiction littéraire s'apparente à une forme particulière d'expérimentation, proposant elle aussi un modèle alternatif de l'univers. Elle serait susceptible de nous apporter un savoir, dans la mesure où, en tant qu'activité de modélisation, elle est, comme le précise Jean-Marie Schaeffer, une opération cognitive<sup>400</sup>.

Ceci est le cas plus particulièrement pour l'écriture de l'histoire. Dans *Heterocosmica : Fiction and possible worlds*, Lubomír Doležel parle, à propos de l'historiographie, de « *counterfactual scenarios* »<sup>401</sup>. Il évoque les potentialités d'expérimentation des possibles par la fiction, qui crée selon lui des « *polemical antiworlds, which undermine or negate the legitimacy of the canonical protoworld* »<sup>402</sup>. L'aspect polémique du roman historique a aussi été souligné par Michel Vanoosthuyse dans *Le Roman historique : Mann, Brecht, Döblin*<sup>403</sup>. Établissant un parallèle entre les simulations scientifiques, le faire-semblant du jeu et l'espace d'expérimentation que constitue la fiction, ce critique germaniste montre comment le roman historique offre au lecteur une « opération de comparaison »<sup>404</sup> entre ce qu'il connaît, par exemple d'un personnage historique, et ce que

---

<sup>399</sup> Françoise LAVOCAT, « L'Œuvre littéraire est-elle un monde possible ? », paru le 8 octobre 2005 sur le site Fabula, à paraître prochainement dans le volume *Problèmes de Théorie littéraire*, sous la direction de Sylvie Patron.

<sup>400</sup> Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.

<sup>401</sup> Lubomír DOLEZEL, *Heterocosmica : Fiction and Possible Worlds*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, coll. « Parallax », 1998, p. 14. « scénarios contrefactuels » (traduction personnelle)

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 207. « des antimondes polémiques, qui ébranlent ou nient la légitimité du protomonde canonique » (traduction personnelle)

<sup>403</sup> Michel VANOOSTHUYSE, *Le Roman historique : Mann, Brecht, Döblin*, Paris, P.U.F., coll. « Perspectives Germaniques », 1996. Voir le chapitre « Histoire, fiction, argumentation », p. 37-67.

<sup>404</sup> Michel Vanoosthuyse emprunte cette notion à Greimas, *Du Sens*, II : « Le contrat de véridiction », Paris, Seuil, 1983, p. 119 : « Si le faire interprétatif ayant à faire face aux procédures de persuasion fort variées [...] recouvre un champ d'exercice très vaste, il n'en reste pas moins qu'on peut le réduire, dans ses ultimes retranchements, à une opération de reconnaissance (de la vérité). Or la reconnaissance, contrairement à la connaissance, est une opération de comparaison de ce qui lui est "proposé" [...] et de ce qu'il sait/croit déjà. La reconnaissance en tant que comparaison comporte nécessairement une identification, dans l'énoncé offert, de la totalité ou des bribes de "vérité" qu'on possède déjà. »

lui propose la fiction. Deux visées argumentatives existent : soit légitimer, soit contrer le récit officiel qui dit être « le passé » :

Le genre est ainsi écartelé entre deux postulations : s'affirmer comme fiction, ou se nier plus ou moins comme tel pour s'écrire à l'abri du « réel », c'est-à-dire des modèles en place. Car il lui est possible de jouer de la concordance ou de la contradiction entre le monde possible qu'il construit et les modèles de réalité auxquels il emprunte ses matériaux, suscitant des effets de « fidélité » ou d'« infidélité » par l'effacement (relatif) ou l'accentuation (relative) de la frontière entre les énoncés romanesque et la « vérité historique », et il attend qu'ils provoquent des changements dans le domaine cognitif, voire introduisent à l'action. [...] Apologétique ou polémique, le roman historique n'est jamais très éloigné du champ politique et social.<sup>405</sup>

L'infidélité, et même l'in vraisemblance, sont des moyens pour le romancier d'utiliser son roman dans une perspective argumentative. Il peut influencer sur des questions politiques et sociales. Ceci entraîne un positionnement moral de l'auteur, comme le souligne Emmanuel Bouju dans son étude du roman historique contemporain, où il observe un passage de l'ancien principe d'espérance historique au principe de responsabilité de l'écrivain : « [...] l'écriture est à la fois lieu de mémoire et d'engagement – cherchant à faire de l'échange romanesque un exercice d'interlocution libre contre l'illusion politique et la culture du secret. »<sup>406</sup>

Les auteurs du *corpus* s'inscrivent dans cette volonté d'utiliser la fiction pour créer un monde proposant une vérité alternative. A la question de Nicole Casanova « L'artiste doit-il avoir un sens moral ? », Günter Grass répond :

Je ne sais pas s'il le doit, mais il en a un tout naturellement. Par son travail déjà, en confrontant dans ses œuvres des réalités présentes, héritées et consacrées, qu'elles soient politiques, sociales et religieuses, avec des contre-images, c'est-à-dire en mettant ces réalités en question, il a forcément une morale.<sup>407</sup>

Cette préoccupation est aussi celle de Fuentes. Elle se cristallise chez lui autour de la notion d'engagement, à laquelle il donne une nouvelle acception : « [...] engagement majeur du roman – réalité imaginaire, description de la société et de sa culture, décision d'inventer

---

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 63-65.

<sup>406</sup> Emmanuel BOUJU, *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>407</sup> Günter GRASS, *Atelier des métamorphoses*, *op. cit.*, p. 183.

verbalement la seconde histoire sans laquelle la première est illisible. »<sup>408</sup> Dans ses *Journeaux*, Queneau relève quant à lui la capacité de la littérature à créer un monde second, réinventant et révélant le monde dans lequel nous vivons : « Le roman comme expression de valeurs de vérité. Ce qui “sauve” les grands romans fondés sur la fiction, c’est précisément leur valeur de vérité ; la re-cosmogonie. Le roman comme cosmification. »<sup>409</sup>

### « L’autre vérité »

La relation d’événements historiques est souvent sous le joug d’un point de vue subjectif, qui s’attribue pourtant la plus grande objectivité. Cependant, ce regard sur l’histoire néglige d’autres visions de la même réalité, d’autres vérités. Comme nous l’avons vu précédemment, le récit masculin oblitère la chronique féminine, et l’eurocentrisme occulte la perception indigène de la Conquête. La véritable objectivité consiste alors à multiplier les points de vue différentiels. Cette démarche est celle d’Italo Calvino dans les *Cosmicomics*. Ces récits peuvent être rapprochés des textes du *corpus*, à la différence près qu’ils relatent non pas l’histoire, mais un passé pré-humain, voire pré-terrestre. Un personnage ayant traversé les âges géologiques y relate sa version des faits, parfois en contradiction avec les hypothèses scientifiques actuelles. Voici comment l’auteur présente ces *Cosmicomics* :

Chaque récit « cosmicomique » s’ouvre sur un passage tiré d’un ouvrage scientifique, comme s’il était présenté par la voix *off* d’un savant conférencier. Mais, très vite, la conférence scientifique est interrompue par quelqu’un dans le public qui lance une exclamation comme : « C’est vrai ! », « J’y étais ! », « Je vous assure que ça s’est passé comme ça ! ». Cette voix appartient à un personnage qui répond au nom imprononçable de Qfwfq [...], un personnage qui s’exprime et se comporte comme chacun de nous, mais qu’il est difficile de définir comme un être humain puisqu’ « il était déjà là » quand le genre humain n’existait pas et même avant qu’il y eût la vie sur la terre. Il semble de toute façon qu’il ait pris successivement différentes formes, animales (mollusque, ou dinosaure) et ensuite humaines, et fini par être aujourd’hui un petit vieillard qui en a beaucoup vu, et qui a en plus l’habitude d’en raconter de belles.<sup>410</sup>

À travers Qfwfq, sa famille, ses amis, Calvino permet au lecteur de s’identifier et de participer en imagination aux hypothèses de la science actuelle, puisque chaque récit explore une de ses propositions, du Big Bang à la disparition des dinosaures. Partant de la science,

---

<sup>408</sup> Carlos FUENTES, *Géographie du roman*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>409</sup> Raymond QUENEAU, *Journeaux 1914-1965*, *op. cit.*, p. 723.

l'auteur décide de retourner au mythe, au conte pour « retrouver le plaisir de raconter, et de *penser en racontant*. »<sup>411</sup> Les versions imaginaires comblent les lacunes des théories scientifiques, et montrent des aspects différents de ceux énoncés par les cosmologues ou les géologues. On retrouve cette démarche dans *Les Fleurs bleues*, autour des recherches du duc d'Auge à propos des « préadamites », ces hommes qui auraient vécu avant Adam et Eve. Ses découvertes retiennent l'attention de Cidrolin, qui évoque alors les différentes hypothèses concernant l'habitat de ces hommes préhistoriques. Ils auraient résidé dans des cavernes, ou bien celles-ci leur auraient servi de temples, selon des hypothèses plus récentes. Face à ces versions changeantes, un passant venu l'écouter s'exclame :

L'instruction ! voyez ce que c'est, monsieur, que l'instruction. On apprend quelque chose à l'école, on se donne même du mal, pour apprendre quelque chose à l'école, et puis vingt ans après, ou même avant, ce n'est plus ça, les choses ont changé, on ne sait plus rien, alors vraiment ce n'est pas la peine.<sup>412</sup>

Les hypothèses scientifiques ne sont que des versions possibles du passé. L'idée d'une vérité unique et invariable est inopérante, comme le suggère Nelson Goodman dans *Ways of Worldmaking (Manières de faire des mondes)*. Il ne s'agit pas, pour ce philosophe américain, de dire qu'il existe plusieurs mondes, mais différentes « manières de décrire », « versions et visions que permettent les nombreuses sciences, les travaux des différents peintres et écrivains, nos perceptions qui en sont nourries autant que des circonstances, de nos propres intuitions, intérêts et expériences passées. »<sup>413</sup> On retrouve ici une acception non essentialiste des mondes possibles : ceux-ci ne sont pas conçus comme existant, mais sont considérés comme des représentations. Nelson Goodman dépasse ainsi les concepts de réalité

---

<sup>410</sup> Italo CALVINO, *Cosmicomics : récits anciens et nouveaux*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>412</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1113. De la même manière, Queneau montre avec humour que la perception du réel change à chaque époque. Lorsque le duc d'Auge arrive en 1964, lui et sa suite, se déplaçant en carrosse, ne sont plus perçus comme des aristocrates, mais comme des bohémiens. Un voisin de Cidrolin se renseigne ainsi à leur propos en demandant : « Des romanichels ? », *op. cit.*, p. 1132.

<sup>413</sup> Nelson GOODMAN, *Manières de faire des mondes*, traduit par Marie-Dominique Popelard, Paris, Editions Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art », 1992 (1978), p. 11.

et de vérité<sup>414</sup>, au profit de l'étude de ces différentes versions, qui sont selon lui des manières symboliques de construire des mondes :

Nous ferions mieux de nous concentrer sur les versions que sur les mondes. Bien sûr, nous voudrions distinguer entre les versions qui réfèrent effectivement et celles qui ne le font pas, et parler des choses et des mondes, s'il y en a, auxquels il est fait référence ; mais ces choses et ces mondes, et même la substance dont ils sont faits – de matière, d'antimatière, d'esprit, d'énergie, ou de machin chose – sont eux-mêmes façonnés par et suivant les versions.<sup>415</sup>

Il attribue à la fiction, autant qu'aux sciences, une capacité cognitive passant par la construction d'un monde qui suggère une « vérité métaphorique »<sup>416</sup>, émancipée de la quête de la vérité unique et inattaquable.

Recenser les multiples versions du passé grâce à la portée métaphorique de l'imagination romanesque est bien le travail de création auquel s'attèle Carlos Fuentes dans *Terra Nostra*, « polynarration »<sup>417</sup> inspirée d'une histoire mexicaine pluraliste. Au récit de la Conquête, il associe ainsi celui d'une « contre-conquête »<sup>418</sup>. L'espace dialogique du roman permet de corréler au point de vue des Espagnols celui des Indiens. Il répond à une volonté de métissage du passé, caractéristique selon l'auteur de la culture mexicaine. Dans la partie du roman intitulée « Le Nouveau Monde », deux lieux mythiques existent simultanément : le Jardin d'Eden de l'utopie européenne et le territoire sacré des Aztèques, lieu d'une geste cosmogonique éternelle, faite du combat que se livrent les différents dieux de son panthéon. Cette double mythification de l'espace à l'instant de la (contre)Conquête permet à l'auteur de faire état du syncrétisme religieux de son pays, et de dresser, à travers cette aire polyculturelle, le tableau d'un passé commun. La lecture du roman s'apparente alors à un mode de découverte de cette histoire pluraliste. Elle apporte une connaissance qui peut, selon

---

<sup>414</sup> « Loin d'être un maître solennel et sévère, la vérité est un serviteur docile et obéissant. Le scientifique s'abuse lui-même quand il suppose qu'il est un esprit uniquement voué à la recherche de la vérité. Il ne s'intéresse pas aux vérités triviales qu'il pourrait ressasser sans fin, mais s'occupe de résultats d'observations irrégulières et à facettes multiples, qui ne lui fourniront pas plus que des suggestions pour des structures globales et des généralisations significatives. Il recherche le système, la simplicité et la portée ; et quand il est satisfait sur ces rubriques, il taille la vérité à leur mesure. Il décrète autant qu'il découvre les lois qu'il établit, il dessine autant qu'il discerne les modèles qu'il définit. », p. 27.

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>417</sup> Le terme est de Fuentes lui-même. Voir *Géographie du roman*, *op. cit.*, p. 226.

Fuentes, influencer sur la prise de conscience des Mexicains de leurs différents passés – espagnol, indien, africain. L'élargissement de la connaissance et de la compréhension a pour vocation de « changer la mémoire en responsabilité partagée : la mémoire et le désir dépassent la controverse politique, ils font partie de la dynamique culturelle : l'artiste tente de nous donner une version plus complète de la réalité. »<sup>419</sup>

Le même désir anime Grass dans sa réécriture polémique de l'histoire des deux sexes : donner une autre version des choses. Le romancier convoque la fantaisie des contes de fées pour montrer de quelle manière les récits des frères Grimm ont pu modeler, par leur représentation univoque de la féminité, les esprits de leurs nombreux lecteurs. Le conte *Du Pêcheur et de sa femme* relate en effet l'histoire d'un pêcheur dont la femme est toujours insatisfaite, et qui doit sans cesse appeler à l'aider un turbot magique pour exaucer ses souhaits exorbitants. Les frères Grimm dressent le portrait d'une femme avide, insatiable, harcelant son époux de demandes irréalisables. Cet imaginaire populaire rencontre un écho indéniable dans l'historiographie : son aspect misogyne, puisqu'il s'agit d'une histoire d'hommes, exclusivement. Le roman entend réparer ce « mémoricide »<sup>420</sup>. Il veut donner une autre version de la féminité que celle véhiculée par le conte des frères Grimm. C'est ainsi qu'une deuxième version apparaît dans le roman, bien loin de la première. Un passage intitulé « L'autre vérité » revient sur la genèse du conte au sein du groupe des poètes romantiques. Il existait en réalité deux versions populaires de celui-ci, l'une misogyne, l'autre dénonçant l'envie de pouvoir dévastatrice de l'homme. La vieille dame qui relate le conte au peintre Runge lui confie deux versions. Il les prend en note et les amène ensuite dans la maison forestière, où le groupe d'écrivains est réuni :

*Darauf legte der Maler Runge sein Dialektmärchen in zwei Fassungen auf den langen Tisch voller Papier. Die eine Fassung ist das uns überlieferte Märchen ; von der anderen muß noch erzählt werden. Es hätte nämlich jene alte Frau, die [...] dem Maler Philipp Otto Runge zweierlei Wahrheit in sein Sudelbuch gesprochen. Die eine machte die zänkische Frau Ilsebill glaubwürdig : wie sie mehr, immer mehr haben will, König*

---

<sup>418</sup> Carlos FUENTES, *Le Sourire d'Erasmus*, op. cit., p. 22.

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>420</sup> Juan GOYTISOLO, « Mémoire, oubli, amnésie, souvenir et mémoricide », *Cogitus interruptus*, op. cit., p. 15-30. Dans cet ouvrage, dont la sixième partie s'intitule « Günter Grass-Juan Goytisoló. Dialogue à propos de l'oubli, des tabous et de la mémoire courte », le romancier espagnol revient, à la suite de Grass, sur le rôle de « l'intellectuel sans mandat », celui qui écrit l'histoire sans exécuter les *desiderata* du pouvoir politique.

*Kaiser Papst sein möchte, [...] die andere von dem alten Weib dem Maler Runge diktierte Wahrheit zeigte eine bescheidene Ilsebill und den Fischer maßlos in seinen Wünschen : im Krieg unbesiegbar will er sein. [...] Als der Maler Runge die alte Frau fragte, welches Märchen von beiden denn richtig sei, sagte sie : « Dat een un dat anner tosamen. »<sup>421</sup>*

Les poètes romantiques, en majorité des hommes, choisissent la première variante, malgré les protestations de Bettina von Arnim, seule femme présente. Ce choix est à l'image de l'histoire humaine dans son ensemble. En donnant cette « autre vérité », Grass entend écrire une contre-histoire féminine, et ce grâce à son imagination, puisque cette participation relève du non-écrit de l'histoire. Il fait ainsi coexister les deux versions, en dépassant l'idée d'une vérité absolue, car comme le dit la vieille dame, les deux histoires sont vraies.

### **Histoires hérétiques**

L'hérésie est un modèle historique de contestation qu'utilisent les auteurs, principalement Fuentes. Elle est pour eux un symbole significatif de leur intention polémique. C'est en effet à son propos que les termes d'orthodoxie et d'hétérodoxie sont couramment employés. Ces deux notions s'adaptent parfaitement aux propos des romanciers du *corpus*. La dimension apocryphe de leurs contre-histoires relève aussi du vocabulaire de l'hérésie, ce type de textes désignant à l'origine ceux qui étaient rejetés hors du canon apostolique.

Les mentions sont anecdotiques dans *Les Fleurs bleues*, mais elles marquent bien le caractère marginal et hétérodoxe du protagoniste, qui prouve son anticléricalisme en ne cessant de contredire les dignitaires de l'Eglise. Le duc d'Auge est alors assimilé, lors de différents épisodes, à un hérétique : « Cet albigeois doit adorer Mahom et son palefroi se nomme à coup sûr Satan »<sup>422</sup>, ou plus tard : « Le duc avait tout pour déplaire et le bon peuple

---

<sup>421</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 445. Tr. fr. : « Là-dessus, le peintre Runge déposa sur la table longue pleine de papiers son conte en dialecte sous deux variantes. L'une d'elles nous a été transmise ; pour l'autre, il reste à en parler. En effet, cette vieille femme [...] avait dicté deux sortes de vérité au peintre Philipp Otto Runge qui les avaient notées dans son cahier de brouillon. La première accréditait la querelleuse dame Ilsebill qui veut en avoir toujours davantage, voudrait être roi empereur pape, [...] la seconde des deux vérités dictées par la vieille femme au peintre Runge montre une Ilsebill modeste et le pêcheur sans mesure dans ses désirs : être invincible à la guerre. [...] Quand le peintre Runge demanda à la vieille femme lequel des deux contes était le bon, elle dit : "L'un et l'autre tout ensemble." », p. 401.

<sup>422</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 1006.

s'énervait fort contre l'hérétique »<sup>423</sup>. Son abbé le rejette hors du dogme chrétien, lorsque le duc lui relate ses rêves prophétiques : « Votre science sémantique, messire, a fumet d'hérésie. »<sup>424</sup> D'autres allusions l'apparentent à la secte religieuse des cathares, dont les albigeois sont une fraction. Comme le duc d'Auge qui refuse d'accompagner le roi saint Louis dans sa dernière croisade, les Albigeois considéraient les prédicateurs des croisades comme de véritables assassins. Sa vision polémique, qui lui vaut d'être puni par le souverain, le rapproche de la position de ces hérétiques, qui furent réprimés sous le règne de Louis IX.

Dans *Le Turbot*, l'hérésie apparaît dans la résistance païenne du narrateur et de ses compagnons face à Adalbert de Prague au X<sup>e</sup> siècle. La tribu des Pomorzes, qui deviennent plus tard les Kachoubes, refuse ainsi d'adopter le christianisme : « *Wir wollen das Kreuz nicht. Unsere Göttin heißt Aua. Die ist mit Demeter, Frigga, Kybele, Semele verwandt. Das sind Großfiguren. Alle vor eurer niedlichen Gottesmutter. Kurzum : Wir haben schon Religion !* »<sup>425</sup> Cette tribu des bords de la Vistule est dirigée par une femme. Elle voue un culte à la Déesse-Mère, selon le régime matriarcal imaginé par Grass<sup>426</sup>. Dans une relation inversée, le romancier nomme l'une de ces femmes souveraines Mestwina. Elle est le double imaginaire du prince pomérélien Mestwin, qui exista réellement. Le matriarcat fait contrepoint au patriarcat. La dimension hétérodoxe de cette histoire à l'envers trouve une figuration exemplaire dans l'hérésie païenne de ce peuple de pêcheurs. La ferveur païenne se transmet de cuisinière en cuisinière, et se retrouve quelques siècles plus tard chez celle qui est censée incarner l'ordre ecclésiastique, l'abbesse Margarete Rusch. Les deux sens du terme apparaissent ici : l'hérésie au sens propre, par opposition au dogme religieux dominant, et celle au sens figuré, qui désigne dans son ensemble la contre-histoire du féminin.

Des trois auteurs, c'est surtout Carlos Fuentes qui reprend le modèle de l'hérésie, principalement car celle-ci lui permet d'entrer en contradiction avec la vision dominante de l'identité espagnole, fondée sur le catholicisme. Les hérésies espagnoles sont selon lui les ferments de la révolution intellectuelle qui permit l'avènement de la démarche critique

---

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 1006.

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 1010.

<sup>425</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, p. 133. Tr. fr. : « Nous ne voulons pas de croix. Notre déesse s'appelle Ava. Elle s'apparente à Déméter, Frigga, Cybèle, Sémélé. Ce sont de grandes figures. Toutes l'emportent sur votre mince Sainte Vierge. Bref : nous avons déjà une religion ! », p. 121.

<sup>426</sup> Voir supra page 92.

incarnée par le *Quichotte*, et qui se prolonge avec les découvertes de Copernic : « Le centre disparaît de toute composition et les visions hérétiques, au sens strict, se multiplient : la vision de la réalité cesse d'être unique et imposée hiérarchiquement ; on choisit la réalité, les réalités. Les forces centrifuges l'emportent sur les centripètes. »<sup>427</sup> L'hérésie est donc pour Fuentes synonyme de choix, elle rend l'homme libre de choisir sa lecture du monde. L'érudition de l'auteur à propos de ces mouvements hétérodoxes est extrêmement précise. Il fournit dans *Terra Nostra* de nombreux exemples du traitement que ceux-ci réservent aux dogmes unitaires de l'Eglise. Une scène du roman figure particulièrement bien cette exposition de l'ordre catholique aux forces centrifuges de l'hérésie : un passage méditatif, où le Seigneur observe un tableau religieux du peintre Luca Signorelli. Ce tableau fantastique parle et entame une longue prosopopée, où sont passées en revue les différentes versions possibles de l'histoire du Christ : celles du docétisme, qui soutient que le corps humain du Christ est de nature fantasmagorique, du gnosticisme syrien, qui proclame le caractère intransmissible du Père, du gnosticisme égyptien de Basilide, qui fait de Simon le Cyrénéen le remplaçant de Jésus sur la croix, du gnosticisme judaïsant des Ebonites, qui prétend que le Christ n'a occupé que temporairement le corps de l'homme Jésus, du monarchisme tripassien, qui identifie le Fils au Père, de l'hérésie apollinienne et du nestorianisme, qui attribuent à deux personnes différentes les actes de Jésus et du Christ, et enfin de la doctrine pélagienne, qui nie la doctrine du péché originel<sup>428</sup>. Ces versions frappées d'anathème sont véhiculées tout au long du roman, grâce à la présence d'un groupe d'hérétiques, mené par le moine rebelle Ludovico. Ces derniers se présentent comme les opposants, génération après génération, de l'ordre univoque qu'entendent imposer au peuple espagnol les Rois Catholiques et leur descendance. L'hérésie sert alors de modèle à Fuentes pour montrer la nécessité de ce qu'il nomme le combat tragique, « conflit de valeurs où les deux partis ont raison »<sup>429</sup>, par opposition à l'hégémonie d'une seule vision du monde. Selon lui, le genre antique de la tragédie, oublié au XX<sup>e</sup> siècle, est le seul recours aux crimes impunis de l'époque contemporaine, qui a évincé l'affrontement de valeurs antagonistes également justes, au profit d'un culte du progrès

---

<sup>427</sup> Carlos FUENTES, *Cervantès ou la critique de la lecture, op. cit.*, p. 51.

<sup>428</sup> Nous nous appuyons ici sur un passage où sont expliquées, par l'un des moines de l'Escorial, les nombreuses hérésies auxquelles fait allusion le Seigneur dans son dialogue avec le tableau. Voir p. 315-316.

<sup>429</sup> Carlos FUENTES, *Le Sourire d'Erasmus, op. cit.*, p. 203.

univoque. Ecrire un roman consiste alors, comme Fuentes l'écrit à propos de Borges, à mettre en scène « [...] une arène, où les histoires dissemblables et les discours contradictoires peuvent se rejoindre, transcendant l'orthodoxie d'un langage unique, d'une foi unique ou d'une vision unique du monde »<sup>430</sup>.

## Utopies, uchronies

Un autre modèle ancien de contestation est repris par Grass et Fuentes : l'utopie. Ce terme, inventé par Thomas More avec *Utopia*, désigne un lieu qui n'existe pas, une réalité irréaliste paradoxale. Sa capitale, Amaurote, est une ville fantôme, son chef, Ademus, un prince sans peuple, et son fleuve, Anhydrie, un fleuve sans eau. Bien que chimérique, la « meilleure des Républiques » a une portée référentielle et polémique, puisqu'elle suggère une comparaison de la part de ses lecteurs, entre leur nation, et cette cité idéale. Utopia sert de contrepoint imaginaire à l'Angleterre du XVI<sup>e</sup> siècle, et à ses écueils politiques et sociaux.

Grass use du procédé lorsqu'il fait imaginer aux femmes du Féminal des « utopies rétroactives » (« *rückwirkende Utopien* »<sup>431</sup>), où les femmes auraient été au pouvoir : « *Welche Möglichkeiten ! Wer weiß, wer weiß ? Gewiß wäre dann die Geschichte anders verlaufen. Womöglich gäbe es gar keine Daten. Unsere Welt wäre, na, sagen wir : paradisischer.* »<sup>432</sup> Si le *topos* de l'utopie apparaît clairement dans ce passage, avec la mention du paradis, il s'agit plus précisément, dans le cadre du roman historique, d'une uchronie<sup>433</sup>. Ses potentialités polémiques sont tout aussi fortes. Ce passage exprime la possibilité d'une histoire différente, dans le cas où le turbot aurait été pêché non par un

---

<sup>430</sup> Carlos FUENTES, *Géographie du roman*, op. cit., p. 54.

<sup>431</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 62. Tr. fr. : p. 57.

<sup>432</sup> *Ibid.* Tr. fr. : « Quelles possibilités ! Qui sait ? Qui sait ? Certes, l'histoire aurait suivi un cours différent. Si ça se trouve, il n'y aurait pas de dates. Notre monde serait, ben, davantage paradisiaque. », p. 57.

<sup>433</sup> Voici la définition historique que donne Pierre Corbeil de l'uchronie, et que cite Eric B. HENRIET dans son ouvrage *L'Histoire revisitée. Panorama de l'uchronie sous toutes ses formes*, Paris, Société d'Édition des Belles Lettres, coll. « Encrage », 2004, p. 36 : « Au début, les auteurs ont simplement imaginé la possibilité de voyage dans le temps, autant vers le futur que vers le passé. Puis, on a imaginé la possibilité de changer les événements menant au présent. Une fois cette idée lancée, il n'est pas surprenant que quelqu'un ait imaginé que les changements puissent se multiplier et s'annuler [...]. Puis des auteurs proposèrent la coexistence, pacifique ou pas, de plusieurs univers avec des histoires différentes. »

homme mais par une femme. La comparaison argumente clairement en faveur de la seconde possibilité.

De même, l'utopie et l'uchronie figurent dans *Terra Nostra*. La première fait l'objet de quatre chapitres successifs : « Le Rêve de Pedro », « Le Rêve de Célestine », « Le rêve de Simon » et « Le rêve de Ludovico ». Ces quatre récits répondent à la question suivante : « ¿qué clase de mundo construirías si pudieras hacerlo? »<sup>434</sup> Les mondes inventés par les personnages s'apparentent à des utopies qui stigmatisent les travers de l'Espagne, principalement celui de Pedro, qui rêve d'avoir une terre à lui, et d'échapper ainsi au servage injuste qui a cours en Espagne. Les quatre compagnons désirent s'évader en direction d'un Nouveau Monde, un « Nowhere »<sup>435</sup> où ils espèrent pouvoir construire leur projet idéal. Ces différents rêves projetés sur un territoire inconnu traduisent à leur manière les promesses non tenues de la Conquête, dont l'utopie a été détruite par l'épopée guerrière des conquistadores. Ces « rêves » apportent une dimension critique au récit orthodoxe de la dynastie des Rois Catholiques, dans un jeu de miroir dévoilant les injustices du Siècle d'or si célébré.

Fuentes se sert de l'uchronie pour évoquer les possibilités polémiques de l'histoire, et ce plus précisément à propos de l'époque contemporaine. Un des derniers pans du roman relate en effet la résistance de guerilleros à une invasion armée des U.S.A. Ce scénario, totalement inventé par Fuentes, a une portée référentielle importante, puisqu'il représente la crise de la frontière qui existe entre les deux nations voisines. Il met en lumière l'agressivité et la volonté de domination des Etats-Unis face aux Mexicains. Il rappelle leur impérialisme : la guerre et la vente de territoires qui avait mené à l'indépendance du Texas en 1836, et à celles de l'Arizona, de la Californie, du Nevada, du Nouveau Mexique et de l'Utah. Les relations entre les deux pays dépendent de cette rivalité ancienne, mais aussi de l'attitude actuelle des Américains vis-à-vis du Mexique : leur volonté de dominer l'économie du pays, dans un mépris total de ses habitants. Dans un chapitre de son essai *Un Temps nouveau pour le Mexique*, « Si loin de Dieu : le Mexique et les Etats-Unis », Fuentes évoque la phobie antimexicaine qui prend de plus en plus d'ampleur chez les Américains, et qui se manifeste par la présence accrue de patrouilles à la frontière. Les discours politiques sont axés sur les

---

<sup>434</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, op. cit., p. 176. Tr. fr. : « Quel genre de monde construirais-tu si tu en avais la possibilité ? », p. 129.

<sup>435</sup> C'est le titre du chapitre qui suit les quatre « Rêves ».

« méchants » Mexicains, qui seraient les pourvoyeurs de drogue des U.S.A. L'auteur explique cette attitude des Américains par leur « besoin de méchants, d'ennemis avérés, dignes de confiance, qu'ils soient mexicains ou japonais »<sup>436</sup>. La mise en scène de cette guerre uchronique a donc une portée cognitive essentielle pour Fuentes, qui est de mettre en garde ses lecteurs face à l'attitude menaçante de la première puissance mondiale vis-à-vis des Mexicains, et de figurer, par cette version catastrophiste, les conséquences possibles qui pourraient en résulter.

Evoquant des passés alternatifs, les auteurs du *corpus* confrontent l'histoire à ses hérésies. Ils usent de cet ancien modèle d'hétérodoxie religieuse, et de celui de l'utopie, genre renouvelé par l'uchronie, qui décrit une histoire possible où le cours des événements serait différent de celui du monde actuel. La logique des mondes possibles est ici reprise, avec une comparaison des différentes versions du passé. Le scepticisme des auteurs quant à la possibilité d'une réalité une et indivisible les mène ainsi à multiplier, dans leurs romans, ces versions alternatives, proposées à la raison critique du lecteur. Le roman devient alors le garant du pluralisme de l'histoire, un récit où le vrai et le faux ne s'opposent plus, où toutes les visions sont également vraies.

Signant la crise des notions de réalité et de vérité propre à l'époque contemporaine, les romans historiques du *corpus* rejouent la tension entre réalité et fiction au profit de la seconde. Une révolution générique apparaît, quasiment au sens astronomique du terme : le genre opère une révolution sur lui-même, par un retour à la fiction, au légendaire, au merveilleux, à la fable écartée par le discours historique depuis ses origines grecques, depuis le divorce entre Homère et Hérodote. Le recours au mythe et à l'imaginaire vient contrecarrer une rationalité historiographique univoque, et par là même souvent lacunaire et mystificatrice. Il permet en outre d'exhiber la part de facticité propre à toute écriture de l'histoire, selon une perspective critique essentielle pour les écrivains de cette « ère du soupçon » qu'est la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Les romanciers décident d'assumer la fiction, sans pour autant se départir d'une intention réaliste, d'un engagement en faveur d'une plus grande vérité. Les parties non écrites de l'histoire, méconnues ou bien tues, trouvent en effet un « lieu

---

<sup>436</sup> Carlos FUENTES, *Un Temps nouveau pour le Mexique*, op. cit., p. 249.

de mémoire »<sup>437</sup> dans l'espace imaginaire de ce nouveau roman historique, dont la dimension politico-éthique est, de ce fait, grandissante<sup>438</sup>. D'un mémorial de l'histoire monumentale, il devient iconoclaste, brisant les idoles du grand récit unitaire, jouant avec les lignes de la chronologie du progrès, imposant les minorités au premier plan. Il manifeste cette nouvelle conception de l'histoire propre à l'époque contemporaine et lui renvoie son image, dans une logique proche de celle de Cervantès : en tant que fiction historique qui, parce qu'elle ne cache pas sa dimension de mensonge, peut nous révéler une part de vérité.

---

<sup>437</sup> « [...] les lieux de mémoire ne sont pas ce dont on se souvient, mais là où la mémoire travaille ; non la tradition elle-même, mais son laboratoire », Pierre NORA, « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux », *Les Lieux de mémoire*, tome I, Paris, Gallimard, « Quarto », 1997 (1984), p. 18.

<sup>438</sup> Voir sur la question de la responsabilité éthique du roman historique : Emmanuel BOUJU, *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*.

**Deuxième Partie.**  
**Poétique de la répétition**

## Chapitre I. Les temps mêlés

Selon le philosophe Paul Ricœur, les récits sont « le moyen privilégié par lequel nous re-configurons notre expérience temporelle confuse, informe et, à la limite, muette »<sup>1</sup>. L'œuvre narrative retranscrit, par sa mise en intrigue, le caractère temporel de l'existence, si difficilement compréhensible par l'entendement humain. On se souvient ici des apories de saint Augustin :

Qu'est-ce donc que le temps ? Qui saurait en donner facilement une brève explication ? Qui pourrait le saisir, ne serait-ce qu'en pensée, pour en dire un mot ? Et pourtant quelle évocation plus familière et plus classique que celle du temps ? Nous le comprenons bien quand nous en parlons ; nous le comprenons aussi en entendant autrui en parler. Qu'est-ce donc que le temps ? Si personne ne me le demande, je le sais. Si quelqu'un pose la question et que je veuille l'expliquer, je ne sais plus.<sup>2</sup>

Selon Ricœur, c'est l'ordonnance du récit, son agencement, qui permet à l'homme de se figurer ce qu'est cette notion abstraite. La composition de l'intrigue, en littérature comme en histoire, construit une articulation du temps. Dès lors, il semble pertinent d'interroger les romans historiques de Grass, Queneau et Fuentes, afin de comprendre quelle structure temporelle y est mise en place. Quelle référence proposent les auteurs aux lecteurs, au travers de cet « acte configurant »<sup>3</sup> qu'est la mise en récit ?

Dans l'imaginaire occidental, héritier de la vision biblique, suivre une histoire signifie avancer au sein d'une succession linéaire d'épisodes et de péripéties. Le lecteur est dans l'attente d'un accomplissement, d'une conclusion. Tel est le rôle de l'Apocalypse dans l'eschatologie chrétienne. Au cours de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle se développe un autre

---

<sup>1</sup> Paul RICŒUR, *Temps et récit. 1, L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1983, p. 12.

<sup>2</sup> SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions* précédées de *Dialogues philosophiques*, traduit par P. Cambronne, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1998, p.1040-1041.

<sup>3</sup> Paul RICŒUR, *Temps et récit. 1, L'intrigue et le récit historique*, *op. cit.*, p. 129. L'auteur emprunte la notion de *configurational act* à Louis O. Mink, appliquée par ce dernier à la compréhension historique, et étendue par Ricœur à « tout le champ de l'intelligence narrative ». Voir Louis O'MINK, « The Autonomy of Historical Understanding », *History and Theory*, vol. V, n°1, 1965, p. 24-47.

rapport au temps, comme le note l'historien Michel de Certeau en 1977 : « [...] ce n'est plus le temps volontariste qui avance toujours malgré des « résistances », progressiste et lisible, mais celui qui se répète, fait torsades, nœuds et retours, un temps rusé, trompeur, et plein de replis. »<sup>4</sup>

Ce temps retors à la linéarité est celui des romans du *corpus*. Fuentes, Grass et Queneau s'émancipent des codes de la représentation historique, par un refus insolent de la chronologie, des échappées belles hors du temps et de l'histoire, dont ils refusent le cadre traditionnel.

## 1. Abolition de la chronologie

### 1.1. Un temps anachronique

L'histoire scientifique se fonde sur une schématisation du temps, établie selon l'enchaînement causal des événements. L'avant explique l'après, et s'en distingue comme le passé du présent. Cette distinction est symbolisée par la succession de dates sur les frises historiques, où sont mis en évidence les liens de chronologie et de périodisation qui soutiennent l'historiographie. Le temps historique est ainsi découpé en subdivisions canoniques, qui ont cours à l'université : Antiquité, Moyen Âge, Temps Modernes, époque contemporaine. L'anachronisme est alors conçu comme l'erreur absolue, ce que souligne l'helléniste Nicole Loraux dans son article « Eloge de l'anachronisme en histoire ». Selon elle, l'anachronisme est :

[...] la bête noire de l'historien, le péché capital contre la méthode dont le seul nom suffit à constituer une accusation infâmante, l'accusation – somme toute – de ne pas être un historien puisqu'on manie le temps et les temps de façon erronée. Aussi l'historien se garde-t-il en général soigneusement d'importer des notions que l'époque de référence est censée n'avoir pas connues, et plus encore de procéder à des comparaisons – par principe

---

<sup>4</sup> « L'Histoire, une passion nouvelle, table ronde avec : Philippe Ariès, Michel de Certeau, Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie, Paul Veyne », *La Nouvelle histoire, Le Magazine littéraire*, op. cit., p. 19.

indues – entre deux conjonctures que des siècles séparent.<sup>5</sup>

D'après Jacques Rancière, qui s'attèle le premier à la réhabilitation de ces courts-circuits chronologiques, c'est Lucien Febvre qui en a fait le péché mortel de l'histoire. Dans son *Rabelais* (1942), l'historien des Annales explique en effet qu'il serait invraisemblable de taxer Rabelais d'incroyance, puisque cette idée n'était pas de son temps, la vie privée et la vie publique étant alors entièrement gouvernées par le religieux. Cette critique de l'anachronisme est posée quasiment comme postulat de départ à toute pratique historiographique :

Histoire, fille du temps. [...] Chaque époque se fabrique mentalement son univers. [...] Elle le fabrique avec ses dons à elle, son ingéniosité spécifique, ses qualités, ses dons et ses curiosités, tout ce qui la distingue des époques précédentes. [...] Le problème est d'arrêter avec exactitude la série des précautions à prendre, des prescriptions à observer pour éviter le péché des péchés – le péché entre tous irrémédiable : l'anachronisme.<sup>6</sup>

Pour Rancière, la notion d'appartenance à une époque est discutable, elle ne permet que de formuler des hypothèses, sans aucune autorité susceptible d'exclure de prétendues « erreurs sur le temps ». L'historien qui refuse l'anachronisme se soumet selon lui non pas à une démarche scientifique, mais aux règles de l'art. Il rejette tout élément discordant de sa composition d'ensemble, qu'est la peinture d'un personnage historique ou d'une époque révolue :

La description impose l'évidence sensible de ce qui est à sa place dans le tableau et de ce qui n'y est pas. Dans la description de la vie quotidienne de l'homme du XVI<sup>e</sup> siècle, l'incroyance a statut du détail qui jurerait. Elle serait comme un habit poudré dont on affublerait un rude seigneur médiéval.<sup>7</sup>

Réfutant la pseudo-scientificité de cette « poétique de la vraisemblance », le philosophe fait une critique magistrale de l'imputation d'anachronisme, qui « n'est pas l'allégation qu'une chose n'a pas existé à une date donnée, elle est l'allégation qu'elle n'a pas

---

<sup>5</sup> Nicole LORAUX, « Eloge de l'anachronisme en histoire », *Les Voix traversières de Nicole Loraux. Une helléniste à la croisée des sciences sociales*, numéro commun *EspacesTemps Les Cahiers et CLIO, Histoire, Femmes et Sociétés*, n°87-88, mars 2005, p. 128.

<sup>6</sup> Lucien FEBVRE, *Le Problème de l'incroyance au XVI<sup>e</sup> siècle. La religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, 1968 (1942), p. 12-15.

<sup>7</sup> Jacques RANCIÈRE, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », revue *L'Inactuel*, Paris, Calmann-Lévy, n°6, automne 1996, p. 63-64.

pu exister à cette date. »<sup>8</sup> Or, soumettre l'histoire à l'existence du possible est pour lui anti-historique, postuler que Rabelais était nécessairement croyant relève uniquement de la catégorie du vraisemblable, et non pas du certain, puisque aucun historien n'a pu pénétrer l'esprit de l'auteur du *Pantagruel*. Dès lors, il dénie toute pertinence à l'anachronisme, terme négatif auquel il préfère le concept d'« anachronie » :

Il n'y a pas d'anachronisme, mais des modes de connexion que nous pouvons appeler positivement des anachronies : des événements, des notions, des significations qui prennent le temps à rebours, qui font circuler du sens d'une manière qui échappe à toute contemporanéité, à toute identité du temps avec « lui-même ». Une anachronie, c'est un mot, un événement, une séquence signifiante sortis de « leur » temps, doués du même coup de la capacité de définir des aiguillages temporels inédits, d'assurer le saut ou la connexion d'une ligne de temporalité à une autre. Et c'est par ces aiguillages, ces sauts et ces connexions qu'existe un pouvoir de « faire » l'histoire [...].<sup>9</sup>

D'anachronisme en anachronie, l'erreur à proscrire devient un procédé pertinent et signifiant, aux étonnantes vertus heuristiques. L'historien de l'art, Georges Didi-Huberman, va jusqu'à proposer un éloge de l'anachronisme dans son ouvrage *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*<sup>10</sup>. Cette dimension cognitive de l'anachronisme n'est d'ailleurs pas nouvelle, et des historiens de renom s'en sont servi malgré les interdits dogmatiques de leurs prédécesseurs. Comme le remarque Bérenger Boulay<sup>11</sup>, Fernand Braudel, lui-même élève de Lucien Febvre, use de l'analogie anachronique, y compris pour l'histoire des représentations. Il développe ainsi la « métaphore américaine » pour évoquer, auprès de ses contemporains, l'image qu'avaient les hommes du passé de la Méditerranée. A propos des mouvements de colonisation phéniciens et grecs, il parle ainsi d'un « Far-West méditerranéen »<sup>12</sup>. Peu à peu, les études historiques s'émancipent donc des découpages du plan chronologique et périodique de l'histoire.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 67-68.

<sup>10</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2000.

<sup>11</sup> Bérenger BOULAY, « L'histoire au risque du hors-temps. Braudel et la Méditerranée », Séminaire « Sortir du temps : la littérature au risque du hors-temps » organisé par Henri Garric et Sophie Rabau dans l'Atelier du site Fabula ([www.fabula.org](http://www.fabula.org)), séance du 4 juin 2007.

<sup>12</sup> *La Méditerranée, I. L'Espace et l'Histoire*, sous la direction de Fernand Braudel, Paris, Arts et métiers graphiques, 1986 (1977), p. 104.

Cet affranchissement des règles de la vraisemblance historique, dont la tradition exclue tout rapprochement de temporalités diverses, est l'apanage des romans du *corpus*. Les auteurs prônent la contiguïté de périodes traditionnellement maintenues à l'écart les unes des autres, dans une étrange synchronie.

Avec *Les Fleurs bleues*, Raymond Queneau multiplie de façon insolente les anachronismes, bafouant les règles du réalisme historique dans une écriture du décalage constant. Pourtant *Les Fleurs bleues* s'organisent *a priori* selon un parcours chronologique, celui du duc d'Auge, chevauchant au fil du temps. Du chapitre I au chapitre IV, l'action se déroule en 1264 ; du chapitre V au chapitre VIII, en 1439 ; du chapitre IX au chapitre XII, en 1614 ; du chapitre XIII au chapitre XVI, en 1789 ; enfin, du chapitre XVII au chapitre XXI, en 1964. Des indications historiques permettent au lecteur de situer chaque épisode sur la frise historique nationale. Queneau reprend en effet le code qui veut qu'une époque soit définie par l'individu qui règne alors sur le pays. Se suivent ainsi les figures de Saint Louis, Charles VII et Louis XI, la Régente Marie de Médicis, avant que n'apparaisse le couperet de la Révolution. Les événements politiques caractéristiques de chacune des périodes sont aussi signalés : la huitième croisade, la fin de la guerre de Cent ans, le traité de Sainte-Menehould, les Etats Généraux, auxquels s'ajoutent les jalons de l'histoire culturelle, avec la mention des travaux de Notre-Dame, l'édification de Saint-Germain l'Auxerrois ou celle de la statue équestre d'Henri IV. Mais ce « défilé monotone » ne reprend la trame canonique que pour mieux la subvertir. Dans son article « Echange de fleurs »<sup>13</sup>, le critique Alain Calame étudie le traitement anachronique que Raymond Queneau fait subir à l'intrigue. En préambule, il rapporte que les *Fleurs bleues* seraient nées, entre autres, d'une réflexion de Queneau sur *La Fleur de Coleridge*, de Jorge Luis Borges. Dans ce texte, l'écrivain argentin raconte de quelle façon trois auteurs – Coleridge, H.G. Wells, Henry James – ont relaté l'histoire d'un objet rapporté soit d'un rêve, soit du passé, soit du futur. La première version du roman de Queneau décrit ainsi comment le duc d'Auge, alors duc Poche, « rapportait un objet du passé »<sup>14</sup>. Cette impossibilité temporelle n'est pas reprise à l'identique dans le texte définitif, mais l'idée de mettre en contiguïté des époques différentes reste prégnante, et ce par l'entremise du rêve conjugué du féodal duc d'Auge et de son double moderne Cidrolin. Pour reprendre la

---

<sup>13</sup> Alain CALAME, « Echange de fleurs », *Temps mêlés*, n° 150+1, 1978, p. 29-37.

terminologie d'Alain Calame, ce rêve partagé implique la présence de « prochronismes », c'est-à-dire d'anachronismes par anticipation, et de « parachronismes », archaïsmes qui échappent au personnage contemporain par une « familiarité anormale avec une époque révolue »<sup>15</sup>. Auge connaît des choses qui n'existent pas encore, alors que Cidrolin use de termes dont personne ne se souvient plus. C'est ainsi que le duc néologise, lorsqu'il décrit à son abbé les choses qu'il voit en rêve, et qui appartiennent à l'époque de Cidrolin :

- Je rêve souvent que je suis sur une péniche, je m'assois sur une chaise longue, je me mets un mouchoir sur la figure et je fais une petite sieste.
- Sieste... mouchoir... péniche... qu'est-ce que c'est que tous ces mots-là ? Je ne les entrave point.
- Ce sont mots que j'ai inventés pour désigner des choses que je vois dans mes rêves.
- Vous pratiquez donc le néologisme, messire ?
- Ne néologise pas toi-même, c'est là privilège du duc. Aussi de l'espagnol pinaça, je tire pinasse puis péniche, du latin sexta hora l'espagnol siesta puis sieste et, à la place de mouchenez que je trouve vulgaire, je dérive du bas latin mucare un vocable bien françoué selon les règles les plus acceptées et les plus diachroniques.<sup>16</sup>

Dans ce passage humoristique, l'attitude philologique du duc d'Auge est totalement anachronique, dans la mesure où il retrace l'évolution phonétique de termes nécessitant une vision *a posteriori*. Il ne peut pas « dériver » des mots les uns des autres, puisque leur transformation s'est déroulée, en réalité, sur plusieurs siècles de déformation orale, par la voix de générations populaires successives, et non par l'analyse et la volonté d'un seul homme. Outre ces questions de vocabulaire, les anachronismes se multiplient dans le roman. Les mammoths vivent encore au XV<sup>e</sup> siècle. Les « Chleuhs » débarquent au XIII<sup>e</sup> siècle. Ils désignent dans la bouche d'Auge les vilains qui veulent s'emparer de ses « châtaux »<sup>17</sup>. Un aubergiste du Moyen-Âge désire garder « le blason de [ses] trois étoiles »<sup>18</sup>, comme les restaurateurs de l'époque contemporaine. Le romancier multiplie les audaces afin de déstabiliser la posture traditionnelle de l'« historien phobique du temps »<sup>19</sup>, comme le nomme Georges Didi-Huberman, celui qui désire en suspendre le cours pour fixer son objet dans le cadre clos d'une époque. Queneau refuse la règle d'or de la « consonance

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>16</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1010.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 1000.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 1004.

euchronique »<sup>20</sup>, qui impose à l'étude d'une époque révolue l'usage exclusif de termes et de notions propres à son temps. En ce qui concerne le roman historique, ce positionnement revient à dénigrer l'impératif de la « couleur locale », cette « couleur des temps » décrite par Hugo dans la *Préface de Cromwell*, qui « refoule le présent de l'énonciation »<sup>21</sup>. En exhibant ce présent contemporain de l'acte d'écriture, mais aussi de lecture, Queneau poursuit son travail de sappe de la vraisemblance romanesque. Il crée un « montage de temps hétérogènes »<sup>22</sup>, où confluent les époques, où affleurent des ressemblances inattendues. Au-delà des préceptes réalistes, il rend le présent et le passé familiers. Il permet au lecteur de s'emparer d'un passé actualisé, et d'établir des connexions significantes entre des faits distants de plusieurs siècles.

Cette vertu heuristique de l'anachronisme est aussi au cœur de *Terra Nostra*. Fuentes y écrit selon la « dynamique de la mémoire » préconisée par Georges Didi-Huberman, qui dévoile l'objet historique comme un entrelacs de temporalités différentes, et le désigne comme « polychronique », « hétérochronique », ou encore « anachronique »<sup>23</sup>. L'anachronisme prend corps dans le roman principalement autour de la figure du « Seigneur » Philippe. Ce monarque imaginaire vit dans le palais de l'Escorial, bâtiment érigé en réalité sous le règne de Philippe II d'Espagne (1527-1598). Plusieurs détails biographiques – la construction du palais, les mariages royaux, le caractère taciturne du souverain – le font apparaître comme Philippe II, selon le portrait que nous en livre l'historiographie. Pourtant, ce personnage dépasse les limites biographiques du personnage historique. Il incarne des temps différentiels, résultant de la fusion de plusieurs figures de la dynastie royale des Habsbourg, qui se réunissent en lui : Philippe le Beau (1478-1506), Charles Quint (1500-1558), ou encore

---

<sup>19</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*, op. cit., p. 17.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 13. « Partons justement de ce qui, pour l'historien, semble constituer l'évidence des évidences : le refus de l'anachronisme. C'est la règle d'or : ne surtout pas “projeter”, comme on dit, nos propres réalités – nos concepts, nos goûts, nos valeurs – sur les réalités du passé, objets de notre enquête historique. N'est-ce pas évident que la “clé” pour comprendre un objet du passé se trouve dans le passé lui-même et, plus encore, dans le même passé que le passé de l'objet ? [...] Nommons cette attitude canonique de l'historien : ce n'est rien d'autre qu'une recherche de la concordance des temps, une recherche de la consonance *euchronique*. »

<sup>21</sup> Claudie BERNARD, *Le Passé recomposé. Le roman historique français du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 84.

<sup>22</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*, op. cit., p. 16.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 22.

Charles II (1661-1700)<sup>24</sup>. Le personnage historique de Jeanne La Folle, épouse de Philippe le Beau et mère de Charles Quint, est ainsi désignée non pas comme la grand-mère du souverain, mais comme sa mère. Charles Quint apparaît donc en filigrane sous les traits de Philippe II. De la même manière, les reines ont leurs identités mêlées. Jeanne la Folle (1479-1555), dite dans le roman « *la Dama loca* », prend le visage de souveraines qui lui sont antérieures ou postérieures, comme Marie-Anne d'Autriche (1609-1665) ou Charlotte de Belgique (1840-1927), épouse de l'éphémère empereur du Mexique, Maximilien de Habsbourg :

*[...] concentraré en mi mirada todas las historias de las reynas, seré el espectro de las que me precedieron y el fantasma de las que me seguirán ; desde mi pedestal emparedado las soñaré a todas, viviré por todas, moriré para todas, acompañaré a todas sin que se percaten que yo las habito, suspendida entre la vida y la muerte, seré lo que fui, Blanca, Leonor y Urraca, seré lo que soy, Juana, seré lo que seré, Isabel, Mariana y Carlota [...].*<sup>25</sup>

Comme le remarque Juan Goytisolo, Fuentes construit des « personnages symbiotiques ». Il joue avec la chronologie et les personnages historiques, car « le romancier peut se permettre des libertés avec le passé qui sont impensables pour l'historien. »<sup>26</sup> Mais ces libertés sont-elles gratuites ? Pour Fuentes, l'anachronisme n'est pas une erreur de néophyte, mais un choix délibéré répondant à une vision de l'histoire singulière. Aux critiques qui lui imputent d'avoir commis une erreur contre le temps – « Monsieur Fuentes ne connaît pas son histoire, il confond les dates [...] si bien que Philippe le Beau devient le père de Philippe II et

---

<sup>24</sup> Voir sur ce point l'article de Jacqueline COVO, « Le Personnage de 'El Señor' dans *Terra Nostra* de Carlos Fuentes », *Hommage à Robert Jammes*, édité par François Cerdan, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, p. 273-280. Elle reprend le travail de nombreux critiques sur le « caractère composite de la figure de "El Señor" » : « [...] si bien des traits qui construisent la figure du protagoniste évoquent le Philippe II de l'historiographie, certaines références historiques comme les *Comunidades* se réfèrent à Charles Quint, et les caractéristiques physiques récurrentes – profil prognathe, hémophilie, dégénérescence – renvoient à l'ensemble des Habsbourg. », p. 276.

<sup>25</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, *op. cit.*, p. 727. Tr. fr. : « [...] je concentrerai dans mon regard l'histoire de toutes les reines, je serai le spectre de celles qui m'ont précédée et le fantôme de celles qui me suivront ; du haut de mon piédestal emmuré je les rêverai toutes, je vivrai à la place de chacune, je mourrai à la place de chacune, je les accompagnerai toutes sans qu'elles s'aperçoivent que je les habite, suspendue entre la vie et la mort, je serai celles que je fus – Blanche, Eléonor et Urraca –, je serai celle que je suis, Jeanne, je serai celles que je serai – Isabelle, Marianne et Charlotte [...]. », p. 650.

<sup>26</sup> Juan GOYTISOLO, « Terra Nostra », *L'Arbre de la littérature*, *op. cit.*, p. 134-135.

que Charles Quint disparaît »<sup>27</sup> –, il rétorque que ce mélange discordant de traits biographiques a un sens :

Ils [les « critiques solennels »] ne se sont à aucun moment demandé pourquoi Charles Quint disparaît, pourquoi ce besoin essentiel dans le roman de dévorer le père en même temps qu'on dévore l'histoire. On est dans une sorte de cannibalisme envers l'histoire et envers le père, qui élimine à la fois le sexuel et l'historique du roman. [...] La véritable histoire n'est pas une succession de dates sur le calendrier.<sup>28</sup>

L'anachronisme devient « anachronie », selon la terminologie de Jacques Rancière. Attribuer à Philippe II les qualités de son père Charles Quint, et de son grand-père Philippe le Beau, dépasse en effet la logique poétique de la vraisemblance et de l'invraisemblance pour proposer une version inédite du temps espagnol, celle d'une histoire cannibale, où l'héritier phagocyte celui qui l'engendre au lieu de le reconnaître comme différent. La dynastie dévorante des Habsbourg aboutit à la création de cette figure monstrueuse, « *El Señor* », qui condense tous les monarques d'Espagne. La permanence des ancêtres engloutis au sein du roi figure la stase de l'histoire, sa fixation dans un pouvoir éternel. L'anachronie exacerbe les analogies entre les successeurs, connexions révélatrices d'une histoire répétitive.

Cette posture de l'écrivain à contre-temps est également celle de Grass. Dans son pays, il est d'ailleurs considéré comme un auteur « complètement anachronique ». C'est ainsi que le nomme Frank Schirrmacher, rédacteur en chef du quotidien *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, lors de la publication de *Toute une histoire* : « Cet auteur est devenu complètement anachronique. Il n'a pas compris que l'Allemagne, depuis 1990 au moins, est devenue un pays normal ! »<sup>29</sup> De même, Lucas Delattre titre un article paru dans *Le Monde* du 13 septembre 1995 : « Günter Grass : le prophète anachronique ». Le romancier travaille en effet dans la discordance temporelle, investissant le présent du fantôme du passé, ou du spectre d'un avenir apocalyptique, comme dans *La Ratte*. C'est surtout le rappel incessant du passé qui provoque des frictions régulières entre l'Allemagne et son grand écrivain. Ce dernier incarne la génération sceptique de l'après 1945, marquée au fer rouge par les horreurs du Troisième Reich. Refusant les tentations d'amnésie des époques de prospérité économique, et le miracle

---

<sup>27</sup> Carlos FUENTES, *Territoires du temps*, op. cit., p. 199.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Cité par Joseph JURT dans son article « Le trublion de l'Allemagne », *Günter Grass, Magazine littéraire*, n° 381, novembre 1999, p. 31.

de la réunification, Grass pratique encore et toujours une littérature contre l'oubli. En parallèle, la presse allemande critique de plus en plus son engagement qu'elle considère comme démodé. L'Allemagne de la quiétude, incarnée par Kohl, veut tourner le dos à l'Allemagne vigilante et autocritique de Grass. Mais l'écrivain anachronique résiste dans chacun de ses textes, et plus particulièrement dans *Toute une histoire*, roman critique de l'unification allemande, qui lui vaut une mise à mort symbolique par les critiques et éditorialistes allemands. Dans *Le Turbot*, ce non-conformisme est déjà à l'œuvre. Et c'est par l'anachronie que ce « vieillard grincheux et querelleur, Cassandre qui voit tout en noir, ergoteur, rabat-joie, monsieur je-sais-tout et boudeur de surcroît »<sup>30</sup> figure le dialogue nécessaire du présent et des époques révolues. Le narrateur décrit sa vie au néolithique avec les termes scientifiques de l'époque contemporaine, et utilise des expressions clairement datées pour évoquer une tout autre époque. Il fait allusion, par exemple, à la *Realpolitik* de Bismarck et de Metternich, en parlant des Chevaliers de l'ordre Teutonique. Ceux-ci auraient procédé, sous couvert de pragmatisme politique, à l'assassinat de seize comtes poméréliens pour s'emparer de Danzig en 1296<sup>31</sup>. Grass tisse ainsi des liens entre des événements *a priori* singuliers. Il les associe au sein d'un paradigme « polychronique », qui dépasse les séquences traditionnelles de la frise historique. Le romancier multiplie les impertinences chronologiques dans le roman, allant même jusqu'à rapprocher la jeunesse gothique et ses extases mystiques de la jeunesse « peace and love » des années 1960 :

*Damals war das Geißeln so etwas wie Kiffen. Besonders die hochgotische Jugend, zu der ich mich nicht mehr zählen konnte, suchte den wärmenden Gestank der Flagellantenhorden, ihren der Litanei hörigen Schlagrhythmus, ihre in alle Höllen verstiegenen Angsträusche, ihre Gruppenekstasen und gemeinschaftlichen Erleuchtungen.*<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Thomas Serrier reprend quelques épithètes du flot de critiques qui s'est abattu sur Grass autour de 1989 dans *Günter Grass : tambour battant contre l'oubli*, *op. cit.*, p. 176.

<sup>31</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, *op. cit.*, p. 148 : « Und auch der deutsche Ritterorden ging bald zur Tagesordnung über. Realpolitisch sprachen die Tatsachen für ihn [...]. » Tr. fr. : « De son côté, l'ordre Teutonique passa sans tarder à l'ordre du jour. Sur le plan de la Realpolitik, les faits plaident [...]. », p. 133.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 151. Tr. fr. : « En ce temps-là, on se flagellait comme qui se drogue. En particulier la jeunesse pop du gothique en sa fleur – dans les rangs de laquelle je ne pouvais plus me compter – cherchait la puanteur échauffante des hordes de flagellants, leur rythme frappé en cadence de la litanie,

Dans ce passage comme dans beaucoup d'autres, Grass établit des analogies entre des pratiques et des mœurs éloignées dans le temps, afin de préserver une forme de familiarité et de compréhension vive entre les hommes du passé et ceux du présent.

Les romanciers du *corpus* court-circuitent le temps linéaire et s'émancipent du modèle chronologique, montrant quelles libertés peut parfois prendre le temps, en dépit de toutes nos tentatives pour l'emprisonner au sein de frises ou de calendriers<sup>33</sup>. Les analogies qu'ils découvrent ne sont pas de simples artifices, elles mettent en lumière cette indiscipline des objets historiques, qui ne se plient pas à l'ordre historiographique, mais se dévoilent et se déplient comme un tissu de temps hétérogènes.

## 1.2. Un temps sorti de sa trajectoire

Dans *Sequel to History : Postmodernism and the Crisis of Representational Time*<sup>34</sup>, la critique américaine Elizabeth Deeds Ermath s'intéresse à l'histoire de la temporalité, qui change radicalement selon elle lors de la période contemporaine. Elle oppose la vision du temps de l'époque « postmoderne » à celle de l'époque « moderne », qu'elle situe de la Renaissance jusqu'au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. La formulation moderne du temps l'apparente à une catégorie « naturelle » de l'esprit humain, un cadre absolu et commun à tous. Le postmodernisme modifie ce type de représentation univoque, par la recherche de variantes alternatives. Elizabeth Deeds Ermath décrit cette évolution dans une première partie au titre évocateur, « *Time off the track* », c'est-à-dire le temps sorti hors de sa trajectoire, désorienté. Cette métaphore spatiale du train dans ses rails, sur sa voie, dévoile le temps historique moderne comme une cadence mécanique, ce qui sera récusé dans un premier temps par le

---

leurs cauchemars fous gravissant tous les enfers, leurs extases de groupe et leurs illuminations en commun. », p. 136.

<sup>33</sup> Voir sur ce point André BLANC, *Les Calendriers : l'homme emprisonne le temps*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.

<sup>34</sup> Elizabeth DEEDS ERMATH, *Sequel to History : Postmodernism and the Crisis of Representational Time*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

surréalisme<sup>35</sup>, puis par le postmodernisme. Selon la critique, les auteurs de la période contemporaine - Nabokov, Robbe-Grillet et Cortázar sont au cœur de son étude - offrent une représentation du temps comme rythme<sup>36</sup>, non comme succession linéaire. Fuentes, Queneau et Grass provoquent eux aussi un « déraillement » du temps. Ils détraquent sa cadence régulière, et contrecarrent son avancée irréversible.

Les romanciers du *corpus* se livrent ainsi régulièrement, au sein de la diégèse, à des suspensions de la progression linéaire, des cassures, qui participent à la délinéarisation de l'intrigue. Pour ce faire, ils multiplient les ellipses, et introduisent une fragmentation de l'histoire. Dans *Les Fleurs bleues*, la narration s'arrête sur cinq années – 1264, 1439, 1614, 1789, 1964 – sans qu'il existe de solution de continuité entre elles. Les lacunes ne sont jamais comblées par un sommaire, qui viendrait résumer les événements s'étant déroulés entre chaque date. *Le Turbot* se compose lui aussi tel un assemblage hétéroclite de fragments temporels. Le narrateur ne se soucie à aucun moment de livrer à son lecteur une fresque suivie. Il évoque ses onze vies en toute discontinuité, s'attardant préférentiellement sur certaines époques, sans les associer au sein d'un flux temporel homogène. Cette sensation de discontinuité est encore amplifiée dans *Terra Nostra*, par l'absence totale de transition entre les différentes ères évoquées. Fuentes désire mettre à mal les codes de lecture qui s'appuient traditionnellement sur le lien logique des différentes étapes de l'histoire.

Cette fragmentation de la temporalité romanesque s'appuie également sur les nombreuses digressions et pauses métatextuelles qui agrémentent la lecture, et subvertissent la logique habituelle de la succession romanesque. *Le Turbot*, sous ses allures d'autobiographie romancée, présente à de multiples reprises les commentaires de son narrateur, fort impliqué dans ce récit qu'il dit rétrospectif. Il livre, à intervalles réguliers, son point de vue sur les événements qu'il relate, mais aussi ses difficultés d'écriture face à la matière historique qui lui incombe de mettre en mots. Ses sentiments personnels sont transposés sous la forme lyrique de la poésie. Le récit imbrique, entre les différents chapitres, des poèmes de l'auteur, qui suspendent l'avancée de l'histoire : « Dans la pâte feuilletée de ce roman culinaire sont

---

<sup>35</sup> Elizabeth Deeds Ermath cite à ce propos le tableau de Magritte, *La Durée poignardée*, où un train à vapeur traverse la cheminée d'un salon bourgeois.

<sup>36</sup> L'auteur fait principalement référence à Nabokov, Robbe-Grillet et Cortázar.

insérés en outre des poèmes qui font contrepoint au roman »<sup>37</sup>, comme le remarque Alain Montandon. Lors de ces intermèdes, le narrateur dévoile « *Worüber ich schreibe* » (« Sur quoi j'écris »), et livre, grâce aux images et au pouvoir de suggestion de la poésie, ses pensées sur ses trois millénaires d'existence. Il y décrit par ailleurs des recettes de cuisine, évasions culinaires qui interrompent le cours de l'histoire. Des passages métadiscursifs apparaissent de même chez Fuentes, sous la plume des différents chroniqueurs de cette fable immense. Chacun fait état de sa vision plus ou moins orthodoxe de l'histoire, et de son appréhension personnelle des faits qu'il relate. Le duc d'Auge, dans *Les Fleurs bleues*, met lui aussi la progression linéaire entre parenthèses, par ses méditations prolongées sur le sens de l'histoire, du haut de son donjon au début du roman, et lors de conversations réitérées avec son abbé sur la hiérarchie des événements en histoire<sup>38</sup>.

Ces suspensions de la progression linéaire s'accompagnent de procédés narratifs qui visent à désorienter la trame du temps, par de fréquents allers-retours entre passé, présent, et futur. Ces perturbations de l'ordre canonique se développent grâce à de multiples analepses et prolepses, qui mettent à mal la trajectoire temporelle et son irréversibilité « naturelle ». *Le Turbot* met en scène ce brouillage des temps de façon magistrale, par le va-et-vient permanent du narrateur entre les différentes époques qu'il traverse. Il ne respecte pas, en effet, l'ordre d'apparition des onze figures de cuisinières qui peuplent sa mémoire. Même si cet ordre chronologique semble conservé à première vue, de constantes ouvertures du narrateur sur le passé ou sur l'avenir brisent très souvent la succession linéaire. Le chapitre II, qui devrait légitimement s'intéresser aux figures féminines du néolithique, s'attache également au personnage de Maria, jeune femme des années 1970, à laquelle Grass fait jouer un rôle dans la Révolte des Chantiers Lénine de Gdansk. Le narrateur se livre alors à une anticipation, puisqu'il évoque des événements qu'il ne considérera vraiment, selon l'ordre de l'histoire, qu'au neuvième et dernier chapitre du livre. Cette oscillation est constante dans le roman ; chaque chapitre, *a priori* consacré à une cuisinière, et à l'époque précise qu'elle est censée incarner, contient en réalité nombre de références aux autres cuisinières, et à leurs différents contextes historiques. Ces changements de direction sont le privilège de l'artiste, comme l'explique le narrateur lors d'un commentaire métatextuel. Il y évoque la figure d'un peintre

---

<sup>37</sup> Alain MONTANDON, « Günter Grass et le cinquième évangéliste », *op. cit.*, p. 147.

de Gdansk, nommé Richard Strya : « *Strya und ich können das. Wir sind immer nur zeitweilig gegenwärtig. Uns nagelt kein Datum. Wir sind nicht von heute. Auf unserem Papier findet das meiste gleichzeitig statt.* »<sup>39</sup> Pas de déroulement de l'intrigue chez Grass, mais une simultanéité des catégories temporelles dont on se sert traditionnellement pour orienter le temps. Grâce aux allers-retours du narrateur, le roman devient en effet une passerelle permanente entre les différents âges de l'histoire humaine, émancipée des interdits que constituent les dates, et les règles de la vraisemblance historiographique. Le temps avance pour mieux reculer, ou s'arrêter aux alentours de l'histoire, sortant, par des digressions impromptues, de la trajectoire prévue. Cette liberté de l'artiste n'est pas uniquement un pied-de-nez à la *mimesis* réaliste. Il fait aussi état d'une réalité contemporaine, celle de la perception du temps telle que la décrit, entre autres, Hannah Arendt dans *La Crise de la culture* : une rupture de la tradition, définie par le sentiment d'une « brèche entre le passé et le futur »<sup>40</sup>. La discontinuité, qui s'oppose à l'impression de continuité que procure la succession, semble plus conforme à l'expérience du temps du XX<sup>e</sup> siècle, marqué par le traumatisme de la Shoah. Ce paradigme contemporain de la temporalité trouve son champ d'expression dans le roman, lieu de fiction, d'invention, qui peut se libérer plus facilement du modèle réaliste.

Le point de vue temporel d'où sont contemplées, dans *Terra Nostra*, les grandes étapes de l'histoire croisée du Mexique et de l'Espagne, ne se plie pas non plus au cheminement en sens unique du livre d'histoire. Comme le note Milan Kundera, Fuentes a l'« obsession esthétique de faire cohabiter différents temps historiques dans un roman »<sup>41</sup> :

Impossible de saisir ce qu'est la terra nostra, terra nostra du Mexique, sans se pencher au-dessus du puits du passé. Pas à la manière d'un historien pour y lire des événements dans leur déroulement chronologique [...]. Fuentes a saisi cette essence sous l'aspect d'un roman-rêve où plusieurs époques historiques se télescopent en une sorte de méta-histoire poétique et onirique ; il a créé ainsi quelque chose de difficilement descriptible et, en tout

---

<sup>38</sup> Voir supra pages 102-103.

<sup>39</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 158. Tr. fr. : « Strya et moi savons le faire. Nous ne sommes jamais actuels qu'à titre temporaire. Aucune date ne nous cloue. Nous ne sommes pas d'aujourd'hui. Sur notre papier, la plupart des choses ont lieu simultanément. »

<sup>40</sup> Hannah ARENDT, « La brèche entre le passé et le futur », *La Crise de la culture*, op. cit., p. 11-27.

<sup>41</sup> Milan KUNDERA, *Les Testaments trahis*, op. cit., p. 24

cas, de jamais vu en littérature<sup>42</sup>.

L'itinéraire du héros de *Terra Nostra* est sinueux et confus, presque impossible à « suivre ». L'action romanesque, qui commence un 14 juillet 1999, se termine le 31 décembre de la même année, mais ne se déploie absolument pas dans le strict intervalle de ces deux dates. Ces quelques mois ne sont à aucun moment relatés en tant que tels, ils sont oblitérés au profit d'un long retour en arrière, dans le passé des deux pays. Cette remontée dans le temps ne suit pas non plus un cours linéaire, car les époques évoquées ne sont pas disposées selon la périodisation canonique. De fréquentes analepses, dues, entre autres, à la découverte par les personnages de manuscrits anciens, intercalent des temporalités incompatibles au sein de l'intrigue. C'est ainsi que la Rome de Tibère est convoquée dans le cadre du règne de Philippe II. De même, de nombreuses visions du futur affleurent dans le roman. Une prophétie se dessine tout au long de l'histoire, liée au tyran romain. Tibère serait en effet à l'origine d'une malédiction, qui menacerait d'éparpillement toute sa postérité, provoquant la dispersion de l'empire romain. Ce vœu semble se réaliser dans l'Espagne catholique du XVI<sup>e</sup> siècle, avec l'apparition de trois frères jumeaux. Ces jeunes hommes seraient l'incarnation plurielle de la malédiction, condamnant le désir d'unité du « Seigneur » espagnol. Entre visions du passé et annonces prophétiques, le roman est donc marqué par une temporalité délirante, qui sort du chemin tracé par l'ordonnance traditionnelle du récit, et propose la vision d'un contre-temps paradoxal. Fuentes sape notre grille de lecture habituelle, faisant de la lecture une expérience éprouvante, et volontairement déstabilisante. Il va même jusqu'à représenter un temps réversible, ce qui va contre toute perception intuitive. Cette expérience étrange est incarnée par le personnage de la Reine Folle, qui entend inverser le cours du temps et remonter la dynastie des Habsbourg à l'envers. Elle embaume le corps de son époux décédé, et se dédie à un amour éternel. Elle crée une temporalité merveilleuse :

*No, quizás usted no sabe de lo que hablo. Usted cree que el tiempo avanza siempre hacia adelante. Que todo es porvenir. Usted quiere un futuro ; no se imagina sin él. [...] Usted me mira con sorna y cree que estoy perdida. Usted sabe contar el tiempo. Yo no. Primero porque me sentí idéntica ; después porque me sentí diferente. Entre antes y después, perdí para siempre mi tiempo. Sólo lo cuentan quienes nada pueden recordar y nada saben imaginar. Digo primero y después pero hablo del único instante que es siempre y*

---

<sup>42</sup> *Ibid.*

*antes y después porque es siempre, un siempre en unión perfecta, amorosa unión.*<sup>43</sup>

Ce temps à l'envers n'est pas évincé comme pure folie, puisque la fantasmagorie de la *Dama Loca* se dissémine tout au long du roman. La figure du monarque espagnol, « *el Señor* », prend ainsi les traits de son père et de son grand-père, mais aussi de sa postérité<sup>44</sup>. La réunion des générations dynastiques en un seul corps abolit l'avant et l'après, les catégories temporelles du passé, du présent et de l'avenir. Il s'apparente au triple présent de saint Augustin<sup>45</sup>, mais sans que celui-ci ne crée de distension de l'âme humaine ; l'homme semble avoir accès à ce qui est réservé à Dieu selon le Père de l'Eglise : le présent éternel.

Ces altérations du schéma linéaire se retrouvent dans l'agencement narratif des *Fleurs bleues*. L'avancée de l'intrigue est constamment contrecarrée par le va-et-vient entre l'époque du duc d'Auge et celle de Cidrolin, qui correspond à l'alternance de leurs deux rêves. Voici un exemple de ce basculement onirique, d'autant plus déstabilisant qu'il apparaît lors d'un dialogue suivi :

- A propos des frères Bureau, ne trouvez-vous point que notre roi s'entoure un peu beaucoup de petites gens comme lesdits frères, et Jacques Cœur, et cet Etienne Chevalier...
- Ma parole, dit le duc d'Auge, vous parlez comme un livre.
- Il me semble avoir lu ça dans un livre, dit Cidrolin, les moines mendiants ça remonte au Moyen Âge.
- Et les bonnes sœurs, dit le passant, elles mendient sans arrêt, je ne sais pas si c'est le Moyen Âge ou quoi.

---

<sup>43</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, *op. cit.*, p. 124-125. Tr. fr. : « Peut-être ne comprenez-vous pas de quoi je parle. Vous croyez que le temps avance toujours de manière linéaire. Que tout est futur. Il vous faut un futur ; vous ne pouvez en imaginer l'absence. [...] Vous me regardez avec ironie, vous pensez que j'ai perdu l'esprit. Vous savez compter le temps. Pas moi. D'abord parce que je me sentais continûment identique ; ensuite parce que je me sentais différente. Entre avant et après, j'ai perdu le temps à jamais. Seuls comptent le temps ceux qui sont incapables de se souvenir et incapables d'imaginer. Je dis avant et après mais en réalité je parle de l'instant unique qui est à la fois toujours, avant et après parce qu'il est un toujours, un toujours d'union parfaite, d'union amoureuse. », p. 81.

<sup>44</sup> Le « Seigneur », assimilé à Philippe II, prend les traits de Charles Quint, et de Philippe le Beau.

<sup>45</sup> Dans le livre XI des *Confessions*, saint Augustin se livre à une méditation sur le temps et explique que les catégories temporelles du passé, du présent, et du futur n'existent que dans l'âme de l'homme, et qu'elles sont toutes des formes de présent. Il y a le présent du passé, le présent du présent et le présent du futur. Selon Augustin, le passé et le futur n'existent pas, puisque l'un n'est plus, et que l'autre n'est pas encore. Ces « trois présents » se manifestent respectivement dans l'esprit humain comme la mémoire, l'attention et l'attente. Ils sont à l'origine de la distension de l'âme, écartelée entre ces trois modalités, déchirée entre ces trois intentions. Seul Dieu dépasse cette distension en offrant une image stable, celle du présent éternel.

- Pourtant on en est sorti du Moyen Âge, dit Cidrolin. Enfin... il paraît...<sup>46</sup>

La discussion du duc d'Auge au XV<sup>e</sup> siècle se prolonge imperceptiblement en celle de Cidrolin et d'un passant, dans le Paris de 1964. En multipliant ces décalages, *Les Fleurs bleues* réfutent la vision du passé et du présent comme deux blocs distincts, ce que sous-entend Cidrolin avec sa remarque sur l'hypothétique sortie des hommes contemporains du Moyen Âge. Comme le souligne M. B. Taleb Khyar, « Il n'y a pas, en effet, d'une part le passé et d'autre part le présent, puisque le passé et le présent s'interpénètrent dans ce roman de manière à détruire toute idée de distance, ou de pureté historique. »<sup>47</sup>

A cet effet de bascule s'ajoutent d'autres procédés narratifs, semblables à ceux utilisés par Fuentes et Grass. La prophétie est ainsi d'usage fréquent dans le roman. Les chevaux du duc d'Auge sont des visionnaires, parodiant la biblique ânesse de Balaam. L'un deux, l'éloquent Sthène, annonce la Révolution à l'écuyer du duc :

- Mais ne tremblez donc pas comme ça, dit Sthène à Pouscaillou. Auriez-vous peur ? A la veille d'une révolution, ce n'est pas conseillé.
- Une révolution ? demanda Pouscaillou en claquant des dents. Quequelle révovolutiontion ?
- Celle qui se prépare, répondit Sthène.
- Et il prophétise ! s'écria Pouscaillou d'une voix aussi déchirante que déchirée. Comme l'ânesse de Balaam !
- Ce n'est pas un écuyer, dit Sthène avec mépris, c'est un séminariste. Et en plus de cela, il me prend pour une ânesse. Il ne m'a pas regardé sous le ventre.<sup>48</sup>

De la même manière, Russule, la jeune épouse du duc, chante la Carmagnole bien avant l'heure, en 1439. Le duc d'Auge a quant à lui un don de voyance. Lorsque Saint-Louis lui propose de l'accompagner pour une dernière croisade, il anticipe le sort qui sera réservé au roi, en parlant de « revenir salé dans une jarre »<sup>49</sup>. Louis IX, futur Saint-Louis, meurt en effet de la peste devant Carthage, et son corps salé, coupé en morceaux, est mis dans une jarre pour être ramené et enterré en France. L'avancée linéaire du temps, consacrée comme ordre du discours – l'abbé dit au duc qui lui pose trois questions : « Je ne puis répondre aux trois

---

<sup>46</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 1032.

<sup>47</sup> M. B. TALEB KHYAR, « *Les Fleurs bleues* de Raymond Queneau : un roman historique historique », op. cit., p. 204.

<sup>48</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 1094.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 999.

questions simultanément : mon discours est linéaire, comme tout discours humain »<sup>50</sup> – est perturbée, ébranlée par de constantes transgressions qui empêchent un véritable déroulement de l'intrigue.

L'image de la ligne du temps, figurée par la cadence mécanique du train, est alors évincée au profit de celle du réseau, comme l'indique Paul Smethurst dans son étude sur le chronotope postmoderne :

*In the chronotope of the postmodern novel, the sense of the present as a network connecting points across historical time is commonplace. In this chronotope, spatial separation, or rather topographical separation to be more precise, can substitute for the temporal contingency in which past, present and future exist as a network within the present.*<sup>51</sup>

L'auteur évoque un temps sans direction, qui n'est pas censé se déployer dans une seule et unique direction (« *non-directional time, that is, time that is not predisposed to travel in only one direction* »<sup>52</sup>). Le temps prend alors, sous la métaphore spatiale, les dimensions du rhizome deleuzien. Il est comme « une carte qui doit être produite, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite », proposant « toutes sortes de “devenirs” »<sup>53</sup>. Les récits ne décrivent plus des trajectoires linéaires, mais des rythmes particuliers, autant de « devenir » qu'il existe de temporalités singulières.

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 1009.

<sup>51</sup> Paul SMETHURST, *The Postmodern Chronotope, Reading Space and Time in Contemporary Fiction*, Amsterdam - Atlanta, Editions Rodopi B.V., 2000, p. 110. « Dans le chronotope du roman postmoderne, l'idée du présent en tant que réseau de points connectés par-delà le temps historique est un lieu commun. Dans ce chronotope, la séparation spatiale, ou plutôt topographique pour être plus précis, se transforme en une contingence temporelle où passé, présent et futur coexistent en tant que réseau à l'intérieur du présent. » (traduction personnelle)

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie. 2, Mille Plateaux*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 32.

### 1.3. Des temporalités plurielles

Au XX<sup>e</sup> siècle, le temps historique subit une mutation conceptuelle, en sciences physiques et dans les sciences humaines. Pour les physiciens, la conception newtonienne prévaut depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. Newton considérait le temps et l'espace comme des absolus, des cadres de l'action de Dieu sur le monde ; il leur accordait une réalité propre, extérieure aux phénomènes. Avec les découvertes d'Einstein, le temps n'apparaît plus comme un absolu. Il a une réalité matérielle et surtout contingente. Il n'est plus le cadre dans lequel se déroulent les phénomènes, il est inhérent aux phénomènes. Les théories de la Relativité le décrivent comme susceptible de varier, tout comme l'autre dimension de la vitesse : l'espace. C'est en effet la vitesse de la lumière qui est, selon le physicien, la seule constante universelle. Le temps peut alors « passer » différemment, selon la vitesse de l'objet considéré. Ces théories soumettent le temps à la démultiplication. Comme le remarquent Ilya Prigogine et Isabelle Stengers à propos de la physique moderne,

Chaque être complexe est constitué par une pluralité de temps branchés les uns sur les autres selon des articulations subtiles et multiples. L'histoire, que ce soit celle d'un être vivant ou d'une société, ne pourra plus jamais être réduite à la simplicité monotone d'un temps unique, que ce temps monnaie une invariance, ou qu'il trace les chemins d'un progrès ou d'une dégradation.<sup>54</sup>

La philosophie et la sociologie vont elles aussi montrer qu'il existe divers types de temps, le temps de la quotidienneté et celui de la finitude pour Heidegger, la durée et ses perceptions multiples chez Bergson, ou encore les temps de chaque société selon la perspective durkheimienne. L'histoire n'est pas en reste avec la « longue durée » de Fernand Braudel, cette histoire hors-temps qui s'intéresse aux profondeurs, aux grands courants sous-jacents, aux temporalités entrecroisées au-delà du temps unique de la périodisation linéaire. Dans les années 1970, le temps devient lui-même un objet historique pour les « nouveaux » historiens des mentalités, qui s'intéressent à la manière dont les hommes du passé le conçoivent, le mesurent et le vivent. L'historicité de la notion démontre alors sa relativité, puisque sa représentation varie selon l'époque, comme le remarque Norbert Elias. Selon lui, le « temps » est un « symbole » qui a évolué selon les cultures, et selon les époques : « [...] les

formes dominantes de la détermination du temps et, en correspondance avec elles, le concept même de “temps” sont *devenus* ce qu’ils sont aujourd’hui »<sup>55</sup>. L’historien du Moyen Âge Jacques Le Goff s’intéresse ainsi à l’évolution de la notion, de la vision chrétienne du temps à sa rationalisation en vue d’une mesure du travail plus exacte, grâce aux progrès de l’horlogerie à la fin du Moyen Âge<sup>56</sup>. Les antiquisants s’inscrivent eux aussi dans ce projet d’historiographie du temps. Jean-Pierre Vernant décrit les « Aspects mythiques de la mémoire »<sup>57</sup>, Pierre Vidal-Naquet postule quant à lui l’existence de plusieurs conceptions du temps chez les Grecs : un temps cyclique et un temps linéaire<sup>58</sup>. La complexité des représentations antiques du temps est étudiée lors des Semaines de Synthèse organisées par la *Revue de synthèse*, sur le thème « Espace et temps selon les peuples et les philosophes »<sup>59</sup>.

Le temps de référence, celui qui permet de donner l’heure exacte en tout point du globe, n’est donc pas un temps « naturel ». Il n’a pas existé de tout temps, et n’est qu’une représentation parmi beaucoup d’autres. Les romanciers de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle vont s’intéresser à ces multiples conceptions du temps. Comme l’énonce Carlos Fuentes,

Je crois que tout écrivain, et surtout écrivain contemporain, essaie, consciemment ou inconsciemment, de vaincre la fatalité de l’ordre successif de l’écriture. [...] On s’efforce de toujours surmonter l’ordre successif pour atteindre à un temps simultané. Pourquoi ? J’ai l’impression qu’il y a dans cette affaire une critique culturelle sous-jacente. A savoir le rejet du temps linéaire propre à l’Occident, cette progression linéaire vers un avenir radieux qui est au cœur de la pensée occidentale moderne. Or, cette pensée sacrifie les autres conceptions du temps qui existent dans le monde, et notamment celle d’un temps circulaire propre aux peuples aborigènes, les Aztèques, les Africains, les Incas et beaucoup d’autres.<sup>60</sup>

---

<sup>54</sup> Ilya PRIGOGINE et Isabelle STENGERS, *La Nouvelle Alliance*, *op. cit.*, p. 366.

<sup>55</sup> Norbert ELIAS, *Du temps*, traduit par Michèle Hulin, Paris, Fayard, 1996 (1984), p. 104.

<sup>56</sup> Jacques LE GOFF, « Temps de l’Eglise et temps du marchand » (1960) et « Le temps du travail dans la « crise » du XIV<sup>e</sup> siècle : du temps médiéval au temps moderne » (1963), articles repris dans *Pour un autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident : dix-huit essais*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1977.

<sup>57</sup> Jean-Pierre VERNANT, « Aspects mythiques de la mémoire » (1959), repris dans Jean-Pierre VERNANT et Pierre VIDAL-NAQUET, *La Grèce Ancienne. 2, L’espace et le temps*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1991, p. 15-46.

<sup>58</sup> Pierre VIDAL-NAQUET, « Temps des dieux, temps des hommes » (1960), repris dans *La Grèce Ancienne. 2, L’espace et le temps*, *op. cit.*, p. 135-163.

<sup>59</sup> *Espaces et temps selon les peuples et les philosophes*, *Revue de synthèse*, n° 55-56, juillet-décembre 1969.

<sup>60</sup> Carlos FUENTES, *Territoires du temps*, *op. cit.*, p. 196-197.

Selon lui, ce phénomène s'illustre de manière exemplaire au sein de la littérature ibéro-américaine, où se déploie « cette chronotopie moderne » : « une diversité de temps et d'espaces qui révèlent une diversité de cultures »<sup>61</sup> :

Polyculturelle et multiraciale, notre aire se caractérise par son héritage d'une grande diversité de traditions [...] le monde mythique des civilisations préhispaniques, le legs méditerranéen transmis par l'Espagne au Nouveau Monde : tradition gréco-latine [...], philosophie chrétienne [...], survivance juive, apport africain ; nouvelles civilisations métisse, créole, indigène et noire.<sup>62</sup>

Dans *Terra nostra* cohabitent ces différentes représentations du temps mexicain. La temporalité aztèque sert ainsi de trame à toute la deuxième partie du roman. Le voyageur du « Nouveau Monde »<sup>63</sup> apprend de sa maîtresse, une étrange divinité, que son existence en ces terres est soumise à un ordre temporel particulier :

*Viajarás veinticinco días y veinticinco noches para que volvamos a reunirnos. Veinte son los días de tu destino en esta tierra. Cinco son los días estériles que ahorrarás para salvarlos de tu muerte, ya que a tu muerte serán semejantes. Cuenta bien. No tendrás otra oportunidad en nuestra tierra.*<sup>64</sup>

La computation du temps aztèque, mêlant science et religion, se fonde en effet sur une arithmétique dont la base est le chiffre vingt. L'année est divisée en dix-huit mois de vingt jours, auxquels s'ajoutent cinq jours « creux ». Les aventures du héros du Nouveau Monde reprennent cet ordre complexe, avec les vingt jours de son destin, et les cinq jours « stériles » qui les accompagnent. En outre, sa venue au Mexique s'inscrit aussi au sein du deuxième calendrier aztèque, le calendrier divinatoire, composé de deux-cent-soixante jours, et reposant sur la combinaison d'une série de treize nombres et de vingt noms. L'année indienne du Roseau, *Ce Acatl*, est celle de l'arrivée du voyageur. *Ce Acatl*, date du retour pour les Indiens de leur dieu civilisateur Quetzalcoatl, correspond, selon la chronologie

---

<sup>61</sup> Carlos FUENTES, *Le Sourire d'Erasmus, Épopée, utopie et mythe dans le roman hispano-américain*, *op. cit.*, p. 50

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>63</sup> Il s'agit du titre de la deuxième partie du roman, qui mêle les versions espagnole et aztèque de la Conquête, en réécrivant les mythes des *codex* indiens.

<sup>64</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, *op. cit.*, p. 504. Tr. fr. : « Tu voyageras durant vingt-cinq jours et vingt-cinq nuits avant que nous soyons réunis. Au nombre de vingt sont les jours de ton destin en ce pays. Au nombre de cinq sont les jours stériles que tu devras épargner pour les sauver de la mort, bien qu'à la mort ils seront semblables. Compte bien. Tu n'auras pas d'autre chance en ce pays. », p. 437.

occidentale, à 1519, année où débarquent les conquistadores espagnols sur le sol mexicain. « Rarement s'est produit le choc de deux temps aussi différents dans l'histoire »<sup>65</sup>, note Carlos Fuentes. Le romancier fait se télescoper ces temps éclectiques au moment de la Conquête, en jouant sur l'identité mystérieuse du « pérégrin », qui accomplit aussi bien les actes du conquistador blanc Cortès, que la geste mythique du prophète aimé, Serpent à Plumes<sup>66</sup>. L'accomplissement final du mythe indigène se conjugue ainsi avec les prémices de l'épopée brutale des Espagnols. Cette temporalité différentielle est aussi incarnée dans le roman par des flux temporels singuliers. Dans la scène de retrouvailles du voyageur et de son amante, le premier garde ses traits de jeune homme, alors que la Dame aux Papillons est devenue une vieille. Elle lui explique ce phénomène étrange : « *Me has vuelto a encontrar. Pero no soy la misma. Mi tiempo no es el tuyo. Tiene otra medida.* »<sup>67</sup> Leurs temps ne coïncident pas, ils ne s'écoulent pas de la même manière, soit qu'ils appartiennent tous deux à deux cultures différentes, soit qu'ils représentent, par leur personnalité propre, deux formes de « durées » personnelles. Comme le souligne Bergson, « [...] il n'y a pas un temps, il y a des écoulements différents, des durées différentes, des déroulements différents de temps, des durées multiples [...] »<sup>68</sup> Les conceptions de la temporalité sont toujours particulières. De fait, il n'existe pas de temps commun, ce « temps monumental »<sup>69</sup> dont parle Ricœur à propos de *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf. Il n'y a pas de mesure du temps occidentale qui aurait autorité sur les autres. Même si cette chronologie linéaire, dont l'expression audible est le son des horloges, est dominante, elle n'est qu'une version du temps, en concurrence avec d'autres modèles. En ce qui concerne la chronotopie mixte des Mexicains, elle se mêle à la computation des Aztèques, mais aussi à la représentation juive du temps. *Terra Nostra* expose en effet, lors de chapitres consacrées à la juiverie de Tolède, la conception hébraïque du

---

<sup>65</sup> Carlos FUENTES, *Le Sourire d'Erasmus, Épopée, utopie et mythe dans le roman hispano-américain*, op. cit., p. 101.

<sup>66</sup> Le voyageur du Nouveau Monde se comporte en tant que Cortès, ou en tant que Quetzalcoatl, selon qu'il agit lors des vingt jours de son destin, ou lors des cinq jours stériles. Il accomplit, sans en avoir conscience, un double parcours.

<sup>67</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, op. cit., p. 569. Tr. fr. : « Tu m'as retrouvée. Mais je ne suis plus la même. Mon temps n'est pas le tien. Il a d'autres mesures. », p. 497.

<sup>68</sup> Henri BERGSON, « Durée et espace », cours prononcé au Collège de France le 11 avril 1902, repris dans *Le Magazine littéraire*, n° 386, avril 2000.

<sup>69</sup> Paul RICŒUR, « Entre le temps mortel et le temps monumental : *Mrs Dalloway* », *Temps et récit. 2, La Configuration dans le récit de fiction*, op. cit., p. 192-212.

temps, plus précisément celle de la Kabbale, qui fait référence à un temps circulaire, proche de la métempsychose<sup>70</sup> : « *Y siendo esto así, cuanto ha existido en el pasado existirá también en el porvenir, y cuanto será ya ha sido. Y siendo esto así, nada nace y nada perece de una manera absoluta. Las cosas, simplemente, cambian de lugar.* »<sup>71</sup> Le roman de Fuentes propose ainsi plusieurs temporalités, afin de nous défamiliariser d'une représentation soi-disant « naturelle » et innée.

La mise en concurrence des représentations du temps est également l'un des enjeux de l'écriture des *Fleurs bleues*. Le roman met en place deux temporalités incompatibles, inspirées de figures géométriques, la ligne et la spirale. La première décrit le cheminement du duc d'Auge à travers les époques. Le récit relate un double rêve, celui d'Auge traversant les époques, et celui de Cidrolin vivant paisiblement en 1964. Si l'on retient une interprétation réaliste de ce diptyque, il est possible de considérer qu'Auge est l'objet du rêve de Cidrolin. Qui rêve de qui ? C'est le personnage d'aujourd'hui qui rêve du personnage d'hier. Comme l'analyse Marie-Lise Billot dans son article « D'une modalité de progression romanesque dans *Les Fleurs bleues* », « [...] ce procédé nous engagerait volontiers sur la piste interprétative – et sans doute plus crédible pour l'intellect rationnalisant – d'un Cidrolin vivant en songe les épopées augesques. »<sup>72</sup> Cette avancée onirique s'étaye en outre sur une arithmétique précise et systématique, puisque le duc d'Auge apparaît tous les cent-soixante-quinze ans. « Cidrolin promoteur du rêve augesque » trouverait, en la figure onirique du duc, « une individualisation de l'histoire à laquelle le personnage d'Auge donne corps »<sup>73</sup>. Reprenant les conventions réalistes, le roman conterait, sur un mode plaisant, l'évolution irréversible et le déclin politique d'une classe sociale, celle des grands féodaux, représentée par le duc d'Auge. Toutefois, cette évolution diachronique ne respecte pas les règles qu'elle présuppose. Un événement perturbateur vient désobéir aux exigences logiques : l'arrivée du duc sur la péniche de Cidrolin à la fin du roman, et leur rencontre paradoxale. Cette intersection enfreint les règles de la géométrie euclidienne, puisque les deux mondes

---

<sup>70</sup> Voir infra page 260.

<sup>71</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, *op. cit.*, p. 633. Tr. fr. : « Les choses étant ainsi, ce qui exista dans le passé existera dans l'avenir, et ce qui sera fut déjà. Les choses étant ainsi, rien ne naît ni ne périt de façon absolue. Les choses, simplement, changent de lieu. », p. 560.

<sup>72</sup> Marie-Lise BILLOT, « D'une modalité de progression romanesque dans *Les Fleurs bleues* », *Revue 20-50*, *op. cit.*, p. 64.

parallèles, celui, ancien et onirique, du duc, et celui, actuel et réel, de Cidrolin, se recourent. L'espace-temps dans lequel se meuvent les personnages n'a plus rien d'eulidien. Les époques parallèles, passées et présentes, qui ne peuvent habituellement pas coexister, entrent en contact par l'intermédiaire des deux personnages. L'arrivée du duc dans le monde réaliste du Paris de 1964 oblige ainsi à penser

[...] la contemporanéité, théorie qui nous ferait pénétrer dans les méandres obtus de sens s'ouvrant soit sur un personnage qui rêve de façon prémonitoire le vingtième siècle, [...] soit sur un champ hypothétique de possibilités à tel point labyrinthiques que l'intellect lisant aura du mal à y repérer le fil d'Ariane pour une résorption claire et rassurante.<sup>74</sup>

Ce fil d'Ariane, tendu telle une ligne facile à suivre, n'est en effet pas le seul type de progression romanesque dans *Les Fleurs bleues* ; ce fil fait « torsades, nœuds et retours », selon la formule de Michel de Certeau<sup>75</sup>. Queneau associe la ligne droite à un temps en forme de spirale, qui décrit les retours périodiques du duc d'Auge. Ces métaphores géométriques s'appuient sur deux conceptions du temps, le temps linéaire, irréversible, et le modèle cyclique, qui ne connaît ni début ni fin. Le duc d'Auge, personnage de l'ancien temps, apparaît au XX<sup>e</sup> siècle, pour s'en retourner aussitôt à son donjon médiéval. La spirale se déroule dans un sens ou un autre, si bien que le personnage peut voyager dans le temps, et enfreindre toutes les lois de la physique newtonienne. Le roman fait ici état des découvertes d'Einstein, qui laissent imaginer des voyages dans le temps, possibles pour un individu qui dépasserait la vitesse de la lumière. Des solutions sont élaborées par la physique actuelle, mais n'ont jamais été expérimentées réellement. Il s'agit principalement d'expériences de pensée, expériences imaginaires que l'on peut rapprocher des voyages du duc d'Auge et des aberrations historiques du roman de Carlos Fuentes. Les récits mettent en scène ces figurations différentes du temps, grâce aux possibilités de configuration, de modélisation de la littérature.

*Le Turbot* expérimente lui aussi la cohabitation paradoxale de plusieurs représentations du temps. Selon l'analyse de Joyce Crick, le roman conjugue la linéarité, la cyclicité, le temps suspendu, la synchronie, ainsi qu'une dernière temporalité, qualifiée de

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 72-73.

<sup>75</sup> Voir supra page 180.

« perturbatrice » : « *For we may distinguish, over and above the endemic linear movement, other kinds of temporal patterning at work in the novel : cyclical, suspensive, synchronic, and – for want of a better word – disruptive.* »<sup>76</sup>

Le roman se déroule dans un cadre linéaire : la scansion des mois de grossesse de la compagne du narrateur, Ilsebill. Chacun des neuf chapitres est intitulé en conséquence : « Au Premier Mois », « Au Deuxième Mois », etc. La gestation de l'enfant semble figurer l'évolution et l'émancipation de l'espèce humaine. Du néolithique aux temps modernes se déroule un processus de civilisation, qui reprend les inventions primaires, tels que le feu, les outils, l'habitat, ou encore l'élevage. La trame principale est donc celle du temps linéaire. Paradoxalement toutefois, cette progression irréversible est associée à un mouvement cyclique, où les événements se répètent d'époque en époque. L'écoulement du temps est confronté à un mouvement qui l'annihile, et qui brise l'idée de succession, même si l'auteur maintient le chapitrage, et le déroulement linéaire de l'intrigue. La narration des mois de grossesse et la séquence des événements de l'histoire est un processus qui est donc à la fois linéaire et circulaire, et qui dessine, comme chez Queneau, un temps en forme de spirale. Selon Joyce Crick, il existe une troisième forme de temporalité, qu'elle nomme « suspensive » : celle du rêve. Elle relève du fantasme névrotique et régressif du narrateur, accusé par les femmes de son entourage de se servir de l'histoire pour assouvir son complexe maternel. D'après elles, il manifeste le désir de retourner à l'âge d'or du matriarcat. Cette période serait pour lui le symbole d'une condition infantile idéalisée en la personne de la déesse-mère, Ava :

*Zeit zahlte sich zurück. Bilder kamen frei Haus. Es neigte sich Aua. Und ich, der Mann, das kostbare Einzelstück, war aufgehoben in Fürsorge. Im Schoß meiner schwangeren Ilsebill lag ich und nuckelte an ihrer großen Brust : satt, in Frieden, entkommen, glücklich, wunschlos wie nie...*<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Joyce CRICK, « Future Imperfect : Time and the Flounder », *Günter Grass's Der Butt : Sexual Politics and the Male Myth of History*, op. cit., p. 34. « Il nous faut distinguer, de part et d'autre du mouvement linéaire endémique, d'autres modèles temporels à l'œuvre dans le roman : cyclique, suspensif, synchronique, et – faute de trouver un meilleur mot – perturbateur. » (traduction personnelle)

<sup>77</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 501. Tr. fr. : « Le temps remontait son compteur. Des images étaient livrées à domicile. Ava se pencha. Et moi, l'homme, le précieux exemplaire unique, j'étais pris

Le ventre rond d'Ilsebill incarne à la fois l'irréversibilité et la réversibilité ; il est le symptôme d'un temps oxymorique, qui avance vers la délivrance, la naissance, et qui symbolise le vœu nostalgique et utopique du narrateur. La volonté régressive du narrateur suspend donc le récit, et superpose un mouvement vers l'arrière à la tension vers l'avant de l'intrigue historique. Cette tentation de repli vers l'enfance permet en outre l'émergence d'une temporalité synchronique, celle du rêve réalisé par le biais de l'écriture, qui s'émancipe totalement des catégories temporelles habituelles. Les fantaisies régressives du héros masculin prennent en effet toute leur dimension grâce à la création artistique :

*Ich schreibe gestauchte Zeit. Ich schreibe, was ist, während anderes auch, überlappt von anderem, neben anderem ist oder zu sein scheint, während unbeobachtet etwas, das nicht mehr da zu sein schien, doch, weil verdeckt, blöd dauerte, nun einzig noch da ist : zum Beispiel die Angst.*<sup>78</sup>

Cette écriture du « pendant que » (« während »), de la simultanéité, de la contiguïté, est celle de l'artiste, de sa fantaisie créatrice qui autorise cette position d'entre-deux. Elle permet l'émergence d'une temporalité perturbatrice, qui apparaît dans le roman par une incursion du temps de l'écriture dans le temps de l'histoire. Grass insère dans la diégèse une expérience qui appartient à sa propre existence, son voyage en Inde dans les années 1970. Le temps biographique double alors le temps fictionnel, et cette intrusion vient perturber l'idée d'un temps référentiel dans le roman, en troublant la frontière entre fiction et réalité. En l'occurrence, cette transgression souligne le fait que le roman n'offre pas de temps de référence, qu'il associe diverses formes de temporalités, concurrentes les unes des autres, sans que l'une d'entre elles ne réussisse complètement à oblitérer toutes les autres. La référence est toujours oscillante, passant d'un schéma à un autre, elle est constamment soumise à la relativité et à la pluralité des modèles possibles.

---

en tutelle. J'étais tapi dans le giron de mon Ilsebill enceinte et têtai sa grande poitrine : le ventre plein, pacifié, ailleurs, heureux, sans désir comme jamais... », p. 449.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 546. Tr. fr. : « J'écris le temps confondu. J'écris ce qui est pendant qu'autre chose encore, submergé par autre chose, est à côté d'autre chose ou semble y être, tandis que, mine de rien, quelque chose qui n'avait plus l'air d'exister, mais qui, caché, durait bêtement, reste tout seul : par exemple, l'angoisse. », p. 490.

La configuration de l'expérience temporelle par la narration ne facilite donc pas vraiment sa compréhension. L'activité mimétique de la littérature, censée permettre au lecteur d'accéder à une « signifiante »<sup>79</sup> du temps, au-delà de la confusion et de la précarité de l'expérience humaine, ne délivre pas une forme claire d'« intelligibilité engendrée par la mise en intrigue »<sup>80</sup>. Que peut être en effet la *mimesis* quand le temps de référence est mis en doute ? La lisibilité du temps est alors compromise par le rejet de la succession chronologique, et la figuration d'un temps anachronique, qui accepte comme postulat de départ ce que l'historien de métier rejette comme péché mortel. La confusion temporelle impliquée par cette démarche est amplifiée par les décrochages qu'opèrent les romanciers, sortant le temps de sa trajectoire par des va-et-vient constants entre passé, présent et futur, ainsi que des digressions narratoires dans les marges de la progression linéaire.

Cette complexification du temps fait écho aux mutations conceptuelles du XX<sup>e</sup> siècle. Le temps n'est plus un cadre absolu. Les romanciers adoptent alors une démarche critique, relativiste, qui témoigne du caractère problématique de la notion de temps. En ce sens, l'acte de lecture devient un parcours difficile, une épreuve qu'impose l'auteur au lecteur, afin de le saisir du caractère irrésolu de toute expérience temporelle. Cette désorientation du lecteur répond à une volonté de défamiliarisation de la vision traditionnelle du temps s'écoulant tel un fleuve, de sa source vers la mer. Queneau, Grass et Fuentes se servent de l'espace du roman comme d'un carrefour, un réseau où se rencontrent des représentations différentes du temps, incompatibles. La narration n'est alors plus le moyen d'articuler le temps, mais de le désarticuler. La *dé-composition* de l'intrigue peut alors aboutir à une opacité complète de l'expérience temporelle, par la mise hors-jeu d'une catégorie primordiale du récit.

---

<sup>79</sup> Paul RICŒUR, *Temps et récit. 1, L'intrigue et le récit historique, op. cit.*, p. 120. L'auteur s'appuie *L'Être et le temps* de Heidegger, et décrit « la relation de signifiante » comme « procès cognitif explicite et toute expression propositionnelle développée. »

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 109.

## 2. Des échappées hors du temps

### 2.1. Transhistoricités

Dans le récit traditionnel, le temps est une circonstance de l'intrigue, au sein de laquelle évoluent les personnages. Dans le roman historique, ces derniers sont même déterminés par leur époque, dont ils incarnent un type socio-historique. Les protagonistes des romans du *corpus* transcendent ces éléments circonstanciels. Dans *Le Turbot*, Günter Grass dote le narrateur du pouvoir d'outrepasser les règles du temps :

Chez quelques-uns de mes protagonistes, je prends pour point de départ des traits du comportement fondamental de l'homme, par exemple ces vœux que l'on forme et qui, même s'ils ne sont jamais exaucés, ont une certaine réalité. [...] A cette catégorie appartient aussi le désir, plus ou moins présent dans toutes les imaginations, d'avoir vécu en d'autres époques. Ce vœu archaïque, je l'ai transposé sans donner de grandes explications, directement dans le personnage du « je » narrateur, qui est moi, que j'introduis sous la figure de l'auteur dans ce livre, en affirmant dans un accès d'hybris : « Moi, c'est moi en tous les temps. » C'est moi qui ai capturé le Turbot pendant l'âge de pierre, c'est moi qui ai participé à la migration des peuples, c'était moi pendant l'évangélisation, c'était moi au temps du gothique primitif, tout ceci n'étant pas soumis à la chronologie, mais simultanée.<sup>81</sup>

L'hybris, la démesure de ce simple mortel, consiste en sa transhistoricité, qui lui permet d'être présent à chaque époque, transgressant en cela la durée de l'existence humaine. Le personnage du narrateur, « ego expérimental »<sup>82</sup> de Grass, abolit les distances temporelles en incarnant, au sein de ses identités multiples, le temps en tant que « multiplicité connectable »<sup>83</sup>, tel le rhizome de Deleuze et Guattari. Le romancier conçoit un personnage pour lequel la notion de temps perd sa pertinence, un être qui dépasse sa condition de mortel et remet en cause ce qui la fonde, le temps irréversible.

Ce temps sans mesure s'observe, dans les trois romans du *corpus*, à travers la durée paradoxale de l'existence des personnages. La datation de leurs biographies imaginaires

---

<sup>81</sup> Günter GRASS, *Atelier des métamorphoses*, op. cit., p. 174.

<sup>82</sup> Milan KUNDERA, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 175 : « ROMAN. La grande forme de la prose où l'auteur, à travers des ego expérimentaux (personnages), examine jusqu'au bout quelques thèmes de l'existence. »

<sup>83</sup> Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie. I, Mille plateaux*, op. cit., p. 33.

s'établit en siècles, voire en millénaires pour *Le Turbot* : « *Zweitausendfünfhundert Jahre Geschichte* »<sup>84</sup>. Les notations chronologiques mentionnent de véritables impossibilités naturelles. Le duc d'Auge répond ainsi à Cidrolin, qui lui demande en 1964 depuis combien de temps il n'est pas venu à Paris : « Plus d'un siècle, répond tranquillement le duc. »<sup>85</sup> Cette abolition du temps mortel rappelle le personnage du docteur Faustroll, maître de la Pataphysique, que Jarry présente en ces termes : « le docteur Faustroll naquit en Circassie, en 1898 (le vingtième siècle avait [-2] ans) et à l'âge de soixante-trois ans [...] lequel il conserva toute sa vie. »<sup>86</sup> De telles aberrations abondent dans *Terra Nostra*, où la vie des personnages se déploie hors du temps canonique de l'existence humaine. Le jeune protagoniste de la deuxième partie du roman, dit le « pérégrin », se voit donné rendez-vous par son amante « *dentro de cien años, doscientos, mil* »<sup>87</sup>. En outre, la durée de son voyage dans le Nouveau Monde ne peut pas être mesurée, elle échappe à toute limitation. Arrivé à la fin de son aventure sur les terres mexicaines, le pérégrin ne parvient absolument pas à l'estimer : « *mi último amanecer en este nuevo mundo a donde llegué, un año, diez, o un siglo antes* »<sup>88</sup> Cette durée hors norme ne touche pas seulement l'épisode mythique du « Nouveau Monde ». Elle apparaît aussi au sein de la temporalité occidentale des Rois Catholiques, puisque le personnage du Seigneur erre de siècle en siècle. De retour sur ses terres après un long parcours, il déclare : « *Es que hace más de cuatrocientos años que me fui.* »<sup>89</sup> La vie des personnages s'étale donc sur une longue durée, qui combine des époques lointaines et logiquement incompatibles dans la seule vie d'un être humain. Sur ce point, Milan Kundera<sup>90</sup>

---

<sup>84</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, *op. cit.*, p. 306. Tr. fr. : « Deux mille cinq cents ans d'histoire », p. 275.

<sup>85</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1143.

<sup>86</sup> Alfred JARRY, *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>87</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, *op. cit.*, p. 571. Tr. fr. : « dans cent ans, deux cents ans, mille ans », p. 497.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 581. Tr. fr. : « ma dernière aube dans ce nouveau monde où j'étais arrivé un an, dix ans ou un siècle auparavant », p. 508.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 899. Tr. fr. : « C'est qu'il y a plus de quatre cents ans que je suis parti. », p. 809.

<sup>90</sup> « Le même regard qui plonge dans les profondeurs du passé [semblable à l'intention de Carlos Fuentes dans *Terra Nostra*, mais aussi à celle de Kundera lui-même], je le trouve aussi dans *Les Versets sataniques* : identité compliquée d'un Indien européenisé ; terra non nostra ; terræ non nostræ ; terræ perditæ ; pour saisir cette identité déchirée, le roman l'examine à différents endroits de la planète : à Londres, à Bombay, dans un village pakistanais d'aujourd'hui, et puis dans l'Asie du VII<sup>e</sup> siècle. Cette intention esthétique commune (unir plusieurs époques historiques dans un roman) peut-elle s'expliquer par une influence mutuelle ? Non. Par des influences communément subies ? Je ne

dresse un parallèle entre le roman de Fuentes et *Les Versets Sataniques* de Salman Rushdie, où l'on retrouve effectivement la coalescence de différentes époques historiques au sein d'un personnage. Ce roman mêle essentiellement le temps des origines de l'Islam et la période contemporaine, partagée entre Londres et Bombay. Gibreel Farishta, acteur indien célèbre de la deuxième moitié du vingtième siècle, y fait des « rêves feuilletons »<sup>91</sup> qui le transmutent en son homonyme, l'archange Gibreel (Gabriel), prodiguant à l'aube de l'Islam ses conseils à Mahound (Mahomet). Cet entre-deux onirique va lui permettre de révéler l'existence des versets sataniques entendus par Mahomet, versets apocryphes qui mettent en doute la distinction qui oppose Dieu et le Diable. Entre anamnèse onirique et schizophrénie hallucinatoire, le personnage se situe dans un hors-temps où il habite les deux personnages, l'actuel et l'ancien : « Dans ces visions, il était toujours présent, pas en tant que lui-même, mais comme son homonyme, et je ne veux pas dire que j'interprète un rôle, [...] je suis lui, il est moi, je suis le putain d'archange, Gibreel, lui-même, grandeur nature. »<sup>92</sup> Gibreel transcende, dans le roman, les catégories de l'avant et de l'après, il est doté de cette « omniprésence, parce qu'il se déplace dans plusieurs histoires à la fois »<sup>93</sup>. Il dépasse la dialectique de l'ancien et du moderne, tout comme Qfwfq, le protagoniste des *Cosmicomics* d'Italo Calvino. Ce héros au nom imprononçable traverse les différents âges, historique, préhistorique, et même préhumain. Les contes cosmiques et comiques de Calvino, sous-titrés « Récits anciens *et* nouveaux »<sup>94</sup>, reflètent eux aussi cette alliance paradoxale, cette « hétérochronie » superposant des strates de temps hétéroclites. Celle-ci fait éclater la terminologie binaire de l'histoire, à la manière des « hétérotopies »<sup>95</sup> dont parle Foucault dans l'introduction de *Les Mots et les choses*.

---

vois pas lesquelles. Ou, avons-nous respiré le même air de l'Histoire ? », *Testaments trahis, op. cit.*, p. 24-25.

<sup>91</sup> Salman RUSHDIE, *Les Versets sataniques*, par A. Nasier, Paris, Pocket, 1999 (1988), p. 605.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 590.

<sup>94</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>95</sup> Michel FOUCAULT, *Les Mots et les choses, op. cit.*, p. 9 : « [...] les choses y sont "couchées", "posées", "disposées", dans des sites à ce point différents qu'il est impossible de trouver pour eux un espace d'accueil, de définir au-dessous des uns et des autres un *lieu commun*. Les hétérotopies inquiètent [...] parce qu'elles ruinent d'avance la "syntaxe", et pas seulement celles qui construit les phrases, - celle moins manifeste qui fait "tenir ensemble" (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses. »

L'ubiquité temporelle, mélange des temps incarné, personnifié au sein d'un personnage à identités historiques multiples, est de plus en plus représentée dans la fiction contemporaine. En 2000, *Harmonia caelestis* de Péter Esterházy esquisse aussi un parcours de type transhistorique. Il s'agit pour l'auteur, héritier d'une grande famille aristocratique hongroise, de revenir sur la vie de ses ancêtres, et de dépeindre une fresque familiale. Mais le romancier se départit complètement des codes chronologiques, et mélange les générations familiales. Dans le premier livre du roman, intitulé « Phrases numérotées de la vie de la famille Esterházy », le narrateur évoque à maintes reprises le personnage de son père, mélangeant en ce dernier différents membres de la dynastie. Il accumule des séries de phrases débutant par « Mon père... », qui lui attribuent chacune des actes appartenant à des siècles divers. Voici un exemple frappant de ce type d'anecdote :

Mon père avait un vrai *táltos* (cheval magique), et ce cheval, il s'appelait Táltos. [...] Quand l'ennemi approchait, il frappait du sabot le nombre de régiments présents. Un jour, mon père perdit la bataille et fut pris en chasse. Alors, le Táltos le conduisit dans une cachette ; quant à lui, il s'allongea au milieu des chevaux morts et enfouit sa tête, sa tête bien vivante, sous le cou du cheval gisant près de lui. L'ennemi passa son chemin. Cela s'est produit à deux reprises : la première fois en août 1652, la seconde fois au printemps de 1969.<sup>96</sup>

Cette durée hors norme s'accorde, dans le *corpus*, à une forme de transcendance chez les personnages. Auge par exemple se situe vis-à-vis du temps tel un observateur extérieur, qui n'en subirait pas les outrages. Du début à la fin du roman, il considère la situation historique du haut de son donjon, en position de démiurge. Il encadre le temps de l'histoire par une vision surplombante, du début à la fin du roman, comme l'indique l'*incipit* : « Le vingt-cinq septembre douze cent soixante-quatre, au petit jour, le duc d'Auge se pointa sur le sommet du donjon de son château pour y considérer, un tantinet soit peu, la situation historique. »<sup>97</sup> Et à la fin du roman, alors que le duc, affublé de sa troupe, remonte en péniche le cours de la Seine :

Il y avait tant de brouillard qu'on ne pouvait savoir si la péniche avançait, reculait, ou demeurait immobile. Elle finit par échouer au sommet d'un donjon. Les passagers y prirent pied [...]. Il [le duc] s'approcha des créneaux pour considérer, un tantinet soit peu,

---

<sup>96</sup> Péter ESTERHÁZY, *Harmonia caelestis*, traduit par Joëlle Dufeuilly et Agnès Járzás, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2001 (2000), p. 19.

<sup>97</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 991.

la situation historique.<sup>98</sup>

L'immobilité, la stabilité de la péniche, doublée de la vue supérieure du duc sur l'histoire humaine, rappellent les qualités de l'éternité divine. Le duc semble doté d'une aura religieuse par son prénom, Joachim, qui signifie en hébreu « Dieu se lève ». Son omniscience historique et sa capacité à se dégager des contraintes temporelles l'apparentent à l'image de l'Éternel selon la conception chrétienne, au « présent éternel » dont parle saint Augustin dans le livre XI des *Confessions*. La figuration d'un être hors du temps apparaît de même dans le livre de Grass. Le turbot magique y traverse les âges de l'humanité, et apparaît comme une parodie du « bon Dieu » :

*« Liebgottchen ! Liebgottchen ! » rief Amanda über die baltisch grüne See. « Wo häst diä västeckt ? Kumm ut ! Kumm ut ! »  
Aber kein Liebgottchen wollte sich zeigen, denn den gab es ja nicht. Nur ein platter Fisch sprang aus der See und guckte querläufig. Das war der Butt aus dem Märchen. Der sagte mit seinem Schiefmaul : « Da es den Lieben Gott nicht gibt, kann ich auch nicht euer Liebgottchen sein. Doch will ich gerne behilflich werden, wenn es irgendwo fehlt. Wo fehlt's denn ? [...] Euer Liebbuttchen wird sorgen, als sei er der Liebe Gott. »<sup>99</sup>*

Le « *Liebbuttchen* » prend la place et les attributs du « *Liebgottchen* », dans une passation de pouvoir païenne. C'est lui qui guide, de longs millénaires durant, l'histoire des hommes sur le chemin de l'émancipation virile, en éternel mentor du *theatrum mundi* des mâles. Quant aux personnages de *Terra Nostra*, ils ne sont pas clairement dotés d'un caractère divin, mais l'atmosphère du roman est fortement mystique, imprégnée de diverses croyances en une vie au-delà de la mort – kabbale, culte aztèque, gnosticisme<sup>100</sup>.

Qu'il s'agisse de vrai ou de faux dieu, d'une divinité de pacotille comme le Turbot, ou d'un dieu burlesque comme le duc d'Auge, le rapport du divin au temps métaphorise le nouveau paradigme que proposent les auteurs. A travers le parcours de leurs personnages,

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 1163.

<sup>99</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, *op. cit.*, p. 416. Tr. fr. : « “Bon Dieu de bon Dieu !” criait Amanda par-dessus l'eau d'un vert baltique. “Où es-tu caché ? Viens ! Sors !” Mais il n'y eut pas de bon Dieu qui se montre, car il n'y en a pas. Seulement un poisson plat sauta hors de la mer et il nous regardait de travers. C'était le Turbot des contes de fées. Il dit de sa bouche de travers : “Puisqu'il n'y a pas de bon Dieu, je ne peux être votre bon Dieu. Mais je veux bien vous rendre service s'il y a quelque chose qui ne va pas. Qu'est-ce qu'il y a donc ? [...] Votre bon Turbot y veillera comme s'il était le bon Dieu.” », p. 373.

<sup>100</sup> Voir infra page 262.

qu'ils ne soumettent pas à l'écoulement temporel, ils transgressent le paradigme dominant des représentations occidentales de la durée. Les romanciers du *corpus* ne se situent pas dans une représentation romanesque de l'éternel religieux, ils se servent de cette image pour réfuter l'ordre traditionnel du récit, en mettant en scène des personnages qui transcendent les limites du temps humain. Ils proposent au lecteur une expérience paradoxale grâce à l'acte de lecture, un contre-temps qui prend à rebours ses intuitions et son imaginaire de référence. L'éternité divine agit comme une référence culturelle ; le non-temps qu'elle symbolise permet aux auteurs de fonder, en partie, une poétique hors du temps<sup>101</sup>.

La convocation de métaphores spatiales est une autre manière de représenter le parcours hors-norme des personnages. Comme le note Bertrand Westphal dans le premier chapitre de son essai *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, intitulé « Spatio-temporalité »<sup>102</sup>, le passage postmoderne d'un temps linéaire et hiérarchisé à un état de crise post-einsteinienne et post-coloniale aboutit à une spatialisation du temps. Celle-ci résulte d'un éclatement de la ligne temporelle en de nombreux points, dénommés « tempuscules » par la logique formelle<sup>103</sup>. Ces parcelles de temps autonomes pourraient être liées entre elles, selon l'auteur, comme les îles d'un archipel. Cette figure géographique souligne l'impossibilité d'une perception homogène et intégrale de la durée. L'« archipel des possibles »<sup>104</sup> est un espace de libre circulation des flux temporels. Les transgressions historiques des romans de Grass, Fuentes, et Queneau, esquissent elles aussi une temporalité labile, par la représentation de voyages dans le temps, qui font imploser le trajectoire homogène et rectiligne du récit. La cavalcade du duc d'Auge prend les aspects d'une équipée à cheval, dont l'orientation semble

---

<sup>101</sup> Voir sur ce point le séminaire « Sortir du temps », coorganisé sur le site de *fabula* ([www.fabula.org](http://www.fabula.org)) par Sophie Rabau et Henri Garric, et présenté en ces termes : « Parce qu'il permet un recours à la fiction et à l'image, le texte littéraire est un des lieux privilégiés de cette expression et cette représentation de ces "achronies". [...] On part de la double hypothèse que la littérature figure ou tente de figurer le hors-temps, tandis qu'il est possible de la lire ou de la penser selon des modes qui excluent ou rendent impertinentes les catégories temporelles. »

<sup>102</sup> Bertrand WESTPHAL, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, *op. cit.*, p. 19-64.

<sup>103</sup> L'auteur emprunte cette notion aux logiciens formels (Arthur Prior, Georg von Wright...). Il cite la définition suivante, extraite d'un article de Maria Luisa Dalla Chiara Scabia, « Istanti e individui nelle logiche temporali » : « un intervalle de temps (un  $\Delta t$  donné) "suffisamment bref" par rapport au contexte théorique de référence », p. 31. Il s'agit d'un instant qui « abandonne son statut ponctuel (*stricto sensu*) pour investir un champ d'autonomie ».

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 32.

essentiellement touristique. Son cheval philosophe, Sthène, l’emmène vagabonder dans le Paris médiéval pour oublier la mélancolie que lui inspire l’histoire :

- Ah ! mon brave Démo, dit le duc d’Auge d’une voix plaintive, me voici bien triste et mélancolieux.
- Toujours l’histoire, demanda Sthène.
  - Elle flétrit en moi tout ébaudissement, répondit le duc.
  - Courage, messire ! Courage ! Mettez-vous donc en selle que nous allions nous promener.
  - C’était bien là mon intention et même plus encore.
  - Quoi donc ?
  - Partir pendant quelques jours.
  - Voilà qui me réjouit fort. Où, messire, voulez-vous que je vous emmène ?
  - Loin ! Loin ! Ici la boue est faite de nos fleurs.
  - ... bleues, je le sais. Mais encore ?
  - Choisis.<sup>105</sup>

S’échapper de l’histoire à cheval, tel est le programme que suggère ce dialogue liminaire des *Fleurs bleues*. Il pose les jalons de la visite paradoxale des monuments français qu’entreprend le duc, parcourant les siècles sur le dos de son extraordinaire monture. De l’église Notre-Dame à la statue équestre d’Henri IV, en passant par le porche de Saint-Germain-l’Auxerrois, le protagoniste de Queneau oublie sa mélancolie en évoluant dans un ailleurs spatio-temporel, rappelant l’ailleurs souhaité par Baudelaire, dont il cite ici quelques vers. Il s’y déplace à volonté, dans un sens comme l’autre, et finit même par retourner à son époque de départ. Le tourisme prend alors des dimensions heuristiques, puisqu’il permet au duc de découvrir l’histoire monumentale, et, plus intéressant encore, ses arrière-cours sordides<sup>106</sup>. Le voyage, métaphore spatiale, est revisité comme parcours illimité, sans frontières, qui se développe en réseau, par la mise en contiguïté de parcelles de temps hétérogènes. Cette coalescence anachronique débouche sur la création d’un ailleurs littéralement achronique<sup>107</sup>, un lieu où les catégories du temps ne sont plus dominantes. Sur le même modèle, l’étendue maritime dans laquelle navigue le poisson magique de Grass se présente comme un espace de libre flux. L’odyssée du Turbot, qui met en rapport, par ses excursions aquatiques, des civilisations et des époques incompatibles, se déroule dans un hors-temps merveilleux. Ses surgissements intempestifs hors de l’eau, à la rencontre des

---

<sup>105</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 992.

<sup>106</sup> Voir supra pages 44-45.

hommes et des femmes de tout temps, fonctionnent comme des déflagrations de l'ordre temporel, des phénomènes qui suggèrent l'existence d'un autre paradigme, où les limites de l'existence humaine sont dépassées. Dans *Terra Nostra*, les voyages dans le temps des personnages s'effectuent aussi par le biais de l'eau. Au début du roman, la plongée du protagoniste Pollo Phèbe dans la Seine de 1999 lui permet de se retrouver sur la plage des Désastres de la côte espagnole, au XVI<sup>e</sup> siècle. Ce transfert d'époque, lié semble-t-il au bouillonnement apocalyptique d'une Seine en furie<sup>108</sup>, l'amène à se déplacer du Paris contemporain à l'Espagne du passé, en sautant allègrement par-dessus les catégories temporelles, et surtout en négligeant la loi irréversible de l'écoulement du temps. Le saut temporel est ici figuré par le plongeon du héros, qui le fait passer d'un fleuve français aux courants maritimes de la côte espagnole. Les deux espaces hétéroclites symbolisent alors le décalage historique des deux époques visitées par le protagoniste. Une métaphore scientifique sert le projet transhistorique de Fuentes, en lui apportant à la fin du roman une autre forme de spatialisation hétérodoxe du temps. Le romancier s'inspire en effet, pour caractériser le parcours de son personnage, de certaines théories contemporaines d'astrophysique. L'auteur réalise quelques expérimentations temporelles, par la mise en œuvre de la théorie de l'antimatière<sup>109</sup>. Selon cette théorie, toutes les particules de la matière posséderaient des doubles symétriquement opposés, qui seraient, dans une certaine mesure, symétriques dans le temps. Les antiparticules pourraient alors remonter dans le temps. L'utilisation métaphorique de cette hypothèse dans le monde du mythe et du merveilleux qu'est *Terra Nostra* permet, à partir d'une extrapolation de la théorie, de lui donner corps, à travers ses différents personnages qui traversent les époques. La fiction littéraire expérimente ici, à sa manière, des théories scientifiques controversées et difficiles à décrire, tant elles sont éloignées de notre expérience quotidienne du temps. La transhistoricité des personnages rejoint alors la trajectoire des antiparticules, et la culture scientifique vient offrir des modèles aux littéraires

---

<sup>107</sup> Voir infra page 216.

<sup>108</sup> Le Paris de 1999 est décrit par Fuentes de manière apocalyptique, et l'un des éléments marquants de cette description est le fait que les eaux de la Seine se mettent à bouillir. Ceci est considéré comme une calamité miraculeuse due au passage du millénaire.

<sup>109</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, *op. cit.*, p. 913.

pour mettre en scène des formes nouvelles de « spatio-temporalité »<sup>110</sup>, découlant de la notion relativiste d'« espace-temps », qui lie indéfectiblement le temps à l'espace.

Cette spatialisation du temps, par la représentation de parcours mobiles, effectués à l'aide des moyens de locomotion tels que les chevaux, la péniche des *Fleurs bleues*, les nageoires divines du *Liebbutchen* de Grass ou encore le sas transtemporel des eaux de la Seine dans *Terra Nostra*, donnent l'image d'un temps labile, sorti de sa trajectoire. La structure du temps homogène est abandonnée au profit de ces représentations transgressives, voyages métaphoriques qui dessinent les contours d'un nouveau paradigme temporel, paradoxalement hors du temps.

La transhistoricité des personnages les éloigne de leur condition mortelle, et les place au-dessus des lois naturelles. Cette transcendance met en question leur identité. L'émancipation totale des règles du temps les apparentent tantôt à des immortels, tantôt à des figures divines, tantôt à des voyageurs transgressant les lois élémentaires de la physique traditionnelle. Pourtant, il ne s'agit à aucun moment pour les romanciers de les identifier à une classe de surhommes. Il s'agit plus certainement de se servir de ces personnages comme métaphore du temps. Le personnage n'est plus un être humain soumis au temps, il l'incarne, et dès lors, n'en prend plus la mesure.

Fuentes fait référence, dans l'un de ses essais, à Borges, et à son invention du *personnage du temps* : « la chronotopie comme protagoniste de la narration »<sup>111</sup>. Le temps est « un protagoniste au même titre qu'un héros de roman réaliste »<sup>112</sup>, dans des nouvelles comme *Funes ou la mémoire*, *L'Immortel* ou *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent*. Les romanciers du *corpus* créent eux aussi des personnages qui incarnent le temps, en incluant toutes les ères historiques. Le protagoniste des romans de Fuentes figure ainsi la temporalité mexicaine,

---

<sup>110</sup> Sur les rapports entre science et littérature dans la représentation du temps et de l'espace chez les écrivains modernistes, voir les travaux de Jean-Christophe VALTAT, *Cultures et figures de la relativité, Le Temps retrouvé, Finnegans Wake*, Paris, Honoré Champion, 2004. L'auteur y explique que certaines œuvres, contemporaines des théories de la Relativité, en ont exploité les traits (« le jeu de l'observation, du mouvement relatif, de la multiplicité des temps », p. 299). Dans le même sens, d'autres œuvres, qui lui sont postérieures, semblent pouvoir entrer en résonance avec les développements scientifiques contemporains de ces théories révolutionnaires. C'est le cas de Fuentes et de l'antimatière, née dans l'esprit de son inventeur Paul Dirac (1928), comme une théorie combinant les principes de la mécanique quantique et ceux de la relativité restreinte.

<sup>111</sup> Carlos FUENTES, *Le Sourire d'Erasmus*, op. cit., p. 44-45.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 45.

définie par Fuentes comme « expérience quotidienne de la coexistence des temps »<sup>113</sup>. Le romancier déclare qu'il considère ses romans comme les chapitres d'un seul roman qui les englobe tous et qui porte le titre : *L'Âge du temps. Terra Nostra* n'est qu'un fragment de ce parcours des « territoires du temps »<sup>114</sup> mexicain. Dans *Le Turbot*, Grass incarne lui aussi le temps en tant que personnage romanesque. Il renouvelle l'ontologie du temps à travers l'identité-gigogne de son narrateur, où s'emboîtent tous les temps, à la manière des *babushkas* russes. Ce phénomène est suggéré par l'image de la grossesse qu'emploie l'auteur, pour figurer la façon dont son protagoniste porte en lui toutes les cuisinières kachoubes. Comme le souligne Joyce Crick, « [...] they are all in the narrator, who is synchronically and historically omnipresent – "Ich, das bin in jederzeit" »<sup>115</sup> Le narrateur parle d'elles comme de « sous-locataires »<sup>116</sup>, et évoque à maintes reprises l'analogie entre l'écriture de leurs biographies et la délivrance que constitue l'accouchement<sup>117</sup>. Ce phénomène d'inclusion s'observe aussi dans *Les Fleurs bleues*. La fusion de Cidrolin et du duc d'Auge, provoquée par leur relation onirique, donne naissance au double protagoniste « Cidauge », comme le nomme le critique Gilbert Pestureau<sup>118</sup>. Ce personnage mixte se présente comme l'incarnation d'un temps réversible, où Auge l'ancien s'inclue dans l'actuel Cidrolin. La contiguïté des temps est figurée par la contraction des prénoms. Le double personnage représente la temporalité taoïste dont se réclame Queneau dans ce roman, où les polarités traditionnelles, moi et autrui, présent et passé, sont dépassées. Les personnages eux-mêmes apparaissent comme les incarnations d'un temps pluriel ; leurs identités ne se définissent que comme des passerelles entre ces différents « tempuscules », qui confèrent à l'ontologie du temps la dimension « archipélique » évoquée par Bertrand Westphal.

La transhistoricité des personnages donne ainsi corps à une temporalité anachronique, polychronique, hétérochronique. Ces termes reflètent la mise en relation

---

<sup>113</sup> Carlos FUENTES, *Territoires du temps*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>114</sup> Titre d'un livre regroupant des interviews de Fuentes. Voir note précédente.

<sup>115</sup> Joyce CRICK, « Time and the Flounder », *Günter Grass's Der Butt : Sexual Politics and the Male Myth of History*, *op. cit.*, p. 37. « [...] elles sont toutes à l'intérieur du narrateur, qui est omniprésent, de façon synchronique mais aussi diachronique – "Ich, das bin in jederzeit" » (traduction personnelle).

<sup>116</sup> Günter GRASS, *Le Turbot*, *op. cit.*, p. 13. V.O. : « meiner Untermieterinnen », p. 13.

<sup>117</sup> Voir infra pages 481-482.

<sup>118</sup> Gilles PESTUREAU, « Le double protagoniste Cidauge », *Roman 20-50*, *op. cit.*, p. 15-21.

inhabituelle de différentes époques. Cette conjugaison illicite aboutit *in fine* à une négation du temps universel, et à la suggestion d'un temps paradoxalement « a-chronique », selon l'expression de l'historien allemand Reinhart Koselleck. Ce terme apparaît dans le premier chapitre de son essai, *Le Futur Passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*<sup>119</sup>, où il examine le temps propre à chaque époque. L'auteur prend pour départ l'observation d'un tableau de 1529, la *Bataille d'Alexandre* d'Altdorfer. Il le décrit comme truffé d'anachronismes, puisque cette scène de 333 avant Jésus-Christ est envahie de détails appartenant à l'époque contemporaine de l'exécution du tableau. La bataille des Macédoniens contre les Perses se double du conflit entre les Autrichiens et les Turcs, qui assiègent Vienne en 1529. Koselleck analyse ce tableau comme décrivant une « bataille hors du temps », c'est-à-dire niant la différence de temps<sup>120</sup>. Cette cohabitation harmonieuse d'époques lointaines, « ébauche a-chronique »<sup>121</sup>, n'est plus possible aux Temps modernes. L'historien prend l'exemple de Friedrich Schlegel, contemplant en 1800 le tableau d'Altdorfer, et prenant ses distances avec l'époque historique représentée. Schlegel ne confond plus les époques. « Que s'est-il passé pendant les trois siècles qui séparent nos deux témoins ? Quelle qualité nouvelle a pris le temps historique entre 1500 et 1800 ? »<sup>122</sup>, telle est la question qui marque en profondeur la réflexion de Koselleck, et qui peut apporter un éclairage plus que pertinent à notre étude. Les figures d'Alexandre et de Maximilien s'entremêlent en effet dans le tableau, comme se conjuguent les générations et les figures historiques distantes de plusieurs siècles, voire millénaires, dans les tableaux transhistoriques dépeints par les romanciers de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Selon Koselleck, ce sont Les Lumières, et l'expérience sans précédent de la Révolution française, qui engendrent l'arrivée d'une nouvelle conception du temps, et le rejet de l'expérience traditionnelle. Celle-ci se fonde depuis Cicéron sur l'*historia magistra vitae*,

---

<sup>119</sup> Reinhart KOSELLECK, *Le Futur Passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, traduit par Jochen et Marie-Claire Hoock, Paris, Editions des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1990 (1979). Voir plus précisément, à propos des questions évoquées ici, les chapitres 1 « Le futur passé des Temps modernes » (p. 19-35), 2 « “Historia magistra vitae” De la dissolution du “topos” dans l'histoire moderne en mouvement » (p. 36-62), 4 « La sémantique des concepts de mouvement dans la modernité » (p. 263-305).

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 20.

modèle axé sur le passé en tant que recueil d'exemples pour le présent, et ce dans la mesure où passé et présent ne sont pas foncièrement dissemblables<sup>123</sup>. Ce modèle est évincé au XVIII<sup>e</sup> siècle au profit d'une « temporalisation de l'histoire » :

Depuis la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle on voit se multiplier les indices soulignant avec emphase une notion de temps moderne. Le temps n'est plus seulement la forme dans laquelle se déroulent toutes les histoires, il acquiert lui-même une qualité historique. Ce n'est plus dans le temps mais par le temps que s'accomplit désormais l'histoire. Le temps se dynamise en une force inhérente à l'histoire elle-même.<sup>124</sup>

Cette temporalisation de l'histoire se produit selon « l'axiome de l'unicité, de l'irréversibilité »<sup>125</sup> ; les périodes historiques trouvent à s'exprimer dans leur singularité, et l'homme du présent est amené à « saisir le passé dans sa fondamentale altérité »<sup>126</sup>. Les concepts de développement, de progression, et finalement de progrès, s'affirment alors contre l'histoire exemplaire. La cassure de la Révolution donne naissance à cette « conscience du caractère unique de l'époque »<sup>127</sup>, caractéristique des Temps modernes. L'expérience historique se vit sous le prisme de l'accélération, du mouvement. Ce temps dynamique dévore le cadre informe de *l'istoria magistra vitae*, et introduit les catégories du « nouveau » et de l'« inattendu ». C'est l'avènement de l'« esprit du temps », le *Zeitgeist*, et personne ne peut dès lors s'exempter du temps, vivre hors du temps :

Personne, ou presque, n'était en mesure de se soustraire au concept de temps et à ce qu'il était susceptible d'offrir. Le « temps » exerçait son influence sur l'ensemble du langage et marquait, au plus tard depuis la Révolution française, l'ensemble du vocabulaire politique et social.<sup>128</sup>

Ce temps nouveau, qui envahit l'expérience vécue jusque dans le quotidien, n'est plus le temps de la nature, relégué au motif de sa répétitivité et de sa monotonie. Il s'agit

---

<sup>123</sup> Ils présentent des cas (juridiques, pour l'orateur cicéronien), et par extension des situations *semblables* (dans l'apologétique chrétienne, par exemple, les histoires bibliques nous livrent des exemples pour notre conduite terrestre).

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 292. Koselleck donne l'exemple des idéologies en « -isme » qui fleurissent à l'époque (le « républicanisme » de Kant, le « démocratisme » du jeune F. Schlegel, le « libéralisme »), « qui posent le mouvement historique dans la perspective du futur afin de justifier l'action ». Ils se réfèrent tous au concept de mouvement, les idéologies sont en réalité des « alternatives temporelles », p. 290.

d'une temporalité immanente à l'histoire, telle que la décrit la philosophie de l'histoire où l'ensemble des effets universels sont soumis au seul concept d'histoire, incarné dans le terme allemand qui prend alors son essor : *Geschichte*, utilisé au singulier à partir de 1760 et 1780 pour figurer ce tout homogène et progressif. L'histoire-*Geschichte* détrône alors la vieille histoire-*historia*, et la communauté entre passé et présent n'est plus possible car « l'homme des Lumières ne supporte pas la moindre référence au passé »<sup>129</sup>.

L'étude sémantique de Reinhart Koselleck est très stimulante pour aborder les textes du *corpus*, puisque ceux-ci se rapprochent bien davantage de l'achronie du tableau d'Altdorfer, que de la temporalisation de l'histoire-*Geschichte*. La deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle se départit en effet de la vision d'un temps dynamique et progressif qui serait propre à l'histoire. Grass se livre, par exemple, à une critique véhémement de la philosophie de l'histoire hégélienne<sup>130</sup>. Fuentes remplace dans *Terra Nostra* l'écoulement du successif par la simultanéité, laissant dire à l'un de ses porte-parole, le peintre Julián : « *El tiempo es una invención de la personalidad. No lo tienen la araña, el azor o la loba.* »<sup>131</sup> Le temps de la modernité n'est en effet qu'une invention, une représentation issue de la philosophie de l'histoire, et malgré son hégémonie, il n'est pas la seule façon de concevoir la temporalité. Les auteurs renouent avec des représentations achroniques, combattues par les Lumières et leur postérité. Ils mettent en scène des personnages transhistoriques, dont la nature ne varie guère d'époque en époque, et auxquels ils accordent le privilège de n'être pas soumis à ce temps historique, qui envahit tous les domaines de l'existence à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle.

L'abandon du temps historique moderne signifie-t-il une sortie de l'histoire, une fin de l'histoire ? Il implique en tout cas sa *détemporalisation*. Le temps perd ses qualités structurantes d'unicité, d'irréversibilité, de progression, qui faisaient de toute séquence temporelle une transition entre un avant et un après. Les personnages transhistoriques s'échappent de l'histoire-*Geschichte* en renonçant au temps et au mouvement qui la fonde, cette espérance vers un futur nécessairement meilleur. De manière critique, ils renouent alors avec la temporalité achronique, refusant l'accomplissement téléologique propre à toute philosophie de l'histoire, et se rapprochant de plus en plus de l'éternel présent du mythe. Le

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>130</sup> Voir supra page 64.

<sup>131</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, *op. cit.*, p. 779.

passé n'est plus si étranger et lointain, il se mêle au présent dans un dépassement de l'anachronisme vers l'achronie.

## 2.2. Les sorties de l'histoire et l'éternel présent du mythe

### Fins de l'histoire ?

Les romanciers du *corpus* opposent, par la structure narrative de leurs textes, un fervent démenti au temps historique, et suggèrent une possible sortie de l'histoire, en faveur du temps informel, indéfini du mythe. Toutefois, les manières dont ils abandonnent l'histoire au profit de ce hors-temps diffèrent quelque peu.

Raymond Queneau reste ainsi empreint de la vision téléologique selon laquelle la progression de l'histoire, même faite de détours et de répétitions, aboutit à son heureuse négation. Il est un auditeur assidu des relectures de Hegel auxquelles se livre Alexandre Kojève dans les années 1930. Ce philosophe d'origine russe lui consacre même en 1952 : « Les romans de la sagesse »<sup>132</sup>. Il y décrit les protagonistes de *Pierrot mon ami*, *Loin de Rueil* et *Le Dimanche de la vie* comme d'authentiques sages hégéliens, pouvant

[...] franchir la dernière étape qui séparait encore la contemplation *philosophique* du temps de l'Être-en-soi ou de la Temporalité en tant que telle, où il ne se passe rien, de la *Sagesse*, qui permet d'embrasser d'un seul coup d'œil discursif la totalité concrète de l'univers achevé [...].<sup>133</sup>

Pour Valentin Brû, le héros du *Dimanche de la vie*, la bataille d'Iéna est en effet, comme pour Hegel, le moment où l'histoire s'achève, où le temps s'arrête. Le titre du roman lui-même est tiré d'une phrase des *Leçons sur l'esthétique*, et fait allusion à un état post-historique où la distinction entre passé, présent et futur est abolie. Jean-Yves Pouilloux<sup>134</sup>, dans son commentaire des *Fleurs bleues*, considère que le parallèle entre Valentin et Cidrolin peut être établi à partir d'analogies assez précises, dont cette possibilité d'accéder, par une

---

<sup>132</sup> Alexandre KOJEVE, « Les romans de la sagesse », *Critique*, n° 60, mai 1952, p. 387-397.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 396.

forme d'ascèse (la fameuse sieste de Cidrolin), à la sagesse qui délivre le personnage du temps de l'humanité. Le roman s'apparenterait alors à une parabole décrivant l'aventure spirituelle de Cidrolin et de son double Auge, aboutissant à l'état de bonheur du dénouement : l'un est amoureux, l'autre retourne chez lui. Cet itinéraire reprend les analyses de Queneau lui-même dans son essai *Une Histoire modèle*, à propos de la littérature :

Celle-ci, lorsqu'elle est narrative, ne peut être autre chose que le récit de tribulations (comiques ou tragiques), récit qui tantôt finit mal, tantôt « bien », c'est-à-dire à la victoire du héros, qui atteint le bonheur (il se marie, a des enfants et cultive son jardin) – c'est-à-dire qu'il sort alors de l'histoire (dans le double sens que peut prendre ici cette expression) : il n'y a pas d'autre moyen d'être heureux.<sup>135</sup>

Le roman s'achève en même temps que l'histoire humaine, dans un retour à l'Âge d'or tel que le décrit l'auteur dans ses écrits, une progression « vers le Paradis retrouvé »<sup>136</sup> des premiers temps. Toutefois, selon un autre critique quenien, Alain Quesnel, cette fin de l'histoire n'est pas exactement l'accomplissement utopique d'une humanité bienheureuse :

Le duc choisit d'échapper au cauchemar de l'histoire en se plaçant délibérément du point de vue de la fin de l'histoire. [...] Cette « fin » de l'histoire n'a rien à voir avec l'utopie d'une humanité qui, enfin réconciliée avec elle-même, entrerait dans un paradis définitif [...]. Se placer du point de vue de la fin de l'histoire c'est, pour Auge ou Queneau, la regarder comme contingente et, somme toute, accessoire. Si Queneau est hégélien, c'est à la façon de Kojève [...]. La fin de l'histoire n'est pas celle des événements : elle est un point de vue mental (appelons-le : la sagesse) qui fait que l'on sait à un moment du processus historique que ce dernier ne peut plus rien apporter de nouveau, que tout ce que la suite des événements dira a déjà été dit.<sup>137</sup>

La nuance est relativement importante dans la mesure où l'*explicit* des *Fleurs bleues* ne signifie pas l'accomplissement de l'histoire, son stade d'évolution ultime. Il ne s'agit pas d'associer fin et finalité, comme le fait Francis Fukuyama dans son essai plus que polémique

---

<sup>134</sup> Jean-Yves POUILLOUX, *Les Fleurs bleues de Raymond Queneau*, op. cit. Voir « La fin de l'histoire », p. 155-157, « Sortir du temps », p. 158-159, « Sortir de l'histoire », p. 160-162, « Après... », p. 162-163.

<sup>135</sup> Raymond QUENEAU, *Une Histoire modèle*, op. cit., p. 98.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 103. Voir aussi les chapitres XVI « D'une hypothèse » (« Il est bon d'envisager à l'origine des temps un couple heureux. C'est l'hypothèse dite du Paradis Terrestre. Le premier malheur qui les accable les précipite dans l'histoire et la chronologie commence. », p. 24) et XVII « De l'âge d'or » (« Dans cette hypothèse, on considère un groupe humain plongé dans le bonheur. Cet âge n'a pas d'histoire. Lorsque l'histoire cesse, cet âge on réintègre. », p. 25)

*La Fin de l'histoire et le dernier homme*<sup>138</sup>. Cet intellectuel américain s'inspire lui aussi de la philosophie hégélienne pour pronostiquer la fin de l'histoire, suite à la mondialisation du modèle économique libéral, garant selon lui de la démocratie, et par conséquent d'une relative stabilité politique à l'échelle de la planète. Contrairement à cette esquisse téléologique, Queneau ne prône pas, quant à lui, l'essor d'une idéologie, le libéralisme en l'occurrence, et il ne livre aucun pronostic sur le futur. L'histoire, répétition continue des mêmes événements chez Queneau, ne peut véritablement s'achever, comme l'annonce le solipsisme mélancolique du duc au début du roman : « Tant d'histoire, dit le duc d'Auge au duc d'Auge, tant d'histoire pour quelques calembours, pour quelques anachronismes. Je trouve cela misérable. On n'en sortira donc jamais ? »<sup>139</sup> La fin du roman n'apporte pas une sortie de l'histoire en tant qu'accomplissement, ce qui résulterait d'un déroulement progressif et successif. L'histoire est d'ailleurs en permanence sous le coup de l'inaccompli dans le roman, comme le traduit l'état d'inachèvement des monuments visités par le duc lors de ses pérégrinations transhistoriques. Les édifices nationaux sont toujours « en construction », comme Notre-Dame-de-Paris, dont l'édification commence en 1163 sous l'impulsion de l'évêque de Sully, et n'est toujours pas terminée en 1264. En atteste ce dialogue du duc et de son cheval Sthène : « Que diriez-vous d'aller voir ou en sont les travaux à l'église Notre-Dame ? – Comment ! s'écria le duc, ils ne sont pas encore terminés ? »<sup>140</sup>. Les monuments symboliques que sont les hauts faits politiques sont eux aussi caractérisés par l'inachèvement. A propos de la guerre de Cent Ans, le féodal rebelle souligne que « cela fait même un peu plus de cent ans qu'elle dure, et remarque au passage que nos bons rois, si malins qu'ils soient, ils en mettent du temps pour gagner une guerre [...] »<sup>141</sup>. Cette impossibilité d'aboutir à une conclusion s'appuie aussi, dans le roman de Queneau, sur une autre métaphore liée au domaine du bâtiment. La péniche de Cidrolin est située en face d'un immeuble en construction. Cet « immeuble pas tout à fait inachevé, pas tout à fait achevé »<sup>142</sup> pourrait symboliser l'histoire en tant que *work in*

---

<sup>137</sup> Alain QUESNEL, *Premières leçons sur les Fleurs bleues de Raymond Queneau*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque Major », 1999, p. 61-62.

<sup>138</sup> Francis FUKUYAMA, *La Fin de l'histoire et le dernier homme*, traduit par Denis-Armand Canal, Paris, Flammarion, 1992.

<sup>139</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 991.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 992. Ils ne le sont pas même de nos jours si l'on se fie aux plans originaux.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 1027.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 1140.

*progress*, mais à la fin du roman, l'immeuble s'écroule, et vient plutôt figurer la dimension essentiellement inconclusive de l'histoire. La sortie du temps historique, que figure le parcours des personnages, n'est donc pas l'aboutissement d'une histoire qui serait dotée d'un sens, et d'une direction. Il s'agit au contraire de démentir toute visée téléologique, dont la dynamique propre est celle du « changement temporel »<sup>143</sup>, comme a pu le souligner Reinhart Koselleck. Rien ne change vraiment dans *Les Fleurs bleues*, et le voyage du duc s'apparente plus au *nostos* odysseén – « Je rentre chez moi »<sup>144</sup> – qu'à un récit d'émancipation moderne. Le protagoniste évacue alors l'histoire « par une attitude mentale particulière, une sorte d'ataraxie stoïcienne »<sup>145</sup>, acquise grâce à la dimension heuristique du voyage, et à ses découvertes quant aux mystifications de l'histoire<sup>146</sup>, en particulier le leurre du changement.

Le démenti de toute évolution progressiste de l'histoire est moins nuancée chez les auteurs des années 1970, dont font partie Grass et Fuentes. Chez ce dernier, l'inachèvement s'appuie aussi sur la métaphore architecturale. L'édification du palais de l'Escorial, qui rythme la plus grande partie du roman se déroulant en Espagne, est marquée par cette figure de l'inaboutissement. Plus précisément, c'est l'escalier qui mène à la crypte des ancêtres de la dynastie Habsbourg qui inquiète le plus le Seigneur de ces lieux : il manque toujours les dernières marches, malgré l'augmentation paradoxale de leur nombre. Ce manque devient obsessionnel chez le personnage, qui observe à de multiples reprises l'objet de son mécontentement, qui jouxte sa chambre :

*Caminó, tambaleándose, hasta la puerta de la alcoba, apartó el tapiz que le separaba de la capilla, miró hacia los escalones que conducían al llano, enloquecía, ¿ por qué no estaba terminada esa escalinata ?, ¿ por qué no pudieron descender por allí sus treinta cadáveres ?, nos estaba terminada, debía tener sólo treinta peldaños, jamás la terminaban, ya tenía treinta y tres, enloquecía...*<sup>147</sup>

---

<sup>143</sup> Reinhart KOSELLECK, *Le Futur Passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, op. cit., p. 290.

<sup>144</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 1162.

<sup>145</sup> Alain QUESNEL, *Premières leçons sur les Fleurs bleues de Raymond Queneau*, op. cit., p. 63.

<sup>146</sup> Voir supra pages 44-45.

<sup>147</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, op. cit., p. 333. Tr. fr. : « Il se dirigea en vacillant vers la porte de la chambre, écarta la tenture qui séparait celle-ci de la chapelle, regarda l'escalier qui menait au terre-plein, s'indigna, pourquoi cet escalier n'était-il toujours pas terminé ? pourquoi ses trente cadavres n'avaient-ils pu l'emprunter pour descendre dans leur dernière demeure ? il devait comporter trente

Les remarques réitérées du Seigneur Philippe fonctionnent comme un leitmotiv dans le roman, à la manière de l'immeuble des *Fleurs bleues*. Elles suggèrent la position de Fuentes selon laquelle l'histoire n'est jamais achevée. Son roman s'attache en effet essentiellement aux « zones non parlées ou non résolues de notre passé »<sup>148</sup>, car selon lui la vocation polémique du romancier consiste essentiellement à faire revenir le passé dans le présent, grâce à « la capacité de la fiction à dire une chose que peu d'historiens sont aptes à formuler : le passé n'est pas terminé »<sup>149</sup>. Le roman est envahi par ces résurgences, qui dénie à l'histoire toute prétention à une quelconque finalité.

Ce refus catégorique de l'histoire téléologique est incarné de manière plaisante dans une œuvre proche des textes du *corpus*, les contes cosmicomiques d'Italo Calvino. Il se manifeste à travers les transgressions du mécanisme évolutionniste qu'opère l'auteur. Selon Paul Smethurst, le darwinisme est utilisé traditionnellement, en particulier par les auteurs de l'époque victorienne, « as a metaphor for hierarchy, progress and development »<sup>150</sup>, bien que Darwin lui-même n'ait jamais donné de direction à l'évolution, et ait insisté sur son aspect chaotique de celle-ci. Or les contes cosmicomiques ne se suivent pas chronologiquement, avec un premier conte qui relaterait l'origine de la Terre et un dernier la fin de l'évolution. Mais surtout, certains êtres « cosmicomiques » contrecarrent les plans de l'évolution en choisissant la régression. Calvino donne un exemple dans un conte intitulé « L'Oncle aquatique ». L'auteur y relate l'apparition des premiers vertébrés, issus des poissons osseux à poumons. L'une d'entre eux, « Lll », choisit de « redevenir poisson ». Elle regagne la lagune et retourne nager sous l'eau avec le vieil « oncle aquatique », bien qu'elle soit maintenant dotée de pattes. Calvino, par une anthropomorphisation, lui donne la parole. Elle fait état de son refus de l'évolution, et provoque l'incompréhension de son entourage, dont le narrateur, son petit ami :

- Tu sais, fit-elle joyeuse en me voyant, les pattes marchent très bien comme nageoires !
- Oui, ma chère, quel progrès ! ne m'empêchai-je pas de dire, sarcastique.
- C'était un jeu pour elle, je le comprenais. Mais un jeu qui ne me plaisait pas. Je devais la

---

marches, il en avait déjà trente-trois et n'était toujours pas achevé, ne serait jamais achevé, de quoi devenir fou... », p. 275.

<sup>148</sup> Carlos FUENTES, *Territoires du temps*, op. cit., p. 300.

<sup>149</sup> Carlos FUENTES, *Le Sourire d'Erasmus*, op. cit., p. 28.

<sup>150</sup> Paul SMETHURST, *The Postmodern Chronotope, Reading Space and Time in Contemporary Fiction*, op. cit., p. 109.

- rappeler à la réalité, à l'avenir qui nous attendait. [...].
- Mais tu es folle ! On ne peut pas revenir en arrière, c'est impossible !
  - Moi, si.
  - Et que veux-tu faire, toute seule avec un vieux poisson ?
  - L'épouser. Redevenir poisson avec lui. Et mettre au monde d'autres poissons. Adieu.<sup>151</sup>

L'histoire, ou plutôt l'évolution préhumaine chez Calvino, ne se soumet pas à l'évolution téléologique attendue. L'Il se rebelle, et sort de la trajectoire évolutionniste. De manière similaire, les protagonistes des romans historiques de Grass et Fuentes évacuent l'histoire, et réfutent la loi du développement qui en est le postulat. Le narrateur du *Turbot* décrit sa régression dans un poème, « *Was uns fehlt* » (« Ce qui nous manque »). Le décrochage poétique du récit principal manifeste son désir de s'absenter de l'histoire :

*Vorwärts ? Das kennen wir schon.  
Warum nicht rückentwickeln, rasch  
und ohne zu zeitweilen.  
Jeder darf irgendwas mitnehmen, irgendwas.*

*Schon entwickeln wir uns –  
und blinzeln links rechts – zurück.  
Unterwegs lassen sie einige abwerben :  
Wallenstein stellt Regimenter auf.  
Wegen der Mode schert jemand gotisch-ekstatisch aus  
und wird (in Brabanter Tuch) von einem Pestjahr erwischt.  
Während die Völkerwanderung hinläppert,  
spaltet sich eine Gruppe (wie bekannt) mit den Goten.  
Die ihre Zukunft als späte Marxisten gesucht hatten,  
wollen nun frühe Christen sein oder Griechen  
vor oder nach der dorischen Säuberung.*

*Endlich sind alle Daten gelöscht.  
Keine Erbfolge mehr.<sup>152</sup>*

---

<sup>151</sup> Italo CALVINO, *Cosmicomics*, *op. cit.*, p. 110-111.

<sup>152</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, *op. cit.*, p. 70. Tr. fr. : « En avant ? On connaît ça./Pourquoi ne pas revenir en arrière, vite/et sans temps d'arrêt./Chacun peut emporter avec lui quelque chose, chose/quelconque./Déjà notre évolution –/bien qu'on louche à droite –/nous ramène en arrière./En cours de route. Quelques-uns se laissent débaucher./Wallenstein met sur pied des régiments./Quelqu'un, suivant la mode, s'échappe en une extase gothique/et (vêtu de drap brabançon) une année de peste l'enlève./Tandis que les migrations barbares s'étalent,/un groupe (comme on le sait) se détache des Goths./Ceux qui avaient cherché leur avenir comme marxistes/tardifs/veulent être à présent des premiers chrétiens ou des Grecs/avant ou après la purge dorienne./Enfin toutes les dates sont abolies./Plus de succession. », p. 65.

Quitter la ligne du temps, changer de file (« *auscheren* »), effacer les dates, tous les moyens sont bons pour désertier le grand récit progressiste. Selon le narrateur, les hommes ont de tout temps refusé l'accomplissement de l'histoire par des pratiques volontairement anachroniques. L'extase gothique permet, littéralement, de « sortir hors » de l'époque de Wallenstein, celle de la guerre de Trente Ans. Les migrations barbares s'agrémentent elles aussi de quelques échappées régressives, dont celle du narrateur, qui regagne *illico presto* le sein du matriarcat. Enfin, les marxistes « tardifs » revendiquent, à contre-temps, des origines datant de l'aube de l'histoire occidentale. L'histoire n'est ni rectiligne, ni tendue vers une fin. Malgré les souhaits du Turbot, incarnation parodique de l'Esprit hégélien dans le roman, l'histoire ne s'achève pas. Pourtant, le poisson aurait souhaité lui apposer un point final, avant que ne s'écrivent les pages sombres du III<sup>e</sup> Reich et la dictature stalinienne :

*« Ihr könnt mir Alexander und Cäsar, die Hohenstaufen und Deutschherren, auch noch Napoleon und den zweiten Wihlelm anlasten, aber nicht diesen Hitler und diesen Stalin. Die liegen außer meiner Verantwortung. Was danach kam, kam ohne mich. Diese Gegenwart ist nicht meine. Mein Buch ist geschlossen, meine Geschichte ist aus. »*  
*Da rief ich : « Nein Butt ! Nein ! Das Buch geht weiter und die Geschichte auch. »*<sup>153</sup>

Le Turbot refuse l'accomplissement véritable de l'histoire masculine qu'il a manipulée depuis ses débuts, en attisant les revendications phalliques et guerrières des mâles : le nazisme et la dictature. Il oppose un droit de clôture. Mais le narrateur refuse ce déni d'intention, et entend révéler par son propre livre que le grand processus d'émancipation masculine a enfanté le pire. Si le *Märchen* aboutit à un dénouement, ce n'est pas un *happy end*.

En outre, ces événements catastrophiques n'aboutissent pas, selon Grass, à un épilogue définitif. On ne peut clore le livre de ce conte de fées qui s'appelle « l'histoire ». La fin n'est pas advenue. C'est plutôt une certaine conception du processus historique qui disparaît avec Auschwitz, les goulags et l'ensemble des atrocités commises au XX<sup>e</sup> siècle. L'histoire des Lumières, fille de processus nouveaux et changeants, tendue vers l'avenir,

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 574. Tr. fr. : « “Vous pouvez inscrire à ma charge Alexandre et César, les Hohenstaufen et les chevaliers Teutoniques, y compris Napoléon et Guillaume *bis*, mais non cet Hitler et ce Staline. Ceux-là ne sont pas de mon ressort. Ce qui est venu après, c'est sans moi. Cette époque présente m'échappe. Mon livre est terminé, mon histoire est finie.” Et moi de m'écrier : “Non, monsieur du Turbot ! Non ! Le livre continue et l'Histoire aussi.” », p. 515.

oublieuse du passé, est évacuée au profit d'une histoire qui maintient à la surface du présent un passé qui ne passe pas, grâce à de constants va-et-vient anachroniques. Il n'y a pas de fin de l'histoire allemande, mais selon Grass, un dialogue constant avec les époques révolues, que la littérature seule peut pratiquer : « La littérature est un dialogue permanent, une reprise des thèmes oubliés par les siècles, avec des références ironiques et une observation des possibilités inhérentes à cette même littérature, comme la suppression de la notion de temps. »<sup>154</sup>

Si quelque chose disparaît, c'est donc la représentation moderne du temps. L'histoire prend fin non pas en tant que processus achevé, mais bien plutôt en tant que conception obsolète des rapports entre passé, présent, et futur. Son abandon amène à concevoir une autre histoire, dépourvue des postulats de l'histoire-*Geschichte*. Grass, Fuentes et Queneau, même s'il cède encore quelque peu à la philosophie hégélienne, abandonnent ses impératifs téléologiques. Cette sortie de l'histoire suppose alors paradoxalement l'acceptation d'une histoire sans fin, où le passé ne cesse de redevenir présent.

### Temps mythiques

Face à la « ruminant inconclusive »<sup>155</sup> de l'histoire, les romanciers se réfugient dans le hors-temps du mythe. La rationalisation du temps humain est contestée par la puissance des formes non rationnelles de savoir, où le souhait d'échapper au temps peut être exaucé. Günter Grass évoque ainsi son choix des contes et des mythes parce qu'ils se présentent comme « un double fond de notre réalité », où s'accomplissent les vœux « de pouvoir voler, de rester petit, d'être invisible, [...] mais aussi surtout d'abolir le temps, d'être présent à chaque instant de ce qui suppose relever du passé ou du futur. »<sup>156</sup> Comme le souligne Alain Montandon,

Grass choisit la forme du conte comme point de départ et de trame à son épopée gastronomique, parce que celle-ci assure une permanence au sein de la temporalité

---

<sup>154</sup> Günter GRASS, « Günter Grass-Juan Goytisolo. Dialogue à propos de l'oubli, des tabous et de la mémoire courte » dans Juan GOYTISOLO, *Cogitus interruptus*, op. cit., p. 288.

<sup>155</sup> Nous reprenons ici l'expression qu'utilise Paul Ricœur pour qualifier la réflexion, faite d'apories successives, de saint Augustin sur le temps. Voir *Temps et récit. 1, L'intrigue et le récit historique*, op. cit., p. 24.

<sup>156</sup> Günter GRASS, « Littérature et mythe », *Günter Grass, Magazine littéraire*, op. cit., p. 60.

fugace. [...] [le conte] sert d'invariant, il est ce qui perdure à travers les vicissitudes de l'histoire.<sup>157</sup>

Le genre de récit choisi par l'auteur présuppose donc une forme propre de temporalité, qui fait écho à sa vision particulière de l'histoire humaine. C'est le « lieu atopique »<sup>158</sup> où il peut développer sa conception, condensée dans le mot-valise *Vergegenkunft*, en français « pasprésur », où passé, présent et futur sont enchevêtrés. Il définit ce terme dans un entretien avec Brigitte Krulic, où il revient sur la « liquidation du passé » :

Je n'aime pas l'expression de « liquidation du passé », car elle suppose que le passé puisse être liquidé, ce qui n'est pas le cas. [...] Le découpage du temps est arbitraire : le passé, le présent, le futur sont enchevêtrés : j'ai forgé dans *Le Turbot* et *Une Rencontre en Westphalie* le néologisme *Vergegenkunft* (« pasprésur »), qui exprime cette idée.<sup>159</sup>

Le *Vergegenkunft* s'apparente dans le roman au temps mythique, conçu comme pure anhistoricité. Il est incarné par la première déesse-mère du matriarcat, dont le romancier reprend le mythe au début du roman. Ce « monstre trimamelu de féminité anhistorique »<sup>160</sup> apparaît lors d'une préhistoire plus ou moins imaginaire que relate Grass<sup>161</sup>. Déesse du néolithique, l'« Archi-Ava », dont le caractère extraordinaire est mis en évidence par ses trois mamelles, condense le temps en un présent suspendu : « *Sie hielt die Zeit auf. Sie war uns einziger Begriff. Unermüdlich erfand sie neue kultsische Anlässe, das Seiende in feierlichen Umzügen zu bestätigen, wobei ihre fleischlichen Ausmaße die Form unserer jungsteinzeitlichen Religion bestimmten.* »<sup>162</sup>

C'est ce temps suspendu qui est « Ce qui nous manque » (« *Was uns fehlt* », titre de l'un des poèmes du roman), celui du règne utopique des femmes, celui de la horde assise

---

<sup>157</sup> Alain MONTANDON, « Günter Grass et le cinquième évangéliste », *op. cit.*, p. 146-147.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>159</sup> Brigitte KRULIC, « Le souvenir surgit comme un chat. Entretien avec Günter Grass », *Ecrivains, identité, mémoire : miroirs d'Allemagne, 1945-2000*, Paris, Autrement, coll. « Mémoires », 2001, p. 85.

<sup>160</sup> Günter GRASS, *Le Turbot*, *op. cit.*, p. 35. V.O. : « *dieser dreibrüstige Ausbund geschichtsloser Weiblichkeit* », p. 37.

<sup>161</sup> Sur le traitement du mythe du matriarcat par Grass, voir supra page 92.

<sup>162</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, *op. cit.*, p. 36. Tr. fr. : « Elle suspendait le temps. Elle était notre unique pensée, elle inventait de nouvelles occurrences culturelles où confirmer l'étant par des processions

autour du feu, telle que la décrit ce poème, où « aujourd'hui n'existe pas », où « maintenant n'existe pas »<sup>163</sup>. Dès lors, l'entrée dans l'histoire est conçue comme le commencement des maux de l'humanité, celui des guerres des hommes contre les hommes auxquelles le Turbot initie son apprenti, c'est-à-dire le narrateur, à l'âge néolithique : « *Ich hörte [...] von Kriegen, in denen Männer gegen Männer kämpften, weil überall die geschichtsunlustige Weiberherrschaft gebrochen war und endlich Daten gesetzt werden durften.* »<sup>164</sup> Le narrateur n'aura de cesse, au cours du roman, de vouloir regagner cette préhistoire, comme l'attestent ses nombreuses aspirations régressives, étiquetées sous le terme de « complexe maternel » par sa compagne Ilsebill.

Le désir de regagner un Âge d'Or disparu apparaît aussi dans le roman de Queneau. Il est le postulat de départ de ses analyses dans *Une Histoire modèle*, et est symbolisé à la fin du roman par la réécriture de l'épisode biblique du déluge. Le duc et sa troupe remontent la Seine à contre-courant. Les terres environnantes sont envahies par une eau mystérieuse, qui nivelle l'espace, et laisse les personnages dans le temps sans mesure du mythe : « C'est alors qu'il se mit à pleuvoir. Il plut pendant des jours et des jours. »<sup>165</sup> Le retrait des eaux signifie alors un retour à cet hypothétique Âge d'or, réintégré après la dissolution symbolique de l'histoire. L'histoire doit disparaître pour laisser place à cet « état d'équilibre »<sup>166</sup>, car comme Grass, Queneau conçoit l'histoire comme synonyme du malheur des hommes. Telle est sa définition : « L'histoire est la science du malheur des hommes. »<sup>167</sup> La sagesse du duc d'Auge consiste à lui opposer la temporalité du mythe, ce « pur présent, sans perspective »<sup>168</sup> qui caractérise, selon Erich Auerbach, les récits homériques, auxquels se rattache l'épopée du duc d'Auge rentrant chez lui en bateau. Le personnage de Queneau reprend en effet tout à fait ce qui, selon Auerbach, constitue la temporalité particulière d'Ulysse : « [...] cet écoulement

---

solennelles ; en même temps, ses proportions charnelles déterminaient la forme de notre religion néolithique naissante. », p. 35.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 66. V.O. : « *das gibt es nicht : heute [...] das gib es nicht : jetzt* », p. 71.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 43. Tr. fr. : « J'entendis parler [...] de guerre où des hommes luttèrent contre des hommes, parce que partout l'anhistorique gynécocratie était brisée et qu'enfin on avait le droit de mettre des dates. », p. 40.

<sup>165</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 1163.

<sup>166</sup> Raymond QUENEAU, *Une Histoire modèle*, op. cit., p. 16.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>168</sup> Erich AUERBACH, « La cicatrice d'Ulysse », *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968 (1946), p. 20.

des phénomènes se produit toujours au premier plan, c'est-à-dire dans un continué présent temporel et local. »<sup>169</sup> Ulysse ne change pas, ni physiquement, ni dans son caractère. De la même manière, le duc d'Auge reste le même, d'un point à l'autre de sa traversée. Cette temporalité mythique disparaît, selon Auerbach, avec l'avènement du christianisme et l'historicité qu'implique le style biblique. Cet écart est encore amplifié lors des Temps modernes, comme le montre Reinhart Koselleck<sup>170</sup>. Le mythe attire alors les auteurs comme un pôle antinomique, attrayant, rassurant face aux écueils de l'histoire, et au *desengaño* qu'ils provoquent : mélancolie nostalgique chez le duc d'Auge, rêveries régressives du narrateur grassien.

De la même manière, c'est dans « l'éternel présent du mythe »<sup>171</sup> que Fuentes entend faire basculer la chronique hispano-mexicaine de *Terra Nostra*. L'Escorial, lieu où le Seigneur Philippe apparaît comme le monarque éternel du Royaume espagnol, se métamorphose en espace atemporel, tout comme les terres du Nouveau Monde qui sont considérées sous l'angle des croyances aztèques. Le temps mythique est pour Fuentes celui de la simultanéité, telle qu'il la décrit en parlant des romans de Juan Rulfo<sup>172</sup>. C'est l'éternel présent, qui précède, dans l'histoire littéraire, le temps historique de l'épopée, qui est celui de la lutte historique, et que Fuentes associe au « chapitre épique » de la Conquête. Le temps du mythe est aussi celui de l'origine du langage, il fait alors réponse au silence de la nature. Dans ce sens, « [...] le mythe est l'incarnation collective du temps, héritage commun qui doit être conservé, pathétiquement, par tous [...] »<sup>173</sup> Le mythe constitue ici encore un refuge, un espace où sont recueillis les différents passés de la terre mexicaine, en réaction au temps dynamique de la modernité, qui dilapide l'héritage des générations antérieures.

---

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>170</sup> Selon Koselleck, l'historicité et la téléologie chrétiennes étaient imprégnées des conceptions antiques de l'*historia magistra* ; les histoires bibliques livraient des exemples de la vie terrestre : « Le schéma linéaire des préfigurations bibliques et leur accomplissement – jusqu'à Bossuet – ne faisait pas éclater les limites du champ à l'intérieur duquel on tirait du passé les instructions pour l'avenir », p. 40. Qui plus est, l'eschatologie biblique s'accompagnait d'un constant retardement de la fin du monde, dont l'attente réitérée garantissait une certaine stabilité. C'est le sentiment d'accélération, au XVIII<sup>e</sup> siècle, qui va faire éclater ces garanties, et promouvoir de façon intégrale l'histoire téléologique.

<sup>171</sup> Carlos FUENTES, *Le Sourire d'Erasmus*, op. cit., p. 177

<sup>172</sup> *Ibid.*, « Juan Rulfo : le temps du mythe », p. 173-200.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 186.

Cette présence des temps mythiques dans les romans est-elle un signe de régression des auteurs face à une histoire trop accablante, d'un retour au temps des Anciens ? Elle est très certainement le symptôme d'une désillusion des romanciers de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, face aux promesses non tenues de la modernité. Le temps est devenu incertain, complexe, voire illisible, divaguant hors de la trajectoire fixée par les rails de la machine à avancer : le progrès. Il est un mélange de tempuscules hétéroclites, difficiles à distinguer, « temps mêlés » selon le titre d'un roman de Queneau<sup>174</sup>. Inspiré des théories du manichéisme, cette expression fait référence à « [...] cette période au cours de laquelle, selon le mythe manichéen, la Lumière et l'Obscurité, séparées à l'origine, se sont rejointes pour former, accidentellement et provisoirement, un mélange violent et défectueux. »<sup>175</sup> Ce mélange monstrueux est une belle image des liaisons hétérochroniques que tissent les romanciers du *corpus*, et au sein desquelles se débattent leurs lecteurs. L'intrigue n'est en effet plus à suivre, elle se décompose et abolit les règles de la chronologie. Par des pratiques anachroniques, les auteurs créent un tableau littéralement achronique, où les repères temporels sont absents, laissant l'histoire sans structure, sans cadre fixe où faire évoluer les personnages. Cette mise en désordre de l'intrigue correspond à une vision de l'histoire détemporalisée, privée de la ligne progressive dont l'avaient dotée les Lumières. Elle constitue un démenti du changement temporel, fer de lance de l'histoire-*Geschichte*.

Cette négation passe *in fine* par la création d'un hors-temps mythique, dont le modèle de prédilection est celui de l'éternel retour. Ce n'est alors plus le changement qui donne sa cohérence à l'histoire, mais ses répétitions, ses échos. Le recours au mythe ancien n'est pas uniquement un retour nostalgique. Il est, comme nous le verrons, un outil qui permet aux auteurs l'élaboration d'un progrès critique.

---

<sup>174</sup> Raymond QUENEAU, *Les Temps mêlés*, dans *Œuvres complètes III, Romans I*, édition publiée sous la direction d'Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2002 (1941).

<sup>175</sup> Jean-Philippe COEN, « Notice des *Temps mêlés* » dans Raymond QUENEAU, *Œuvres complètes III, Romans I*, *op. cit.*, p. 1683.

## Chapitre II. Circularités

Dans la dernière partie de son ouvrage, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, l'historien des religions Mircea Eliade constate « les difficultés de l'historicisme » et « la réapparition des théories cycliques dans la pensée contemporaine »<sup>176</sup> :

A partir du XVII<sup>e</sup> siècle, le linéarisme et la conception progressiste de l'histoire s'affirment toujours davantage, instaurant la foi en un progrès infini, foi déjà proclamée par Leibniz, dominante au siècle des « lumières » et vulgarisée au XIX<sup>e</sup> siècle par le triomphe des idées évolutionnistes. Il faut attendre notre siècle pour voir s'ébaucher de nouveau certaines réactions contre le linéarisme historique et un certain retour d'intérêt pour la théorie des cycles.<sup>177</sup>

Mircea Eliade fait référence, dans ce texte de 1945, à la réhabilitation des notions de cycle, de fluctuation, d'oscillation périodique en économie politique ; à la remise à l'ordre du jour du mythe de l'éternel retour par Nietzsche ; ou encore aux résurgences du problème de la périodicité dans la philosophie de l'histoire, autour des figures de Spengler et Toynbee. En littérature, il remarque que « l'œuvre de deux écrivains les plus significatifs de notre temps – T.S. Eliot et James Joyce – est traversée dans toute sa profondeur par la nostalgie du mythe de la répétition éternelle, et en fin de compte, *l'abolition du temps.* »<sup>178</sup>

Ce texte témoigne d'une visée critique tout aussi pertinente pour le champ des sciences humaines de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. La philosophie de Nietzsche y a entièrement pris le pas sur le modèle hégélien, et son appréhension de l'histoire constitue la référence majeure. Que l'on pense ici aux travaux de Deleuze ou de Foucault, dont les analyses sont primordiales pour l'époque. Le second reprend explicitement la généalogie nietzschéenne et sa critique de l'histoire conçue comme continue, linéaire, pourvue d'une origine et d'un *telos*. Sa méthode consiste à « repérer la singularité des événements, hors de

---

<sup>176</sup> Mircea ELIADE, *Le Mythe de l'éternel retour, Archétypes et répétition*, traduit du roumain par Jean Grouillard et Jacques Soucasse, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1969 (1945), p. 165.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 171.

toute finalité monotone ; [...] saisir leur retour, non point pour tracer une courbe lente d'une évolution, mais pour retrouver les différentes scènes où ils ont joué des rôles différents »<sup>179</sup>.

Le retour du Même sous l'apparence de rôles différents rappelle le « théâtre de la répétition »<sup>180</sup> dont parle Gilles Deleuze dans un ouvrage au titre éclairant, *Différence et répétition*. Dans le domaine littéraire, la réhabilitation des notions de cycle, de retour, de répétition, se cristallise au sein du personnage transhistorique, dont nous avons amorcé l'analyse dans un premier chapitre. Cette transhistoricité se conjugue en effet à une forme d'itérativité. Les protagonistes réapparaissent sur la scène de l'Histoire de manière périodique. Ils reviennent sous le masque du double, du déguisement, et font rimer entre elles des situations historiques différentes. Pour ce faire, la périodicité de l'intrigue s'accompagne bien souvent d'un arrière-plan mythique, qui emprunte beaucoup aux schèmes de l'éternel retour, et aux doctrines mystiques de la palingénésie.

Ces survivances du mythe de l'éternel retour permettent alors, si l'on suit les intuitions de Mircea Eliade, de « confronter l' "homme historique" (moderne), *qui se sait et se veut créateur d'histoire*, avec l'homme des civilisations traditionnelles qui [...] avait à l'égard de l'histoire une attitude négative. »<sup>181</sup> L'expérience moderne du temps est contestée par des modèles circulaires et atemporels, issus de la philosophie antique et des pensées orientales. La poétique achronique mise en place par Grass, Queneau et Fuentes semble poursuivre le travail d'« abolition du temps » entrepris par les auteurs modernistes, cette « révolte contre le *temps* historique »<sup>182</sup>, par un retour aux archétypes et à la répétition.

---

<sup>179</sup> Michel FOUCAULT, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire » (1971), *Dits et Ecrits 1954-1988. I*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001.

<sup>180</sup> Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris, P. U. F., coll. « Epiméthée », 1968, p. 19.

<sup>181</sup> Mircea ELIADE, *Le Mythe de l'éternel retour*, *op. cit.*, p. 158. « Soit qu'il l'abolît périodiquement, soit qu'il la dévalorisât en lui trouvant toujours des modèles et des archétypes transhistoriques, soit enfin qu'il lui attribuât un sens métahistorique (théorie cyclique, significations eschatologiques, etc.), l'homme des civilisations traditionnelles n'accordait pas à l'événement historique de valeur en soi, il ne le regardait pas, en d'autres termes, comme une *catégorie spécifique de son propre mode d'existence*. »

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 171.

# 1. Une narrativité cyclique

## 1.1. Romans en boucle

La résurgence de la conception cyclique du temps se caractérise en premier lieu par la construction narrative des trois romans du *corpus*. La structure d'ensemble de ces récits provoque un effet de bouclage, par la coïncidence de l'*incipit* et le *desinit*. La fin répond en écho au début de l'histoire. L'intrigue de *Terra Nostra* s'ouvre et se conclue au même endroit, et à la même date : Paris, à l'orée du troisième millénaire. Après avoir fréquenté des contrées et des époques lointaines, le protagoniste de Fuentes retrouve son point de départ. De la même manière, le duc d'Auge réintègre, à la fin des *Fleurs bleues*, son château, qu'il avait quitté pour entreprendre sa cavalcade à travers l'histoire. Les derniers mots du livre entrent en résonance avec les premiers, puisqu'ils reprennent l'expression inaugurale décrivant l'activité du duc – « considérer, un tantinet soit peu, la situation historique »<sup>183</sup> – ainsi que le motif d'ouverture que sont les fameuses fleurs bleues. Le dialogue liminaire entre le duc et son cheval, doué de parole, y font une première allusion :

- Courage, messire ! Courage ! Mettez-vous donc en scène que nous allions nous promener. [...] Où, messire, voulez-vous que je vous emmène ?
- Loin ! Loin ! Ici la boue est faite de nos fleurs.
- ... bleues, je le sais.<sup>184</sup>

Les fleurs éponymes apparaissent également en clôture du récit. A la dernière page, il est dit : « Une couche de vase couvrait encore la terre, mais, ici et là, s'épanouissaient déjà de petites fleurs bleues. »<sup>185</sup> Cette narration qui tourne en rond orchestre également le récit de Günter Grass. L'épisode originel décrivant la pêche du turbot magique est répété d'un bout à l'autre de l'histoire. Le poisson surgit tout d'abord des eaux de la Baltique, à l'ère néolithique, pour prodiguer ses conseils aux hommes. Puis il réapparaît lors de la période contemporaine. Il est à ce moment-là pêché par des femmes. Cette dernière pêche se distingue de la première, parce que les femmes refusent les conseils du Turbot, et le gardent avec elles pour lui intenter

---

<sup>183</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 992 et p. 1163.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 992.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 1163.

un procès. C'est en effet lui qui a instauré le patriarcat et l'oppression féminine, en guidant les hommes jusqu'à une domination sexuelle exclusive. Toutefois, cette variation n'empêche pas la reconduction *in fine* des premiers temps de l'histoire. A la toute fin du récit, le turbot est rejeté une dernière fois à la mer, et il retrouve les eaux de ses premières nages. Il est relâché sur l'île de Møn, du haut des falaises de la Baltique, certainement pour être à nouveau pêché, et réinitier un autre cycle historique. La fin du récit s'apparente alors à une promesse de recommencement.

Ces narrations, qui assimilent début et fin, reprennent la structure cyclique du mythe de l'éternel retour, avec l'idée de régénération périodique du temps collectif qu'il sous-tend. Comme le note Mircea Eliade, toutes les variantes culturelles de ce mythe engagent l'idée de « régénération périodique de la vie », qui présuppose « une Création nouvelle, c'est-à-dire une répétition de l'acte cosmogonique », « une tentative de restauration, même momentanée, du temps mythique et primordial, du temps "pur", celui de l'instant de la Création. »<sup>186</sup> Selon l'auteur, la répétition s'inscrit dans l'imitation du geste d'un démiurge divin. Sans pour autant reprendre les accents religieux de cette *imitatio dei*, Grass, Fuentes et Queneau utilisent les épisodes mythologiques qui s'y attachent. Les *desinit* des romans s'accompagnent de motifs mythologiques associés aux idées de recommencement, à savoir le déluge, l'*ekpyrosis* et la hiérogamie.

Dans un premier temps, c'est le déluge et l'élément aquatique qui inscrivent, dans l'architecture d'ensemble des romans, une référence claire au temps cyclique. La dimension symbolique de ce cataclysme naturel est un « signe de la germination et de la régénération » : « Un déluge ne détruit que parce que les formes sont usées et épuisées, mais il est toujours suivi d'une nouvelle humanité et d'une nouvelle histoire »<sup>187</sup>. La réécriture du déluge biblique, exercice de style du dénouement des *Fleurs bleues*, aboutit à l'éclosion finale des petites fleurs de la fin de l'histoire. Le déluge équivaut alors à la fin du cheminement intellectuel du duc d'Auge, selon lequel l'histoire des hommes n'a produit qu'un monceau de « phénomènes usés », « des restes du passé [qui] traînaient encore ça et là, en vrac. »<sup>188</sup> Anne-Marie Jaton indique, dans la *Notice* de l'édition des *Romans* en Pléiade, que le thème est

---

<sup>186</sup> Mircea ELIADE, *Le Mythe de l'éternel retour*, *op. cit.*, p. 67-69.

<sup>187</sup> Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1982, p. 346.

apparu dès la genèse du roman, au sein des cahiers préparatoires de l'auteur : « Queneau a pensé dès le départ décliner le thème de l'arche de Noé : sur la deuxième page du cahier, il écrit en effet "l'Arche", les "fossiles de tous les animaux", et, à la page suivante : "Noé !" »<sup>189</sup> La présence de l'Arche est fondamentale dans le roman. Il s'agit tout d'abord d'un toponyme, qui désigne le lieu où se situe le château du féodal duc d'Auge. Mais à la fin du roman, cette dénomination est utilisée pour caractériser la péniche de Cidrolin, restée jusqu'alors tranquillement amarrée sur les bords de Seine. Lorsqu'il rejoint son double onirique en 1964, le duc s'empare de ce moyen de navigation pour entamer un voyage, dont la toile de fond est justement une extraordinaire montée des eaux. Le duc d'Auge et son équipage décident alors de remonter le fleuve sur leur embarcation, rappelant en cela Noé et ses hôtes. Dans l'avant-dernier chapitre, le bateau se transforme en une véritable Arche de Noé. Les deux chevaux du duc entrent dans la cale, devenue un refuge pour les bêtes, et le passage se clôt sur une formule de style biblique : « Cidrolin fit comme Sthène lui avait dit »<sup>190</sup>. Le pastiche se poursuit un peu plus loin : « Retournant sur le pont, il s'aperçut que ces hôtes ne cessaient de se multiplier. »<sup>191</sup> L'épisode biblique est repris dans son intégralité, puisque le sommet du donjon où s'échoue la péniche reprend, selon les notes de Queneau, le mont Ararat où l'arche de Noé rencontra la terre ferme après le Déluge : « c'est ça : fin : le mont Ararat »<sup>192</sup>. L'épilogue du roman consiste donc bien en une régénération par un retour au chaos, une « abolition des contours, fusion de toutes les formes, régression dans l'amorphe »<sup>193</sup>. Le « déluge qui régénère périodiquement la vie historique »<sup>194</sup> reprend, selon Mircea Eliade, la symbolique de l'eau baptismale, celle d'une mort rituelle et du passage symbolique de l'homme ancien à l'homme nouveau. Ce passage figure alors le cheminement philosophique du duc dans le roman, qui acquiert une forme de sagesse par ses méditations sur l'histoire<sup>195</sup>.

---

<sup>188</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 991.

<sup>189</sup> Anne-Marie JATON, *Notice des Fleurs Bleues* dans Raymond Queneau, *Oeuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 1747.

<sup>190</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1162. « Noé fit comme Dieu lui avait dit », *Genèse*, VI, 22.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 1163. Allusion à la parole de Dieu après le déluge : « Croissez et multipliez », *Genèse*, VIII, 17 et IX, 1.

<sup>192</sup> Note du cahier préparatoire, reprise dans les Notes de l'édition Pléiade, p. 1794.

<sup>193</sup> Mircea ELIADE, *Le Mythe de l'éternel retour*, *op. cit.*, p. 75.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>195</sup> Voir supra, le duc d'Auge comme « Sage » pages 219-222.

En outre, cette réécriture du déluge trouve un écho dans le roman avec un autre épisode chaotique : l'effondrement final de l'immeuble en construction situé face à la péniche de Cidrolin. Selon Anne-Marie Jaton, cet immeuble s'apparente à l'archétype de la maison, et sa construction peut être considérée comme une *imago mundi*, une image de la création du monde. Sa destruction redouble alors l'idée de retour au chaos et de renouvellement, déjà impliqué par le déluge : « L'anéantissement du bâtiment, à la fin du récit, répond à son tour à l'image du déluge, c'est-à-dire au mythe (traité de façon ludique et burlesque) de l'éternel retour, toute apparition étant destinée à la disparition, toute édification au retour au chaos primordial. »<sup>196</sup>

La fleur bleue de la fin de l'histoire suggère donc un renouvellement grâce au pouvoir de fécondité du chaos, figuré par le motif de la boue, substance matricielle présente à la fois dans l'*incipit* et le *desinit*. L'image de la fleur bleue, fleur symbolisant la Sagesse dans l'alchimie et dans le folklore, rappelle en outre le dénouement d'*Henri d'Ofterdingen*, roman du Romantique Novalis, même si Queneau nie avoir eu connaissance de cette œuvre. Les correspondances entre les deux romans ont été étudiées par Anne-Marie Jaton<sup>197</sup>, sur des points éclairants : le personnage de Novalis a lui aussi accès à une vision de l'histoire comme répétition. Il entend le récit d'un déluge, donnant naissance à une fleur d'une merveilleuse beauté, la fleur de la sagesse. Là encore, le déluge est lié à l'idée de recommencement.

L'élément aquatique cataclysmique est aussi présent dans *Terra Nostra*. Les eaux de la Seine se mettent à bouillir lors du passage du millénaire. Date d'ouverture et de clôture du roman, l'an 1999 prend dans le roman une forte coloration apocalyptique :

*Que las aguas del Sena hirviesen pudo haber sido, treinta y tres días y media jornada antes, una milagrosa calamidad ; un mes más tarde, nadie volteaba a ver el fenómeno. Las barcas negras, sorprendidas al principio por la súbita ebullición y arrojadas violentamente contra la murallas del cauce, habían dejado de luchar contra lo inevitable.*<sup>198</sup>

---

<sup>196</sup> Anne-Marie JATON, *Lecture(s) des Fleurs bleues*, op. cit., p. 116-117.

<sup>197</sup> *Ibid.*, chap. VII « La fleur bleue, le rêve et Novalis », p. 129-147.

<sup>198</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, op. cit., p. 53. Tr. fr. : « Que les eaux de la Seine se fussent mises à bouillir avait sans doute, trente-trois jours et demi plus tôt, été considéré comme une miraculeuse calamité ; un mois plus tard, personne ne se retournait sur le phénomène. Les péniches noires, surprises par la subite ébullition et qui avait été violemment projetées contre les murailles du quai, avait cessé de lutter contre l'inévitable. », p. 15.

La Seine en furie, bouillonnante, instaure la thématique de l'eau et de ses courants circulaires, qui traverse tout le roman. L'élément aquatique y est présenté à de multiples reprises comme un lieu extraordinaire, où se manifestent les représentations dynamiques de la circularité. Tourbillons, tornades, cyclones, ouragans, le protagoniste du roman, navigateur en eaux troubles<sup>199</sup>, affronte régulièrement la révolte des éléments, symbole de la fin d'un temps et promesse d'un temps nouveau. Il est significatif de remarquer que c'est lors de son voyage vers le Nouveau Monde que se produisent la majeure partie de ces phénomènes<sup>200</sup>. La terre américaine est en effet conçue par les Européens comme une source de renouvellement possible de l'histoire occidentale. « Pour l'Européen du XVI<sup>e</sup> siècle, le Nouveau Monde représentait la possibilité de régénération du Vieux Monde »<sup>201</sup>. Erigée en véritable utopie, l'Amérique, espace du bon sauvage et de l'âge d'or, rendait possible un retour au paradis terrestre, tel que le dépeint Colomb dans ses lettres à la reine Isabelle la Catholique. Les titres des trois grandes parties de *Terra Nostra* expriment bien ce phénomène : le « Vieux Monde » doit renaître de sa rencontre avec le « Nouveau Monde », et laisser apparaître un « Autre Monde ».

A cette symbolique aquatique, Fuentes adjoint un autre moteur de la régénération périodique : le feu. Les dangereuses pérégrinations du protagoniste font allusion au feu de Saint-Elme<sup>202</sup>, qui se serait attaqué à son navire jusqu'à l'entière combustion. Au motif de l'eau circulaire s'ajoute donc celui de l'*ekpyrosis*, qui apparaît dans les doctrines apocalyptiques comme mythe de la conflagration universelle, de la fin du monde par le feu.

L'imaginaire apocalyptique est fortement convoqué dans le roman de Carlos Fuentes. Il se concrétise, à la fin du roman, par la mort de tous les êtres humains, à l'exception du couple formé par le « pérégrin » et sa maîtresse. Ces deux personnages se sont donnés un

---

<sup>199</sup> Le protagoniste du roman, dont l'identité est énigmatique, traverse les époques en passant d'eaux en eaux. C'est en plongeant dans la Seine en furie de 1999 qu'il se retrouve sur les rives espagnoles du XVI<sup>e</sup> siècle, et c'est lui encore qui s'embarque pour le Nouveau Monde, et revient en Espagne pour raconter son aventure en terre mexicaine (dans la partie intitulée « Nouveau Monde »).

<sup>200</sup> Voir le chapitre « *Voragine nocturna* », p. 451-456 (« Dans l'abîme tourbillonnaire », p. 386-392). Le vaisseau du voyageur y est décrit comme tournant sur lui-même, aspiré vers le bas au sein d'un immense vortex.

<sup>201</sup> Carlos FUENTES, *Le Sourire d'Erasmus*, op. cit., p. 68.

<sup>202</sup> Le feu de Saint-Elme est un phénomène physique extraordinaire, qui n'apparaît que dans certaines conditions météorologiques et qui se manifeste par l'apparition de lueurs, particulièrement en haut des mâts des navires.

ultime rendez-vous amoureux le 31 décembre 1999, à Paris, ville décrite comme « La dernière cité »<sup>203</sup>. La symbolique du déluge est alors reprise pour décrire le cadre de leur rencontre, et l'*ekpyrosis* cède la place à un froid mortifère :

*Habrá nevado durante varias horas. El río ha crecido. El torrente ahoga al zuavo de piedra del Pont de l'Alma. Las aguas turbias se arremolinan en la proa de la Isle Saint-Louis. Blanco sudario del Luxemburgo. El jardín de Montsouris se reconoce en un desolado albor.*<sup>204</sup>

Ce déluge glacial figure le retour propice du chaos. La nuit d'amour des deux personnages donne en effet naissance à une deuxième aube, celle de la renaissance : « *No sonaron doce campanadas en las iglesias de París ; pero dejó de nevar, y al día siguiente brilló un frío sol.* »<sup>205</sup> Lors de cette dernière nuit se produit un phénomène extraordinaire, qui mêle origine et aboutissement de l'histoire : la formation d'une créature androgyne. Par leurs étreintes charnelles, les deux personnages se mêlent et leurs deux corps se confondent en un seul. Cette allusion au mythe de l'androgyne se comprend à la lumière des fréquentes références dans le roman à la kabbale juive et aux gnosés chrétiennes. Selon celles-ci, l'androgyne est l'état originel d'Adam et Eve, et il doit être reconquis. Le narrateur de *Terra Nostra* relate lui-même cette tradition, selon laquelle tout être humain était indifférencié à l'origine :

*Pero antes de venir al mundo, cada alma se compone de una mujer y un hombre reunidos en un solo ser. Al descender a la tierra, las dos mitades se separan y vane a animar dos cuerpos diferentes. Conforme a las obras que hagan y a los caminos que sigan en la tierra, las almas, si obran con amor y siguen los caminos del amor, volverán a reunirse al morir. Mas si no lo hicieren, las almas pasarán por tantos cuerpos como sea necesario para que encarnen al amor.*<sup>206</sup>

---

<sup>203</sup> C'est le titre de l'avant-dernier chapitre du roman (« *La última ciudad* »).

<sup>204</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, op. cit., p. 900. Tr. fr. : « Il a dû neiger pendant plusieurs heures. Le fleuve a monté. Les eaux torrentielles submergent le pont de l'Alma. Elles s'enroulent en tourbillon autour de la proue de l'île Saint-Louis. Blanc suaire du Luxembourg. Le parc Montsouris se reconnaît à peine dans une aube désolée. », p. 810.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 922. Tr. fr. : « Les cloches de Paris ne sonnèrent pas les douze coups ; mais il cessa de neiger et le lendemain brilla un soleil froid. », p. 830.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 632. Tr. fr. : « Cependant, avant de venir au monde, chaque âme est composée d'un homme et d'une femme réunis en un seul être. À la descente sur la terre, les deux moitiés se séparent pour aller animer deux corps différents. Selon les œuvres et les voies qu'elles auront suivies sur terre, si elles agissent avec amour et suivent les voies de l'amour, les âmes referont leur unité au moment de

Le mythe de l'androgynie éclaire le trajet des personnages transhistoriques que sont le jeune pérégrin et sa compagne. Tous deux traversent effectivement les époques, et se retrouvent pour l'épilogue du roman, moment où « la femme se perd dans la chair de l'homme, deux en un, un en deux »<sup>207</sup>. Il renforce aussi la circularité de la diégèse, rendant une fois de plus les notions de début et de fin interchangeables.

En outre, cette fusion amoureuse s'intègre au sein d'un paradigme plus large, qui relie les épilogues des *Fleurs bleues*, du *Turbot* et de *Terra Nostra* : l'union amoureuse. Il s'apparente au motif mythologique de l'hiérogamie, cette union sacrée, accouplement ou mariage de nature divine dont parle Mircea Eliade : « la hiérogamie réalise d'une manière concrète la « renaissance » du monde et de l'homme. »<sup>208</sup> Ce motif est repris de manière plus ou moins désacralisée dans les romans. Tous aboutissent à la réunion d'un personnage masculin et d'un personnage féminin, protagonistes d'une intrigue amoureuse présente dans chacune des œuvres du *corpus*. *Terra Nostra* se conclut, comme on l'a vu, par la réunion mystique du « pérégrin » et de celle qu'il a rencontrée à diverses époques, et sous plusieurs noms : Célestine, ou encore la Dame aux Papillons<sup>209</sup>. Dans *Les Fleurs bleues*, le duc d'Auge quitte les berges de la Seine en contemplant l'image d'un couple réuni : Lalix et Cidrolin. Le duc est parvenu à réconcilier les deux amoureux, dans un passage qui prend les accents d'un roman d'amour burlesque. Lalix, jeune femme venue s'installer sur la péniche de Cidrolin, s'est éprise de son hôte, mais elle désire le quitter car elle le trouve « cinglé ». Le duc la ramène à de meilleurs sentiments :

« Vous avez un faible pour lui ?

- J'avais.

- Vous l'aimez, quoi.

- Vouï, je l'aimais. [...]

- Et je parie que vous l'aimez toujours. [...] Allons ! vous rentrerez après le déjeuner pour retrouver votre Cidrolin. Promis ? »

Lalix murmura :

« Vouï. »<sup>210</sup>

---

mourir. Si elles agissent autrement, elles passeront par autant de corps qu'il sera nécessaire pour qu'elles incarnent enfin l'amour », p. 560.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 829.

<sup>208</sup> Mircea ELIADE, *Le Mythe de l'éternel retour*, *op. cit.*, p. 73.

<sup>209</sup> Voir *infra* pages 263-266.

<sup>210</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1158.

L'épilogue amoureux confirme la théorie de l'histoire de Queneau, telle qu'il la décrit dans son essai *Une Histoire modèle*. La transcription littéraire de l'histoire consiste, selon lui, en un « récit qui tantôt finit mal, tantôt "bien", c'est-à-dire à la victoire du héros, qui atteint le bonheur (il se marie, a des enfants et cultive son jardin) »<sup>211</sup>.

Ce type de dénouement amoureux clôt la guerre des sexes que dépeint Grass dans *Le Turbot*. Cet affrontement historique se déroule des millénaires durant, sur fond de domination misogyne et de résistances féminines. Il s'incarne également, plus prosaïquement, dans la vie quotidienne du narrateur, par une série de scènes de ménages entre lui et sa compagne, Ilsebill. Les derniers mots du récit dénouent les tensions du foyer conjugal, dans une forme d'apaisement, d'acquiescement discret de l'homme au désir de sa femme : « *Ilsebill kam. Sie übersah, übergang mich. Schon war sie an mir vorbei. Ich lief ihr nach.* »<sup>212</sup>

Déluge, *ekpyrosis*, hiérogamie, les romans circulaires du *corpus* se déchiffrent donc à la lumière de motifs mythologiques, réécrits dans l'intention de faire coïncider la fin et le début des romans, et d'annuler les effets du temps historique linéaire. L'arrière-plan sacré du mythe n'est pas repris en tant que tel, les auteurs s'inspirent avant tout du modèle temporel circulaire, sans pour autant prôner un retour aux croyances religieuses archaïques.

## 1.2. Alternances

Ces épilogues en forme de renaissance forment l'architecture des récits, mais ils ne consistent pas exactement en un retour au temps des origines. Si recommencement il y a, il s'agit plutôt d'un renouveau fonctionnant selon le régime de l'alternance, voire de l'alternative. A une période dégénérescente de l'histoire peut succéder une période plus propice au bonheur des hommes. Cette description périodique de l'histoire trouve son ancrage dans la pensée antique, ou encore les sagesses orientales. La vision platonicienne propose, entre autres, une vision cyclique du devenir, formulée systématiquement sous forme de mythe dans le *Politique*. Alternativement, le monde, guidé par la divinité, connaît un âge d'or, de

---

<sup>211</sup> Raymond QUENEAU, *Une Histoire modèle*, *op. cit.*, p. 98.

<sup>212</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, *op. cit.*, p. 698. Tr. fr. : « Vint Ilsebill. Elle passa sans me voir. Déjà elle était passée. Je la suivis. », p. 624.

rajeunissement et de bonheur, puis il est laissé à lui-même. Il connaît alors vieillesse, conflit et dépérissement jusqu'au cycle suivant, qui voit se rétablir la jeunesse de l'humanité. Cette conception périodique apparaît aussi dans les conceptions orientales du temps. Dans l'hindouisme et le bouddhisme, elle est figurée par la Roue du devenir, le *samsara*, c'est-à-dire littéralement « ce qui tourne en rond ». Cette roue gigantesque qui entraîne tous les êtres induit une vision de l'histoire fondée sur de longs cycles de chaos et de renaissance. Le motif de la roue désigne bien le mode de fonctionnement périodique de l'histoire dans les trois romans du *corpus*. Le roman de Queneau est ainsi qualifié de « taoïste » par Etiemble car il figure le mouvement de la roue cosmique :

[...] une autre image dominante de la doctrine, celle du moyeu et de la roue cosmique me semble ingénieusement juxtaposée à cet enchevêtrement de rêves [...] le livre accomplit un tour complet de la roue cosmique, le duc d'Auge se retrouvant après un déluge au sommet du donjon où tout a commencé, et déjà s'épanouissent de « petites fleurs bleues », celles précisément qu'on évoquait aux premières pages.<sup>213</sup>

Etiemble souligne la coïncidence entre *incipit* et *desinit*, et le mode de structuration interne du roman : « cet enchevêtrement de rêves », ce constant basculement du monde onirique d'Auge à celui de Cidrolin. L'alternance des deux rêves redouble, par une forme de récursivité, la structure d'ensemble du roman, qui s'apparente au passage d'une période historique à une autre, des fleurs « mélancoliques »<sup>214</sup> du début du roman à celles de l'espoir final. Ce régime oscillatoire est inspiré à Queneau par ses lectures sur les religions et les mythes, et par un intérêt marqué pour la théorie des cycles en histoire. Comme il l'explique en introduction d'*Une Histoire modèle* : « Une première réflexion essaiera de découvrir des corrélations entre phénomènes astronomiques, climatiques, etc. et les malheurs des hommes. Ceux-là étant périodiques, on cherchera ensuite à déterminer des cycles historiques. »<sup>215</sup> Les sources livresques de cette réflexion sont dévoilées dans l'avant-propos de l'essai, où Queneau dresse la liste des auteurs qui l'ont stimulé : « Vico, Brück, William Flinders Petrie,

---

<sup>213</sup> René ETIEMBLE, « Quelques mots sur Queneau et le taoïsme », *Essais de littérature (vraiment) générale*, Paris, Gallimard, 1975, p. 313.

<sup>214</sup> Les fleurs bleues de l'ouverture du roman font allusion au poème des *Fleurs du mal*, « *Mœsta et errabunda* », rattaché à la section du recueil « Spleen et Idéal ». Elles sont ainsi associées à l'état « mélancolique » du duc au début de sa cavalcade historique : « Ah ! mon brave Démo, dit le duc d'Auge d'une voix plaintive, me voici bien triste et mélancolique », p. 992.

<sup>215</sup> Raymond QUENEAU, *Une Histoire modèle*, Paris, Gallimard, 1966, p. 13.

Spengler, auteurs qui ont cru pouvoir discerner des rythmes ou des cycles en histoire »<sup>216</sup>. Sur l'état de cette question, il renvoie à l'article de Guy Beaujouan sur « Le Temps historique », dans le volume consacré à *L'Histoire et ses méthodes* dans l'*Encyclopédie de la Pléiade*. Dans ce texte<sup>217</sup>, l'auteur insiste sur les rythmes à l'œuvre au sein de toute durée, et plus précisément sur l'observation des fluctuations climatiques, c'est-à-dire le retour périodique de tâches solaires, d'aurores boréales, d'éclipses ou de comètes. Leur observation pourrait expliquer, en partie, le fonctionnement cyclique de l'économie. Queneau fait aussi référence aux travaux des économistes, et leur découverte des périodes de croissance et de décroissance économiques. A partir de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, avec les travaux de Clément Junglar, l'évolution de l'économie va en effet se corrélérer aux études statistiques, fortement empreintes des notions cycliques, comme en témoigne cette citation de Junglar :

Quand on étudie les comptes rendus officiels publiés par les gouvernements et les grandes administrations publiques, on est frappé d'un fait très remarquable, que les chiffres offrent d'eux-mêmes tout d'abord : on y trouve des périodes croissantes et décroissantes qui se succèdent avec la plus grande régularité. Que l'on observe le tableau des douanes, le prix moyen des céréales, les relevés du mouvement de la population, les cours des fonds publics, la même correspondance avec les compte rendus des banques se retrouve.<sup>218</sup>

Comme le note Krzysztof Pomian dans *L'Ordre du temps*, cet engouement pour les courbes oscillatoires se développe au XX<sup>e</sup> siècle avec l'analyse de cycles de longueurs différentes, et l'émergence de l'histoire des prix<sup>219</sup>. La crise de 1929 ouvre la voie à l'étude de périodes de prospérité et de dépression. L'historiographie s'engage alors sur la voie des statistiques, vers une étude des faits répétitifs au sein de la « longue durée », et au-delà de l'événement politique singulier. Cette étude des récurrences, qui transforme en courbe la traditionnelle linéarité, trouve un précurseur au nom célèbre : Vico, le philosophe italien du XVIII<sup>e</sup> siècle, dont la doctrine la plus connue est celle du flux et du reflux de l'histoire. Vico renonce à une vision purement linéaire, il conçoit l'histoire comme un rythme cyclique selon

---

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>217</sup> Guy BEAUJOUAN, « Le Temps historique », *L'Histoire et ses méthodes*, Paris, Gallimard, coll. « Encyclopédie de la Pléiade », 1961, p. 52-67.

<sup>218</sup> Clément JUNGLAR, *Des Crises commerciales et de leur retour périodique en France, en Angleterre et aux Etats-Unis*, Paris, Guillaumin, 1862, p. 7.

<sup>219</sup> Voir le chapitre « Répétitions » dans Krzysztof POMIAN, *L'Ordre du temps*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1984, p. 37-99.

lequel les civilisations se succèdent, naissent et disparaissent, en portant la mémoire des acquis et des échecs des civilisations précédentes. Il appuie cette loi de cyclicité sur le modèle antique, s'inspirant du mythe de l'Âge d'or, mais c'est selon lui la barbarie qui est à la fois le point de départ et le point de retour de l'histoire des nations. Queneau cite ce philosophe napolitain en première place parmi ses sources d'inspiration livresques. Ses « *corsi* » et « *ricorsi* » se trouvent aussi au cœur des réflexions de Carlos Fuentes sur le temps de l'histoire :

Vico a rejeté le concept purement linéaire de l'histoire, perçue comme une marche inexorable vers le futur, qui découlait du présupposé rationaliste. Il a conçu l'histoire, en revanche, comme un mouvement de *corsi* et *ricorsi*, un rythme cyclique en vertu desquels les civilisations se succèdent, toujours différentes, mais portant chacune la mémoire de sa propre antériorité, des acquis comme des échecs des civilisations précédentes [...].<sup>220</sup>

Selon Fuentes, cette intuition du temps cyclique s'actualise au XX<sup>e</sup> siècle, avec des auteurs comme James Joyce :

[...] l'expérience du XX<sup>e</sup> siècle fut rapidement perçue par Joyce en des termes qui, pour l'essentiel, sont ceux de Vico : l'histoire n'est pas un progrès ininterrompu, mais un mouvement en spirale, où les avancées alternent avec les facteurs récurrents, négativement régressifs pour certains.<sup>221</sup>

La résurgence des théories cycliques se fait donc jour dans l'écriture moderniste de Joyce, comme a pu le soutenir de son côté Mircea Eliade. Elle se diffuse ensuite dans la littérature de la deuxième moitié du siècle, et s'incarne parfaitement, selon le romancier mexicain, dans le chronotope de la littérature hispano-américaine. Au-delà de ces frontières géographiques et culturelles, le régime d'alternance décrit par Fuentes, entre avancées et régressions, entre période de rénovation et période de recul, est caractéristique de la temporalité mise en place par les auteurs du *corpus*.

*Le Turbot* est ainsi conçu comme une succession de périodes : le matriarcat originel disparaît au profit du patriarcat, qui à son tour décline pour laisser place de nouveau au matriarcat. Dans un premier temps, le matriarcat est en effet vaincu par les hommes, sous l'impulsion guerrière du Turbot magique. Celui-ci est pêché au néolithique par un jeune

---

<sup>220</sup> Carlos FUENTES, *Le Sourire d'Erasmus*, op. cit., p. 38-39.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 40.

homme, vivant avec ses congénères sous domination féminine. Le poisson se fait alors conseiller de la cause masculine, et renverse la gynécocratie. Mais, face aux échecs répétés des mâles, le Turbot leur refuse son aide, et se propose comme guide aux femmes. Dans un chapitre intitulé « Comment le flet ou le turbot fut pris pour la seconde fois », il se laisse volontairement pêché par des mains féminines, et offre ses services pour abolir l'andocratie. Si les femmes le laissent repartir, il promet de les épauler dans la guerre des sexes :

*« Kurzum », sagte der Butt abschließend, « Sie, meine Damen, setzen mich wieder frei ; und ich berate Sie in jeder Lebenslage, aber auch grundsätzlich. Hier, heute gilt es, die Zeitenwende zu datieren. Auf dem Machtwechsel der Geschlechter beruht mein Prinzip. Die Frauen sind aufgerufen. Nur so können wir der Welt, unserer armen, weil aller Hoffnung entfallenen Welt, dem Spielball nur noch ohnmächtiger Männlichkeit einen neuen, sagen wir ruhig femininen Sinn geben. Es ist ja noch nichts verloren. »<sup>222</sup>*

Mais les femmes, émancipées, refusent le tutorat présomptueux de l'animal, et lui intentent un procès. Elles l'attaquent comme responsable de l'histoire misogyne dont elles ont été victimes, génération après génération. C'est ce procès, et non pas l'inspiration transcendante du Turbot, qui permettra un véritable « échange des pouvoirs », comme le laisse présager la fin du roman. A l'issue du procès, le Turbot est relâché et c'est le narrateur, son ancien élève, qui le porte sur les falaises de la Baltique. Ce dernier comprend au silence du poisson qu'il n'est plus le sien, mais celui des femmes ; son cycle a expiré, un autre (re)commence :

*« Sag doch was, Butt. Ein Sterbenswörtchen. Soll nun alles aus sein mit uns ? Hast du mich wirklich abgeschrieben ? Willst du nur noch die blöden Weiber beraten ? Was soll ich denn machen, Butt ? Sag doch was, sag ! Ich versteh die Welt nicht mehr. » Aber der Butt schwieg sich aus. So trug ich ihn, als müßte ich mit seiner Last mich und meine geschichtliche Zeitweil, die Männersache zu Grabe tragen.<sup>223</sup>*

---

<sup>222</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 52. Tr. fr. : « “Bref”, dit le Turbot pour conclure, “mesdames, vous me remettez en liberté ; et je vous porterais conseil dans toutes les situations de la vie, mais aussi au plan des principes. C'est ici, en ce jour que commence une nouvelle époque de l'histoire du monde, et vous pourrez dire : j'y étais. Mon principe a pour base l'échange des pouvoirs. Les femmes sont appelées. C'est ainsi seulement que nous pourrons donner au monde, à notre pauvre monde dépourvu de toute espérance, jouet d'une virilité devenue impuissance, un sens neuf, disons-le tranquillement : un sens féminin. Tout n'est pas encore perdu.” », p. 48-49.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 677. Tr. fr. : « “Dis donc quelque chose, Turbot. Comme à ton lit de mort. En est-ce fini de nous ? Tu ne veux plus conseiller que ces gourdes ? Que dois-je donc faire, Turbot ? Dis-donc quelque chose à la fin. Je ne comprends plus le monde.” Mais le Turbot gardait le silence. Je le portais ainsi

Et c'est en effet à une femme que s'adresse le flet à la dernière page du conte : Maria, la jeune cantinière des Chantiers Lénine de Gdansk. La scène finale relate l'apparition du Turbot dans ses mains à elle. Observant cette rencontre de loin, le narrateur figure alors la déchéance du principe historique masculin :

*Die See lag glatt und leckte den Strand. Bis zu den Knien in ihren Jeans ging Maria in die See. Sie stand eine Weile, dann rief sie laut dreimal ein kaschubisches Wort und hielt die Arme wie eine Schüssel. Da sprang ihr der Butt, der platte, uralte, dunkle, gerunzelte Butt, dessen Haut gesteint ist, nein, nicht mehr mein Butt, ihr Butt, wie neu aus der See in die Arme. Ich hörte sie sprechen. Beide hörte ich sprechen. Sie sprachen langen, sie fragend mit hellen Spitzen, er väterlich zuredend. Maria lachte. Ich verstand nichts. [...] Aus der Geschichte gefallen.<sup>224</sup>*

L'histoire renoue avec ses prémisses, sur le modèle d'une alternance historique entre les deux sexes. Mais il s'agit de proposer une alternative nouvelle (« *ihr Butt, wie neu* ») face au cercle vicieux de l'histoire masculine, dont le règne est démasqué comme pure décadence tout au long du roman. Le Turbot envisage ainsi les potentialités novatrices d'une histoire féminine. Elle permettrait selon lui de sortir du cercle viril infernal, qui transforme sempiternellement la paix en guerre<sup>225</sup>.

Cette alternance de l'histoire, d'une période de dégénérescence à une période de régénérescence, détermine la structure de *Terra Nostra*. Le long règne des Rois Catholiques, dont la tyrannie est initiée selon Fuentes dès la Rome impériale, est en effet marqué par l'idée de déclin, de déchéance, de vieillissement, incarnée par le personnage du Seigneur. La dégradation de son état de santé figure le pourrissement du lignage royal, issu de l'extrême consanguinité des Habsbourg<sup>226</sup>. De la putréfaction progressive de son corps jusqu'à son agonie, le récit biographique de l'existence de Philippe mime l'étiollement progressif de la monarchie espagnole. Ses adversaires hérétiques s'opposent à son empire délétère. Ils

---

comme je portais en terre, avec mon fardeau, moi-même et mon cycle historique, la cause masculine. », p. 606.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 697. Tr. fr. : « La mer était d'huile et léchait la plage. Maria, jusqu'aux genoux de son jeans, entra dans la mer. Elle demeura un temps immobile puis lança trois fois d'une voix forte un mot kachoube, tenant les bras en écuelle. Alors plat, primordial, sombre, ridé, le Turbot dont la peau est pierrée, non, ce n'était plus mon turbot, mais le sien, comme neuf, le Turbot sortit de la mer pour tomber dans ses bras. J'entendis qu'ils parlaient. Tous deux. Longuement ; elle l'interrogeait avec des pointes claires ; lui, paternellement, la réconfortait. Je ne compris rien. [...] Déchu de l'histoire. », p. 623.

<sup>225</sup> Voir page 666 (tr. fr. : p. 596).

proposent une alternative libératrice, qui apparaît clairement dans la dernière partie du roman. La religion qu'ils enseignent s'oppose mot à mot à la doctrine catholique, prônée par le bâtisseur de l'Escorial. Sur trois pages consécutives<sup>227</sup>, cette opposition se décline typographiquement, par le contraste de deux colonnes où des formules antithétiques se répondent face à face. Entre autres, « Vie » s'oppose à « Mort », et le « Créateur androgyne » au « Père créateur ». C'est cette doctrine, issue comme on l'a vu des théories kabbalistiques et gnostiques, qui donne un nouveau souffle à l'histoire, et permet sa renaissance par la recréation de l'androgyne primordial.

Les périodes historiques alternent donc les unes avec les autres, selon les concepts platoniciens de décadence et de renouveau. Ces notions réapparaissent dans le vocabulaire des romanciers, et dans celui des historiens dont ils s'inspirent, parmi lesquels Oswald Spengler, que cite Queneau au début d'*Une Histoire modèle*. Dans son *Déclin de l'Occident*<sup>228</sup> (1922), l'historien allemand propose une théorie de la décadence de l'histoire, et une vision des cultures historiques semblables à des êtres biologiques, qui naissent, croissent, déclinent et meurent. Queneau mentionne par ailleurs d'Arnold Joseph Toynbee<sup>229</sup>, historien britannique qui analysa l'histoire en termes d'essor et de chute des civilisations. Ces formes circulaires de l'historiographie reflètent un scepticisme critique face à l'idéal progressiste, voire une attitude réactionnaire, qui découle de la Première, puis de la Seconde Guerre mondiale. Toutefois, Queneau, Grass et Fuentes privilégient l'idée d'alternance à celle de décadence. Ils laissent espérer, au crépuscule de l'histoire, un renouveau, une alternative.

### 1.3. Répétitions et variations

Du macrocosme au microcosme, la composition circulaire des romans cède la place aux événements particuliers, qui sont critiqués dans leur singularité. Au sein des cycles historiques, ils perdent leur unicité. Les répétitions s'enchaînent, souvent différenciées par de

---

<sup>226</sup> Voir supra page 80.

<sup>227</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, *op. cit.*, p. 896-898. Tr. fr. : p. 807-808.

<sup>228</sup> Oswald SPENGLER, *Déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, traduit par M. Tazerout, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1967 (1922).

légères variations. L'événement unique disparaît, à la manière de l'*anakuklôsis* grecque, décrite entre autres par Henri-Charles Puech. Dans un article qui a beaucoup inspiré Queneau, l'historien français oppose la théologie chrétienne de l'histoire à la conception hellénique. D'un côté, la linéarité historique témoigne de l'accomplissement, de la maturation de l'homme grâce au progrès du temps. L'histoire théologique se déroule selon une interprétation horizontale, de la Genèse à l'Apocalypse. Elle prend pour point central l'Incarnation, événement historique unique, non réitérable. De l'autre côté, la culture hellénique se fonde sur un déroulement cyclique, touchant les individus comme les événements :

En conséquence, le devenir cosmique tout entier, comme la durée de ce monde de génération et de corruption qui est le nôtre, se développeront en cercle ou selon une succession indéfinie de cycles au cours desquels la même réalité se fait, se défait, se refait, conformément à une loi et à des alternatives immuables. Non seulement la même somme d'être s'y conserve sans que rien ne se perde ni ne se crée [...], mais encore certains penseurs de l'Antiquité finissante – pythagoriciens, stoïciens, platoniciens – en viennent à admettre qu'à l'intérieur de chacun de ces cycles de durée, de ces *aïônés*, de ces *aeva*, se reproduisent les mêmes situations qui se sont déjà produites dans les cycles antérieurs et se reproduiront dans les cycles subséquents – à l'infini. Aucun événement est unique, ne se joue en une seule fois [...], mais il est joué, se joue et se jouera perpétuellement [...]. La durée cosmique est répétition et *anakuklôsis*, retour éternel.<sup>230</sup>

Ces pensées aboutissent, selon Henri-Charles Puech, à l'idée de « simultanété ontologique »<sup>231</sup>, qui rappelle les « temps mêlés » de Queneau, Grass et Fuentes. La poétique achronique à l'œuvre dans les romans du *corpus* doit en effet beaucoup à la répétition, au retour de mêmes situations au sein de la diégèse.

L'intrigue des *Fleurs bleues* est marquée par une très forte itérativité. Queneau s'inspire des phénomènes de reproduction cyclique de l'*anakuklôsis*, et rejette la tradition linéaire biblique. Toutefois, selon Alain Calame, le romancier s'attache à la théologie historique médiévale de l'abbé Joachim de Flore. Mais s'il existe de véritables analogies entre l'*Évangile éternel* de ce dernier et *Les Fleurs bleues*, ce n'est pas dans le sens de la linéarité. Queneau s'inspire plutôt des « rimes », des effets de concordance que livre cette exégèse des rapports entre le Nouveau Testament et l'Ancien Testament :

---

<sup>229</sup> Arnold Joseph TOYNBEE, *L'Histoire*, traduit par Jacques Potin et Pierre Buisserret, Paris, Payot, « Grande Bibliothèque Payot », 1996 (1934-1961).

<sup>230</sup> Henri-Charles PUECH, « Temps, histoire et mythe dans le christianisme des premiers siècles » (1951), *En quête de la Gnose. I, La Gnose et le temps*, op. cit., p. 3.

Méditation sur l'Histoire se formulant par le biais d'un système de rimes, *les Fleurs bleues* apparaissent (ou peuvent apparaître) comme un avatar contemporain, plus ou moins laïcisé, des thèses autrefois célèbres de Joachim de Flore, mort en 1202. Au regard du roman, ce nom qui réunit les fleurs et les prénoms des deux personnages centraux, est déjà un poème. Que les disciples de Joachim aient en outre fixé l'avènement du règne de l'Esprit à 1260 – quatre ans avant que ne débute le récit – pourrait constituer un indice supplémentaire. Mais c'est avant tout par sa théologie de l'Histoire, reposant sur l'application aux deux Testaments d'une analyse de rimes, que Joachim éclaire *les Fleurs bleues*.<sup>232</sup>

Mircea Eliade résume la théologie de Joachim de Flore :

Joachim de Flore partage l'histoire du monde en trois grandes époques, inspirées et dominées successivement par une personne différente de la Trinité : le Père, le Fils, le Saint-Esprit. Dans la vision de l'abbé calabrais, chacune de ces époques révèle, *dans l'histoire*, une nouvelle dimension de la divinité et, de ce fait, permet un perfectionnement progressif de l'humanité aboutissant, dans la dernière phase – inspirée par le Saint-Esprit –, à la liberté spirituelle absolue.<sup>233</sup>

Dans l'attente de cette troisième phase, l'abbé observe des signes avant-coureurs, en établissant des liens symboliques entre l'Ancien et le Nouveau Testament. Son herméneutique fait de chaque personnage biblique un renvoi anticipé ou rétrospectif à d'autres personnages. Cette pensée analogique est au fondement de l'historiographie médiévale, elle s'insère au sein de la « représentation figurative » dont parle Erich Auerbach dans son essai philologique *Figura* : « [...] la *figura* est une chose réelle, historique, qui représente et annonce une autre chose tout aussi réelle et historique. Le rapport réciproque entre les deux événements se manifeste par une concordance ou une ressemblance [...] »<sup>234</sup> Dans un esprit prophétique, un premier événement en annonce un second, et le second « accomplit » le premier<sup>235</sup>.

Ce que reprend Queneau de ce système n'est pas la linéarité eschatologique. Il s'intéresse surtout aux effets d'écho. Sortis de leur contexte biblique, en quelque sorte laïcisés, ces derniers permettent de créer une narrativité fondée sur un principe analogique, dans une inspiration assez proche de la répétition grecque. Ce sont les « rimes », les

---

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>232</sup> Alain CALAME, « *Les Fleurs bleues* : rime et concordance », *Temps mêlés*, n° 150+17/19, avril 1983, p. 77-78.

<sup>233</sup> Mircea ELIADE, *Le Mythe de l'éternel retour*, *op. cit.*, p. 162-163.

<sup>234</sup> Erich AUERBACH, *Figura*, traduit par Diane Meur, Paris, Macula, coll. « Argô », 2003 (1967), p. 35.

« concordances » entre situations et personnages de l'intrigue qui signent, selon Alain Calame, l'influence de Joachim de Flore sur l'écriture de Raymond Queneau. La notion de rime est essentielle pour l'auteur. Il en parle à propos d'un autre de ses romans, *Le Chiendent* :

Je me suis fixé des règles aussi strictes que celles du sonnet. Les personnages n'apparaissent pas et ne disparaissent pas au hasard, de même les lieux, les différents modes d'expression. [...]. J'ai écrit d'autres romans avec cette idée de rythme, cette intention de faire du roman une sorte de poème. On peut faire rimer des situations ou des personnages comme on fait rimer des mots, on peut même se contenter d'allitérations.<sup>236</sup>

Ces effets de répétition prolifèrent dans *Les Fleurs bleues*. Le roman s'inscrit dans ce que l'*Atlas de littérature potentielle* nomme « littérature récurrente »<sup>237</sup>. Cette dénomination prend, dans le langage de l'Oulipo, une forte connotation mathématique. Le texte récurrent implique un « énoncé d'engendrement », une sorte d'algorithme « qui place d'emblée la littérature récurrente dans le cadre de la littérature potentielle. »<sup>238</sup> Cet énoncé pourrait être le suivant pour *Les Fleurs bleues* :  $y = x + 175$ , puisque le duc d'Auge revient régulièrement tous les cent-soixante-quinze ans. Cette équation reflète le goût du romancier pour les chiffres, et plus précisément pour les suites arithmétiques<sup>239</sup>. La création de l'Oulipo, dont il a l'initiative avec François Le Lionnais, se fonde sur « l'idée d'injecter des notions mathématiques inédites dans la création romanesque ou poétique »<sup>240</sup>. Ce principe arithmétique englobant est relayé au sein de l'intrigue par des épisodes itératifs. La vie de Cidrolin est jalonnée par des situations qui se ressemblent fort, particulièrement en ce qui concerne ses rencontres avec d'autres personnages. A de nombreuses reprises, il croise sur son chemin une Canadienne, un « passant » et un « clergyman ». A chaque fois, il mène avec

---

<sup>235</sup> Par exemple, l'épisode de la Genèse, où Dieu fait sortir Eve de la côte d'Adam, « figure » l'épisode où le Christ, sur la Croix, a le flanc percé par une lance.

<sup>236</sup> Raymond QUENEAU, « Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes » (, *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>237</sup> Jacques BENS, Claude BERGE et Paul BRAFFORT, « La Littérature récurrente » dans OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 81-82.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>239</sup> Pour les « Suites de Queneau », voir François Le Lionnais, « Raymond Queneau et l'amalgame des mathématiques et de la littérature », *Atlas de littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 34-41.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 39.

eux une conversation plus ou moins similaire, si bien qu'il ne sait jamais s'il s'agit de la même personne, et finalement de la même situation :

Combien y a-t-il de passants ? Le fait est qu'il y a beaucoup plus de passants qu'il n'en faudrait ou bien alors c'est le même passant qui se répercute de jour en jour. Et le quasi-clergyman sur sa mobylette, c'est bien le même... autant qu'on puisse en juger ; mais les Canadiennes ? toutes différentes sans doute puisqu'il y en a d'iroquoises et de babéliennes. Il doit peut-être y en avoir qui tirent sur le mauve ou sur le grenat et qui parlent des langues inconnues. Celle-ci virait un peu à l'ébène ; après tout elles sont peut-être toutes identiques. Comme les passants.<sup>241</sup>

Le texte est scandé par des relations de ressemblance entre des situations *quasi* identiques. Ces « rimes » narratives sont redoublées par une série de rituels qui ponctuent l'existence des deux protagonistes, et qui concernent leur activité gastronomique. Il s'agit en premier lieu de leur boisson préférée, l'essence de fenouil, qu'ils dégustent chacun à un rythme régulier. Dans un second temps, c'est la recherche d'un bon repas qui réapparaît périodiquement, que ce soit une bonne taverne pour le personnage médiéval, ou d'un restaurant « de luxe » pour son double moderne. La plupart de ces tentatives se concluent par un échec, faisant entonner à chacun le refrain : « Encore un de foutu ! », formule qui devient un leitmotiv tout au long du roman. Du monde d'Auge au monde de Cidrolin, les rituels riment entre eux, suivant quelques variations qui permettent de les actualiser. Les rimes deviennent alors des allitérations, pour reprendre le vocabulaire poétique de Queneau. L'itérativité du roman se fonde sur une relation non pas d'identité mais de similitude<sup>242</sup>, qui produit ce jeu de ressemblance entre les passants, les Canadiennes et les clergymen, mais aussi entre le monde de Cidrolin et celui d'Auge. Notons enfin que ces rituels gastronomiques, redondants d'un monde à un autre, forment une reprise laïque des rites religieux, particulièrement importants au sein des conceptions cycliques du temps. Comme l'indique Mircea Eliade, les rites se fondent tous sur la répétition de modèles divins, qu'il faut commémorer, réactualiser par le biais d'actes liturgiques : « [...] pour les sociétés traditionnelles, tous les actes importants de la vie courante ont été révélés *ab origine* par des

---

<sup>241</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1033.

<sup>242</sup> « Si nous remplaçons l'exigence d'identité par une exigence plus faible, de similitude (à condition que la notion de similitude soit incontestable), on obtient une littérature plus riche que nous appelons itérative. », *Atlas de littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 84.

dieux ou des héros. »<sup>243</sup> Les hommes ne font que répéter à l'infini ces gestes exemplaires et paradigmatiques. Le sabbat judéo-chrétien est ainsi une *imitatio dei*, qui reproduit le repos du septième jour de la Création, et les actes matrimoniaux sont le reflet humain de hiérogamies divines.

Plus empreint de religiosité que les autres textes du *corpus*, le roman de Carlos Fuentes représente ce type de rites, modelés sur des actes divins. Dans la deuxième partie intitulée « Nouveau Monde », il met en scène les rites sacrificatoires des Aztèques. Le personnage du « pérégrin » y est choisi par des indigènes pour être immolé. Il doit revêtir les attributs d'un être divin, afin de rejouer sa geste mythique. Fuentes reprend le scénario traditionnel, selon lequel les sacrifices se déroulent au sein de mises en scène grandioses, reflets sur Terre du cosmos. A cette occasion, les prêtres comme les victimes apparaissent sous les traits de divinités. Le romancier suit cette règle. Des sorciers métamorphosent le jeune homme en dieu. Grâce à des vêtements et du maquillage de couleur sombre, ils lui font incarner le dieu noir Tezcatlipoca. La scène est située au moment de la fête de ce dieu. Dès lors, le récit suit l'ordre décrit par les *codex* indigènes pour ce type de célébration. Après un délai d'un an où il apparaîtra sous les traits du dieu noir<sup>244</sup>, le jeune homme sera couché sur une pierre pour que son cœur soit arraché et offert au soleil, selon l'ordre rituel<sup>245</sup>. L'économie religieuse de ce sacrifice est dévoilée. Le « pérégrin » comprend que les indigènes lui prêtent une grande puissance de régénérescence. Un vieux sage indien lui relate le mythe aztèque des quatre soleils, selon lequel chaque soleil symbolise une époque à

---

<sup>243</sup> Mircea ELIADE, *Le Mythe de l'éternel retour*, op. cit., p. 46-47.

<sup>244</sup> « Le rituel voulait que l'on y sacrifie un jeune homme d'une grande beauté, incarnation du dieu de la guerre et de la sorcellerie. A cette fin, le jeune homme, choisi parmi les captifs de guerre pour sa perfection physique, vivait comme le dieu durant l'année qui précédait le sacrifice. Il était naturellement l'objet d'égards tout particuliers. » dans Christian DUVERGER, *La Fleur létale. Economie du sacrifice aztèque*, Paris, Seuil, coll. « Recherches anthropologiques », 1979, p. 135.

<sup>245</sup> La scène de sacrifice est décrite par Fuentes en adéquation avec le rite aztèque : les prêtres renversent la victime sur la pierre du sacrifice, l'un d'eux lui ouvre la poitrine à l'aide d'un coup de couteau en silex et lui arrache le cœur (voir *Terra Nostra* p. 536 « [...] *el joven volverá en este día a este mismo templo, y echado sobre la piedra, y tomado por las manos y los pies, y el cuchillo de piedra entrará por sus pechos con un gran golpe, y por la cortadura le arrancaremos el corazón y lo ofreceremos al sol.* », tr. fr. : « [...] le jeune homme reviendra en ce même jour en ce même temple et, les pieds et les mains liés, il sera couché sur cette pierre, le couteau de pierre sera planté dans sa poitrine d'un seul grand coup et, par l'entaille pratiquée, on lui arrachera le cœur qui sera offert au soleil. », p. 466-467). La victime porte les vêtements du dieu et est appelée *ixiptla*, « l'image du dieu » (Voir *Terra Nostra*, p. 534, tr. fr. : p. 465).

laquelle un cataclysme a mis fin. L'époque contemporaine est celle du quatrième soleil. Les sacrifices humains ont alors pour fonction de préserver cette ère d'une prochaine catastrophe : « *“Qué sol es este de hoy ?”, pregunté. “El cuarto sol, que es el de la tierra, y que desaparecerá en medio de terremotos, hambre, destrucción, guerra y muerte, como los otros, a menos que los mantengamos vivo con el río de nuestra sangre.”* »<sup>246</sup> Comme le note Christian Duverger dans un essai d'ethno-histoire sur le sacrifice aztèque<sup>247</sup>, l'immolation consiste à alimenter en énergie le Soleil, dans une économie anxieuse face à l'usure des forces cosmiques. Les hommes ont la charge angoissante de combler inexorablement ce phénomène de déperdition. Le sang des sacrifiés est gage de l'entretien du monde. Ce passage fortement ritualisé introduit la temporalité cyclique aztèque au cœur du roman, en insistant sur les phénomènes de répétition à l'œuvre dans ce type de scène. Pour éviter la menace entropique, les Indiens rejouent un scénario archétypal.

Ce processus de réitération apparaît également dans le roman en dehors du cadre strictement religieux, par une multiplication d'épisodes itératifs. Le premier acte du roman est par exemple rejoué trois fois de suite. Il s'agit de la découverte d'un jeune naufragé, sur une plage espagnole dénommée « Pointe des Désastres ». L'événement est répété trois fois, et trois jeunes hommes identiques s'échouent, les uns après les autres, sur le même rivage, dans une position tout à fait similaire. Chaque rescapé est couché à plat ventre, et il tient avec lui une énigmatique bouteille verte. Chacun est amnésique, et se laisse aller aux mains de ceux qui le trouvent là, à demi éveillé sur le sable noir. De cette même situation de départ naîtront trois destins différents, mais en même temps très proches du fait de l'extrême ressemblance physique des trois naufragés. Le premier d'entre eux devient le prisonnier d'amour de la reine d'Espagne, le second est récupéré par la mère du roi qui en fait un simulacre de son défunt mari, et le troisième trouve protection dans les bras de Célestine, personnage féminin énigmatique qui semble le connaître depuis longtemps. La démultiplication de l'exposition offre une série de variations sur le même thème d'ouverture, dont le lecteur suit les modulations tout au long du roman. Nées sur le même rivage, ces trois intrigues vont

---

<sup>246</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, op. cit., p. 488. Tr. fr. : « Quel est le soleil sous lequel nous vivons ? demandai-je. – Le quatrième soleil, celui de la terre, et qui disparaîtra comme les autres dans les tremblements de terre, la famine, la guerre, la mort et l'anéantissement si nous ne le maintenons pas vivant par le fleuve de notre sang. », p. 422-423.

<sup>247</sup> Christian DUVERGER, *La Fleur létale. Économie du sacrifice aztèque*, op. cit., p. 54-55.

s'entrecroiser au fur et à mesure, autour des figures et des destins similaires des trois voyageurs. Là encore, les situations riment entre elles, comme les personnages.

*Le Turbot* s'agence lui aussi selon un système d'échos. Cette longue chronique s'appuie sur une vision redondante de l'histoire humaine. Elle suggère que des faits se reproduisent, de siècle en siècle, même si l'histoire politique tend à présenter les événements historiques comme singuliers. La narration dispense alors de discrètes leçons de parallélisme historique, en faisant se répondre différentes péripéties de l'histoire. L'un des personnages du roman, le syndicaliste Jan Ludkowski, est passionné par l'analyse de ces « comparaisons historiques »<sup>248</sup>, de ces ressemblances. Il met par exemple en perspective la grève des ouvriers des Chantiers Lénine de Gdansk avec des mouvements de révolte plus anciens :

*[...] als Jan Ludowski durch ein Megaphon zuerst die historischen Hintergründe des Streiks bekanntmachte – von den Aufständen mittelalterlicher Zünfte über den Aufstand der Matrosen und Arbeiter in Petrograd gegen die Parteibürokratie und für das Rätssystem bis zur gegenwärtigen Verteuerung und den Forderungen des Streikkomitees nach Arbeiterselbstverwaltung[...].*<sup>249</sup>

Les événements sont apparentés les uns aux autres, et l'histoire se présente alors comme une simple ritournelle. Le Même revient sans cesse, comme le dévoile Zarathoustra par les questions qu'il soumet à son auditoire : « Toute chose qui *peut* arriver n'a-t-elle pas dû nécessairement déjà une fois arriver, se produire, être accomplie ? [...] Et toutes choses ne sont-elles pas si solidement nouées que l'instant présent entraîne avec lui toutes les choses qui surviennent ? »<sup>250</sup> Jouant avec le mythe de l'éternel retour, le roman de Grass raisonne bien à partir de ces structures homologues, sans se préoccuper d'antériorité ou de postériorité. La ligne du temps est abolie, de même que les philosophies progressistes de l'histoire qu'elle dessine.

---

<sup>248</sup> Günter GRASS, *Le Turbot*, op. cit., p. 579. V.O. : « [...] weil Jan voller historischer Vergleiche war [...] », p. 646.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 649. Tr. fr. : « [...] Jan Ludowski au mégaphone diffusa d'abord les arrière-plans historiques de la grève – en commençant par les soulèvements des corporations médiévales, en passant par la révolte des matelots et ouvriers de Petrograd contre la bureaucratie du Parti et pour le système des soviets, en finissant par la vie chère du temps présent et les revendications d'auto-administration ouvrières formulées par le comité de grève [...] », p. 581.

<sup>250</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, III, « De la vision de l'énigme », § 2 dans *Œuvres philosophiques complètes*, tome 6, traduit par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1989.

Les trames narratives des romans de Grass, Queneau et Fuentes prennent donc pour figure de prédilection la répétition. Elles suivent en cela le précepte poétique du duc d'Auge : « la répétition est l'une des plus odoriférantes fleurs de la rhétorique. »<sup>251</sup> Cette littérature itérative se fonde sur un principe analogique. Différents épisodes de la diégèse entrent ainsi en correspondance, sans souci de la chronologie. La composition circulaire de ces récits historiques exprime le scepticisme critique des auteurs face à une conception linéaire et progressiste de l'histoire. Plus largement, elle témoigne de la résurgence des pensées cycliques du temps au XX<sup>e</sup> siècle. Dans les domaines économique, historiographique ou encore philosophique, ces théories réapparaissent après avoir été longtemps rejetées par la pensée moderne comme marque de primitivisme ou de régression archaïque, de fuite de l'esprit face à l'irréversibilité du temps. Comme le note Alain Delaunay,

La reconnaissance de cette irréversibilité, comme formant l'essence du temps, fonde la compréhension du monde et de l'histoire de l'homme occidental moderne. C'est par un rejet de toute intuition cyclique du temps que s'est constituée la croyance rationaliste en un progrès de l'humanité, qui est une des composantes majeures de l'idéal des Lumières.<sup>252</sup>

On retrouve ici le primat de l'unicité et de l'irréversibilité des événements historiques, caractéristique de la pensée des Temps Modernes selon l'historien Reinhart Koselleck<sup>253</sup>. Contre cet historicisme qui accorde une foi sans borne au progrès, les romanciers du XX<sup>e</sup> siècle, sous l'impulsion des modernistes comme James Joyce ou T. S. Eliot, remettent en selle les anciens modèles, qu'ils empruntent au fonds mythologique et religieux. *The Waste Land* (1922), texte majeur du modernisme, inaugure le recours aux rites de l'Antiquité païenne. La terre « gaste » du Roi Pêcheur, terre désolée symbolisant l'après-guerre, attend de redevenir fertile. Cet espoir s'esquisse grâce à la relecture que fait T. S. Eliot des cultes païens de la végétation, promesse d'un nouveau printemps. Plus largement, les reprises des mythes gréco-romains caractérisent la littérature de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Tel est le cas de *Ulysses*, réécriture du plus fameux *nostos* de la littérature occidentale. Ces reprises vont de pair avec la refonte radicale des catégories narratives, dont le rejet du temps linéaire et la promotion d'un temps en boucle.

---

<sup>251</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1028.

<sup>252</sup> Alain DELAUNAY, « Cycle », *Encyclopædia universalis* numérique, 2007.

La création littéraire de la deuxième moitié du siècle approfondit cette démarche. Le temps cyclique du recommencement et de la répétition scande les romans du *corpus*, comme un grand nombre de textes de l'époque. Parmi eux, l'œuvre romanesque de Claude Simon trouve une place de prédilection, tant elle est profondément marquée par la poétique de la répétition<sup>254</sup>. De *La Route des Flandres* à *L'Acacia*, des motifs, des personnages, des scènes réapparaissent, livrant une « conception cyclique de l'histoire [...] comme répétition de la geste paradigmatique de l'Ancêtre »<sup>255</sup>. Chez Queneau, Grass et Fuentes, la récurrence de scènes ou de passages s'apparente souvent à la réécriture des mythes anciens (le déluge, l'androgynie, l'apocalypse, etc.). Les romanciers renouent avec les conceptions antiques, et plus particulièrement l'*anakuklôsis* grec. Ce temps cosmique rigoureusement cyclique, fondé en partie sur des réflexions astronomiques<sup>256</sup>, est réinvesti par les romanciers qui se réfèrent explicitement à ce modèle cosmologique<sup>257</sup>. Comme l'affirme l'astronome de *Terra Nostra* : « [...] *giramos, giramos, estoy convencido de que todo es esfera y todo gira en círculos ; todo es movimiento, incesante, circular...* »<sup>258</sup> Ces déclarations apportent un fervent démenti au temps linéaire des Écritures, modèle imposé par l'Espagne catholique dans le roman.

---

<sup>253</sup> Voir supra pages 216-218.

<sup>254</sup> Voir sur ce point : Stéphanie ORACE, *Le Chant de l'arabesque : poétique de la répétition dans l'œuvre de Claude Simon*, Amsterdam-New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2005 ; Claire GUIZARD, *Bis repetita : Claude Simon, la répétition à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2005. Remarquons que Claude Simon met en exergue de son roman *L'Acacia* une citation de T. S. Eliot, qui exprime bien la simultanéité des temps propre à la conception cyclique : « *Time present and time past/Are both perhaps present in time future,/And time future contained in time past* » (extrait de *Four Quartets*).

<sup>255</sup> Lucien DALLENBÄCH, *Claude Simon*, Paris, Seuil, 1988, p. 65.

<sup>256</sup> Voir sur ce point l'article de Pierre VIDAL-NAQUET, « Temps des dieux et temps des hommes », *La Grèce ancienne 2. L'Espace et le temps*, op. cit., p. 144-145.

<sup>257</sup> De l'astronomie à l'astrologie, *Les Fleurs bleues* peuvent être interprétées à la lumière du cercle zodiacal, tout comme Queneau l'explique à propos d'un autre de ses romans, *Gueule de pierre* : « [...] le mouvement circulaire ne retrouve pas son point de départ, mais un point homologue, et forme un arc d'hélice : le signal final du Zodiaque, les Poissons, ne se situe pas sur le même plan que les poissons-bêtes. » dans *Bâtons, chiffres et lettres*, op. cit., 29. Sur l'interprétation zodiacale des *Fleurs bleues*, voir Anne-Marie JATON, « Le cercle astrologique entre Bélier, Balance et Poissons », *Lecture(s) des Fleurs bleues*, op. cit., p. 99-109. *Terra Nostra* se réfère au modèle astronomique à travers le personnage du frère Toribio, astronome qui observe la rotation des astres et en tire des conclusions sur la circularité du temps et de l'histoire.

<sup>258</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, op. cit., p. 382. Tr. fr. : « [...] nous tournons, nous tournons ! je suis convaincu que tout est sphère, que l'univers est animé d'un mouvement giratoire ; tout est mouvement, perpétuel, circulaire... », p. 319-320.

Toutefois, ces références au modèle cosmique ne visent pas nécessairement à introduire une expérience temporelle du sacré. Les modèles religieux servent surtout de canevas à l'intrigue, ils offrent un modèle alternatif à l'historicisme moderne. Ils sont plébiscités par les romanciers pour leur pouvoir cognitif, qui permet de montrer que la ligne du temps n'est pas la seule réalité temporelle possible. Les conceptions mystique ou mythique sont récupérées pour contrer l'hégémonie du rationalisme, sans pour autant prôner un fervent retour au religieux.

## 2. Retour de personnages

Le temps cyclique se manifeste aussi dans les œuvres par le retour des mêmes personnages. De siècle en siècle, les romanciers réinvestissent constamment les mêmes protagonistes, soit en conservant leur identité, soit en jouant sur la métamorphose. Ce phénomène s'appuie ici encore sur des références au mythe de l'éternel retour, et plus particulièrement sur les différents modes de réincarnation.

Il reprend en outre les procédés d'écriture propres aux cycles littéraires. Par leur longueur, leur visée encyclopédique, et leur usage de la technique du retour des personnages, *Les Fleurs bleues*, *Le Turbot* et *Terra nostra* s'apparentent à ce type d'arborescence romanesque. Le mot *cycle* incarne ici une composition et une mise en forme du passage du temps particulières. Ce terme s'est imposé dans la technique littéraire du début du siècle pour désigner des œuvres comme *La Comédie Humaine*, *Les Rougon-Macquart*, *Les Hommes de bonne volonté*, en passant par *A la Recherche du temps perdu* ou *Les Thibault*. Au même moment, il est utilisé par les philologues pour désigner les entreprises épiques ou romanesques que mettent au jour médiévistes et orientalistes, du *Cycle de Guillaume d'Orange* au *Ramayana*. Balzac, Zola ou Proust comparent eux-mêmes leurs œuvres à des fresques, ou des polyptiques.

Cette vaste perspective temporelle est aussi choisie par Grass, Queneau et Fuentes. La solidarité entre les époques qu'ils évoquent s'appuie sur la permanence de figures connues par le lecteur. Les personnages transhistoriques reviennent de manière sérielle, comme dans

les romans-feuilletons. Les siècles qui se succèdent apparaissent comme autant d'épisodes d'une même geste, mi-épique, mi-burlesque. Les liaisons temporelles sont tissées par la récurrence des mêmes individus, ce qui concourt à mettre en place un temps en boucle. Ces effets de cycle et de revenance sont caractéristiques des « œuvres-mondes » que sont les cycles littéraires, selon Tiphaine Samoyault : « Le retour des personnages constitue un principe-clé de la pratique cyclique telle qu'elle est initiée par Balzac, qui entraîne même parfois des jeux avec le lecteur dans la familiarité qu'il est censé avoir avec le monde de l'œuvre. »<sup>259</sup>

Toutefois, la reconnaissance du personnage par le lecteur n'implique pas exactement les mêmes enjeux chez les romanciers de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle que chez Balzac. Si Vautrin ou Rastignac reviennent d'œuvre en œuvre dans *La Comédie Humaine*, ils ne transcendent pas pour autant les limites de l'existence humaine. Ils reviennent sous la même identité, et subissent le passage du temps. Les personnages de Queneau, Grass et Fuentes évoluent quant à eux dans un monde qu'on a pu qualifier d'achronique, où les affres du temps ne se font pas ressentir. Leur réapparition transcende les catégories temporelles. Même si leur dimension itérative semble mimer les phases d'un retour générationnel, propre au rythme des romans familiaux de Roger Martin du Gard ou de Jules Romains, les codes du genre sont transgressés. Il ne s'agit pas de représenter une filiation, en suivant les branches de l'arbre généalogique d'une famille ; c'est le même personnage qui revient, non pas son fils ou son petit-fils. Le lecteur suit alors les générations d'un seul individu, à la manière de renaissances, de réincarnations.

Ces modifications ne bouleversent pas pour autant les processus de réception à l'œuvre dans ce type de texte, au contraire elles les amplifient. La lecture prend ici aussi toute son importance dans la reconnaissance des ressemblances, des correspondances, aboutissant à l'identification du personnage. La mémoire du lecteur est sollicitée, ainsi que sa familiarité avec le texte. La réapparition des mêmes personnages implique en effet des renvois à des scènes antérieures ou postérieures. Dans ce sens, elle appelle bien souvent une lecture rétrospective, qui revient en arrière afin de déceler des échos et reconnaître les éléments

---

<sup>259</sup> Tiphaine SAMOYAUULT, *Roman-mondes : les formes de la totalisation romanesque au XX<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat soutenue à Paris VIII sous la direction de Jacques Neefs, 1996, p. 452.

caractéristiques d'un protagoniste. Cette lecture participe ainsi à la stratégie de délinéarisation de l'intrigue.

## 2.1. Permanence, invariance

La reconnaissance du même s'opère dans un premier temps par le retour à l'identique d'un personnage. Le déploiement de la « longue durée » romanesque permet de mettre en scène les aventures interminables d'un protagoniste, et de percevoir la permanence, la continuité du même. Les fresques historiques du *corpus* se présentent alors comme d'éternelles continuations biographiques.

### Immortalité

Les notions de permanence, d'invariance sont essentielles dans la caractérisation de ces personnages. Elles se fondent sur l'intemporalité des protagonistes, leur pérennité. Des références sont faites dans les romans à leur probable immortalité. Celle-ci serait obtenue par l'utilisation de drogues, d'élixirs magiques permettant au personnage de s'émanciper du temps qui passe, de le surplomber. Le duc d'Auge se délecte à de multiples reprises d'une boisson concoctée par son alchimiste, l'essence de fenouil. Le roman lui prête des vertus rafraîchissantes et digestives, qui rappellent l'anisette ou le pastis. Cependant, cet alcool présente quelques caractéristiques qui ne font guère penser à une liqueur anisée. Le terme *essence* signifie ainsi que le liquide est le fruit d'une distillation, il renvoie même à l'idée de *quintessence*. Le fait est que ce breuvage est obtenu par une opération alchimique pratiquée par Timoleo Timolei, apparentée aux phénomènes de transformation et de transmutation des métaux auxquels il se livre. Comme le duc d'Auge le désire, cette préparation devient peut-être un philtre quasi-magique, un élixir de longue vie<sup>260</sup>, ou du moins « son équivalent plus terre à terre », « son succédané »<sup>261</sup> comme le note Anne-Marie Jaton.

Dans *Le Turbot*, le personnage lui aussi consomme un produit aux vertus atemporelles : l'amanite-tue-mouche, un champignon qu'il absorbe régulièrement au cours du

---

<sup>260</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1073, 1089, 1135.

roman. Ses pouvoirs sont décrits par le narrateur, lors de ses cueillettes en compagnie de la cuisinière Sophie Rotzoll :

*Deshalb haben wir Fliegenpilze gesammelt. Die sind besonders. Die machen Bilder. Die zahlen die Zeit zurück. Die muß man mit Haut und Prusteln in Scheiben schneiden, trocknen, zu Pulver stoßen, das man an Süppchen, Kuchenteig, Sülze rührt. Oder man stößt nichts zu Pulver, verwahrt die lederzähen Stücke fingernagelgroß, nimmt ab und zu am Morgen oder gegen Abend ein Stück und kaut am Fliegenpilz, bis Bilder kommen, bis die Zeit sich rückzahlt, bis wir kindlich wieder mit Sophie tief in die Pilze gehen und eine Idee haben.*<sup>262</sup>

Par ses recettes de champignons hallucinogènes, le narrateur livre son secret pour pouvoir remonter le temps. Ils lui permettent de devenir « immortel », comme le suggère le titre de l'un de ses poèmes intempestifs<sup>263</sup>. Comme pour l'essence de fenouil, certainement est-ce l'ivresse, l'extase due aux drogues, qui permet ce type de transport transhistorique. L'éternité alcoolico-toxique du duc d'Auge et du narrateur du *Turbot* simule la véritable immortalité, elle en est en quelque sorte l'image mentale. L'accès à une existence pérenne se produit à un niveau métaphorique.

Toutefois, c'est bien une véritable immortalité qui semble caractériser les protagonistes de *Terra Nostra*. Le roman fait clairement allusion aux doctrines de la métempsychose. A différentes reprises, les protagonistes du roman sont caractérisés comme des immortels, qui traversent les époques et se retrouvent périodiquement. Reprenant les écrits de la Kabbale sur lesquels il a travaillé dans une bibliothèque juive, l'un d'entre eux explique :

*¿ Quiénes son los inmortales ? Eso leí, esto escribí, deja que te lo lea :  
- Los que vivieron mucho, los que reaparecen de tiempo en tiempo, los que tuvieron más vida que su propia muerte, pero menos tiempo que su propia vida.  
¿Cuál es la sabiduría común de Dios y del diablo, Celestina ? Dice la Cábala : nada desaparece por completo, todo se transforma, lo que creemos muerto sólo ha cambiado*

---

<sup>261</sup> Anne-Marie JATON, *Lecture(s) des Fleurs bleues*, op. cit., p. 74.

<sup>262</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 498. Tr. fr. : « C'est pourquoi nous récoltions des amanites tue-mouches. Elles sont à part. Elles font des images. Elles remontent le cours du temps. Il faut les couper en tranches avec la peau et les écailles, les sécher, les piler en poudre qu'on mêle à des bouillons, des pâtes, du fromage de tête en gelée. Ou bien, sans les piler, on conserve les fragments coriaces grands comme l'ongle ; de temps à autre, on en prend un morceau qu'on mâche jusqu'à ce que viennent les images, que le temps tourne à l'envers, jusqu'à ce que, notre enfance retrouvée, nous retournions aux champignons avec Sophie pour avoir une idée. », p. 447.

<sup>263</sup> « *Unsterblich* », p. 363.

*de lugar.*<sup>264</sup>

Comme l'indique l'historien du judaïsme Gershom Scholem :

Les doctrines de la kabbale concernant l'âme sont inextricablement liées à la théorie de la transmigration, concept kabbalistique fondamental [...]. Au cours de l'évolution de la kabbale, la notion de transmigration s'est radicalement enrichie, de l'idée d'un châtement limité à certains péchés à celle d'une loi générale englobant toutes les âmes d'Israël, et, dans une étape ultérieure, les âmes de tous les êtres humains, voire, dans sa forme la plus radicale, de toute créature, des anges jusqu'aux choses privées de sensibilité.<sup>265</sup>

L'immortalité des personnages de *Terra Nostra* est liée au concept kabbalistique de la transmigration des âmes. Cet arrière-plan mystique sous-tend la structure itérative de leurs existences.

Qu'elle soit symbolique ou réelle, la transhistoricité des personnages du *corpus* figure donc une forme de défi à la finitude humaine, et un dépassement des limites naturelles de l'existence. La continuation biographique transgresse la définition du genre biographique, voire autobiographique dans le cas du *Turbot*, en tant que « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. »<sup>266</sup> La notion de « vie individuelle » pose problème pour le personnage itératif, qui entre en infraction par rapport à la durée normale d'une vie humaine. Ce dépassement trouve un parangon dans le modèle archétypal, symbole des idées d'invariance et d'immuabilité.

## Archétypes

Le temps mythique du matriarcat originel, qui apparaît dans les premiers chapitres du *Turbot*, est déterminé par une vision archétypale de l'identité. L'homme et la femme y sont

---

<sup>264</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra, op. cit.*, p. 645. Tr. fr. : « Qui sont les immortels ? Voici ce que j'ai lu, voici ce que j'ai écrit, permets que je te lise : "Ceux qui vécurent beaucoup, ceux qui réapparaissent de temps à autre, ceux qui eurent plus de vie que leur propre mort mais moins de temps que leur propre vie." Quelle est la connaissance commune de Dieu et du Diable, Célestine ? Selon la Kabbale : rien ne disparaît totalement, tout se transforme, ce que nous croyions mort a seulement changé de lieu. », p. 572.

<sup>265</sup> Gershom SCHOLEM, *La Kabbale. Une introduction : origines, thèmes et biographies*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1998 (1974).

<sup>266</sup> Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

dénommés sur plusieurs millénaires par le même prénom : Edek et Ava. Cette synonymie atteste du caractère indifférenciable des individus, qui se reproduisent à l'identique de génération en génération. Plus précisément, c'est la femme qui figure le mieux ce phénomène, puisqu'elle incarne l'archétype de la déesse-mère. Avec Friga, Déméter et Kali, cette Ava s'inscrit dans le paradigme mythologique du féminin divinisé. Son aspect archaïque est souligné dans le roman par le préfixe *Ur* (« *die geheiligte Urmutter* »<sup>267</sup>, « *meine Urköchin Ava* »<sup>268</sup>), qui reflète bien sa dimension primitive. Elle est l'incarnation primordiale de la femme, son modèle originel au sein de la protohistoire pomorze<sup>269</sup> que nous relate Grass au début du roman. Archétype de la déesse-mère, elle réalise *in illo tempore* les gestes paradigmatiques qui sont ceux des ancêtres. Les mythes néolithiques la présentent à l'origine du destin des hommes, et ce grâce à un accouplement secret avec le Loup mythique, à qui elle dérobe le feu. Cette union mythologique inverse la dominante sexuelle, qui présente traditionnellement un Zeus animalisé pénétrant une jeune humaine. Ava inscrit alors, par son geste prométhéen, la femme au commencement de l'histoire des hommes. Ce récit cosmogonique met en place toute une série de rituels dans la communauté préhistorique, en hommage à l'Elan femelle céleste, symbole du pouvoir féminin. Qui plus est, l'« Archi-Ava » apparaît comme la matrice de nombreux personnages, portant le même nom et occupant exactement la même fonction dans la horde originelle. Une collection d'Ava préside ainsi au matriarcat, selon une transmission matrilineaire. Le narrateur évoque par exemple, pour situer ses premières sculptures phalliques, le règne de « la cent onzième succession d'Ava »<sup>270</sup>.

L'archétype est toutefois un modèle hors du temps, préservé de tout changement. Il ne figure pas l'essentiel du processus de retour des personnages dans les romans du *corpus*. En effet, ce retour ne se fait généralement pas à l'identique, et les idées de permanence, d'immutabilité sont nuancées par des phénomènes de déplacement, de métamorphose du Même en Autre.

---

<sup>267</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, *op. cit.*, p. 37. Tr. fr. : « l'Archi-Ava », p. 35.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 303. Tr. fr. : « mon archicuisinière Ava », p. 272.

<sup>269</sup> Les Pomorzés sont les ancêtres des Kachoubes, peuple de la Baltique dont Grass est originaire, et dont il retrace l'histoire dans *Le Turbot* (et d'autres pans de son œuvre romanesque).

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 80. V.O. : « *nach der hundertundelften Auanachfolge* », p. 87.

## 2.2. Identité et déplacement

L'identification d'un même personnage au sein de ces cycles littéraires se complique par les transformations auxquelles se livrent les romanciers. L'identité devient instable, essentiellement protéiforme. Les répétitions pures laissent la place à des phénomènes de variation. De fait, les différentes apparitions du personnage itératif participent à la fabrique d'une nébuleuse<sup>271</sup>, qu'il est plus ou moins aisé de démêler. La reconnaissance est difficile, elle se fonde sur un mécanisme d'association, une lecture de type paradigmatique.

### Renaissances, reconnaissances

La reconnaissance est d'autant plus compliquée lorsque le personnage n'est pas toujours identifié par une dénomination fixe. Tel est le cas du « pérégrin » de *Terra Nostra*, personnage énigmatique dont l'identification est particulièrement complexe. Le nom de « pérégrin », choisi par un autre personnage du roman, décrit assez bien le caractère instable de son identité. Ses différentes apparitions dépendent de la « philosophie des transformations »<sup>272</sup> kabbalistique, qui forme l'arrière-plan mystique du roman. La reconnaissance se fait alors à partir de signes, qui permettent d'associer les différentes identités sous lesquelles il se manifeste. C'est au lecteur d'être attentif afin de recoller les morceaux de ce portrait fragmenté. Comme le souligne Javier Ordiz, Fuentes fait en effet de ce personnage le collage de plusieurs figures masculines : « *El peregrino-Quetzalcóatl es ahora el guerrillero Polo Febo, que encabeza la resistencia contra su hermano en la región veracruzana. En el último capítulo, ese mismo personaje es testigo del Apocalipsis y su fusión*

---

<sup>271</sup> On peut penser ici au roman d'Eric Chevillard, *La Nébuleuse du Crabe*, Paris, Minuit, 1993. Il s'agit de l'impossible biographie imaginaire d'un personnage protéiforme, Crab, dont les angles d'observation multiplient l'identité à l'infini : « Avant tout, donc, Crab se propose de l' [l'homme qu'il est censé être] étudier en chacun de ses états, il tiendra compte de ses moindres visages, de ses timides mais infinies métamorphoses liées à l'âge, au sexe, à la race et aux autres modes, à la saison, à l'usure, à la chirurgie. Consciencieux à l'extrême – vous le connaissez –, Crab expérimente personnellement ses innombrables avatars, il les incarne sans discrimination, simultanément tous, homme inconcevable et pourtant seul réel, entier, intègre, représentatif de toute l'humanité [...]. », p. 41-42.

<sup>272</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, op. cit., p. 88. V.O. : « *filosofía de las transformaciones* », p. 89.

*con Celestina cierra la novela.* »<sup>273</sup> Le protagoniste est tout d'abord Polo Febo, jeune homme exerçant l'activité d'homme-sandwich à Paris en 1999. Puis il revient sous les traits du « pérégrin », échoué sur la côte espagnole au XV<sup>e</sup> siècle, qui se transforme ensuite en aventurier du Nouveau Monde au moment de la Conquête. Il suit alors le parcours double du conquistador Cortès et du dieu aztèque Quetzalcoatl. Puis, dans un futur imaginaire, il devient un guérillero défendant les terres mexicaines d'une invasion américaine. Enfin, il s'identifie au jeune mexicain exilé à Paris, à qui se lie le corps de Célestine, le 31 décembre 1999.

Cette recomposition rétrospective de l'identité du protagoniste n'est pas donnée telle quelle par la narration, elle est obtenue par une lente accumulation d'indices livrés au lecteur. L'incipit du roman présente ainsi un personnage dénommé Polo Febo, qui évolue dans le Paris apocalyptique de 1999. Le jeune homme est décrit en ces termes : un beau jeune homme blond, à qui il manque un bras. Sa tenue vestimentaire est aussi détaillée : « *Polo Febo [...] calzó sandalias de cuero, se puso unos Levi's de pana amarilla y una camisa color fresca [...].* »<sup>274</sup> Le premier chapitre se clôt par sa chute dans les eaux bouillonnantes de la Seine. Depuis le Pont des Arts, une jeune femme, Célestine, lui lance une mystérieuse bouteille verte. Quatre traits caractéristiques la distinguent : la peau fine, le petit nez retroussé, la bouche tatouée (« *tez delgada y firme como una taza china, naricilla levantada, labios tatuados* »<sup>275</sup>), et ses yeux gris. Celle-ci s'adresse à lui en l'appelant « Juan », et en lui rappelant qu'ils se connaissent déjà :

*Lo dijo reconociendo a Polo y aunque Polo era reconocido todos los días, en virtud de sus ocupaciones, por toda la gente del barrio, esta vez ser reconocido significaba algo, mucho, más. [...]*  
*- ¿ Qué te pasa ? ¿ No me reconoces ? ¿ No te dije que regresaría hoy ? [...]*  
*Los ojos grises de la muchacha lo reconocían ; pero los labios pronunciaban, sin palabras, otro nombre :*

---

<sup>273</sup> Javier ORDIZ, « Introducción », *op. cit.*, p. 27. « Le pérégrin-Quetzalcoatl est à présent le guerrillero Pollo Phèbe, à la tête de la résistance contre son frère dans la région du Veracruz. Dans le dernier chapitre, ce même personnage est témoin de l'Apocalypse et sa fusion avec Célestine clôt le roman. » (traduction personnelle)

<sup>274</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, *op. cit.*, p. 56. Tr. fr. : « Pollo Phèbe [...] enfila des sandales de cuir, un jeans de velours jaune et une chemise couleur fraise [...]. », p. 18.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 74.

- Juan... Juan...<sup>276</sup>

Cette scène de retrouvailles fait des questions de reconnaissance et d'identité un enjeu capital du roman, et ce dès son commencement. Les différentes apparitions du « pérégrin » sont en effet difficiles à discerner, d'autant plus que lui-même souffre d'amnésie. Seule la coïncidence de signes vestimentaires ou corporels caractéristiques permet de relier les scènes entre elles. La présence de la jeune femme à ses côtés est aussi récurrente. Elle réapparaît dans la quasi-totalité des passages consacrés au protagoniste masculin.

Les chapitres qui suivent l'*incipit* scellent ainsi leur réunion sur la plage de la Pointe des Désastres, dans l'Espagne de Philippe II. Polo Febo y apparaît sous la triple identité de trois jeunes naufragés, copies conformes les uns des autres. Ces manifestations sont marquées par la permanence des mêmes signes physiques, et de la même tenue : « *el joven rubio y beato* », « *las calzas amarillas y la ropilla color fresa* »<sup>277</sup>. Les jeans sont devenus des chausses, plus adaptées à l'époque, mais le code des couleurs montre qu'il s'agit du même personnage, transfuge des eaux de la Seine jusqu'aux courants de la côte espagnole. De même, la fameuse bouteille verte signe la correspondance entre les deux épisodes : « *Primero miras cerca : las minucias de los desastres te devuelven otra mirada, estéril y opaca ; sólo una botella verde, clavada en la húmeda arena, lamida como tú por el mar, brilla con algo que tú, hambriento y sediento, quisieras identificar como una vida propia.* »<sup>278</sup> Les éléments s'agrègent petit à petit dans la vision du rescapé, pour restituer le tableau inaugural et ses signes particuliers. La jeune fille complète la scène, sous l'allure d'un jeune page tambourinant. Son visage est similaire à celui de la jeune inconnue du pont des Arts : « *Una*

---

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 77. Tr. fr. : « Elle connaissait Pollo, manifestement, elle le reconnaissait, et bien que Pollo fût reconnu tous les jours, en vertu de ses occupations, par tous les gens du quartier, cette fois être reconnu signifiait quelque chose de plus, beaucoup plus. [...] – Qu'as-tu ? Ne me reconnais-tu pas ? Ne t'avais-je pas dit que je reviendrais aujourd'hui ? [...] Les yeux gris de la jeune fille semblaient le reconnaître, mais les lèvres prononçaient, sans parole, un autre nom : – Juan... Juan... », p. 37.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 85. Tr. fr. : « le jeune homme blond », « Les chausses jaunes ainsi que la chemise couleur fraise », p. 44.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 111. Tr. fr. : « Tu regardes d'abord tout près de toi : les restes de désastres te rendent un regard stérile et opaque ; seule une bouteille verte plantée dans le sable humide, léchée comme toi par la mer, brille d'un éclat dans lequel, affamé et assoiffé comme tu l'es, tu voudrais voir le signe d'une vie propre. », p. 68.

*tez delgada y firme [...], naricilla levantada, ojos grises, labios tatuados* »<sup>279</sup>. La réitération du portrait, en termes identiques, atteste de son identité, même si les apparences sont contradictoires. La jeune fille est en effet devenue un page tout de noir vêtu, qui appartient à la suite de la mère du roi, Jeanne la Folle. Elle fait partie du cortège funèbre qui transporte le corps de l'ancien roi, Philippe le Beau, jusqu'à la crypte de l'Escorial. Passant sur cette plage, elle reconnaît le naufragé, qu'elle salue comme si elle le connaissait déjà. A son salut – « *Salve. Te hemos estado esperando* »<sup>280</sup> –, le naufragé répond : « *He regresado. ¿ Quién soy ? He resucitado. ¿ He resucitado. Quién eres ? He soñado. ¿ Quiénes somos ?* »<sup>281</sup> Le salut particulier du page fait écho à la scène liminaire, puisque la jeune fille avait commencé par s'adresser à Polo Febo avec ce même « *Salve* ». La première scène de reconnaissance sur le Pont des Arts s'éclaire alors : les deux jeunes gens se sont déjà connus au XV<sup>e</sup> siècle, et peut-être même bien avant si l'on se fie aux remarques de la jeune fille. En outre, c'est bien sous la dénomination de Juan que le naufragé sera appelé dans les scènes suivantes<sup>282</sup>. Un seul changement se manifeste entre les deux occurrences : le jeune naufragé n'est pas manchot<sup>283</sup>.

Ce jeune homme est le protagoniste de la seconde partie. « Le Nouveau Monde » relate son voyage en mer, et son arrivée sur les côtes mexicaines. Tout au long de ce périple, il recouvre les traits physiques de Polo Febo-Juan. Il rencontre également une femme, qui a « *la boca pintada de múltiples colores* »<sup>284</sup>. D'autres attributs physiques caractérisent celle qui devient sa maîtresse, en particulier la présence de papillons auréolant son corps et son visage. Toutefois, cette mention d'une bouche peinte, voire tatouée, constitue un rappel explicite de la jeune fille de la première scène, transformée en page tambourinant sur la plage de la Pointe des Désastres. Une fois de plus, le couple est réuni. Cette réitération s'inscrit ici aussi sur une toile de fond mythique. Un sage indien explique en effet au « pérégrin » que son existence relève de la théorie des renaissances : « [...] *hay otras vidas que son como círculos. Donde*

---

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 113-114. Tr. fr. : « Une peau fine et ferme [...], petit nez retroussé, yeux gris, lèvres tatouées », p. 71.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 134. Tr. fr. : « Salve. Nous t'attendions. », p. 90.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 162. Tr. fr. : « Je suis de retour. Qui suis-je ? J'ai ressuscité. Qui es-tu ? J'ai rêvé. Qui sommes-nous ? », p. 115.

<sup>282</sup> Juan sera le nom de l'un des trois garçons naufragés.

<sup>283</sup> Ce détail complexifie encore la reconnaissance du protagoniste, puisqu'il renvoie à un autre personnage du roman, le Chroniqueur, figure inspirée de Cervantès, le manchot de Lépante. Le Chroniqueur pourrait alors appartenir à ce collage qu'est le « pérégrin ».

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 502. Tr. fr. : « la bouche peinte de multiples couleurs », p. 435.

*parecen terminar, en verdad se inician nuevamente. Hay vidas renovables.* »<sup>285</sup> Selon le sage, la vie du jeune homme fait partie de ces « vies renouvelables ». En l'occurrence, il serait la réincarnation du dieu Quetzalcoatl, « ce dieu bon qui incarnait à la fois la création et la chute dans la cosmographie indigène »<sup>286</sup>, et qui avait promis de revenir l'année 1519 – *Ce Acatl*. Le vieil Aztèque le reçoit ainsi : « *Ha regresado a tu casa.* »<sup>287</sup> Cette hypothèse est assénée à de multiples reprises dans la deuxième partie : le « pérégrin » est identifié au dieu, comme lui il disparaît pour mieux réapparaître. Fuentes l'associe de fait fréquemment à l'étoile Vénus, dont les cycles miment pour les Aztèques la geste de Quetzalcoatl, et plus particulièrement son immortalité. L'arrivée du « pérégrin » sur les côtes mexicaines est donc interprétée comme un retour, il relève de la temporalité cyclique des renaissances.

Cette vision circulaire emprunte aussi aux théories kabbalistiques et gnostiques, comme si Fuentes voulait faire entrer dans son roman toutes les formes de temporalité cyclique oblitérées par la téléologie linéaire du christianisme<sup>288</sup>. Au sein de ce paradigme, la métempsycose tient une place importante, elle est évoquée par le romancier au moyen d'un objet qui la symbolise traditionnellement : l'échelle. Un passage de la première partie présente ainsi la montée du roi Philippe sur un escalier, et les visions de réincarnation que cette progression lui inspire au fur et à mesure. Il gravit les marches les unes après les autres, tout en observant à chaque fois son reflet dans un miroir : « [...] *ascendió al primer peldaño, mirándose en el espejo ; y el cambio, aunque imperceptible, no podía escapar a su afilada atención, a su secreto propósito : la boca estaba más abierta, como si la dificultad para respirar hubiese aumentado.* »<sup>289</sup> Les marches suivantes décrivent son vieillissement, jusqu'à l'agonie. Il a alors la vision de son corps mort, sous terre, progressivement décharné jusqu'à l'os. Puis ses restes disparaissent complètement, et le Seigneur découvre un ciel étrange, au sein duquel il discerne une forêt :

*En el centro de esta vegetación líquida y carnal, brilló de nuevo un punto en el cual el*

---

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 481. Tr. fr. : « [...] il est d'autres vies qui sont comme des cercles. Là où elles semblent s'achever, elles recommencent. Ce sont des vies renouvelables. », p. 416.

<sup>286</sup> Carlos FUENTES, *Le Sourire d'Erasmus*, *op. cit.*, p. 98.

<sup>287</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, *op. cit.*, p. 481. Tr. fr. : « Tu es revenu dans ta maison. », p. 416.

<sup>288</sup> Voir supra page 198.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 214. Tr. fr. : « [...] il monta sur la première marche, les yeux fixés sur le miroir ; le changement, quoique imperceptible, ne pouvait échapper à son attention aiguë, à son propos secret : la bouche était plus ouverte encore, comme si la difficulté à respirer avait augmenté. », p. 165.

*Señor pudo distinguirse sin reconocerse. [...] Estremecido, llegó al peldaño que le aguardaba : un ser blancuzco, sin pelo y de escasa forma, nadaba en un líquido pardo. Ahora avanzó con rapidez : el feto informe poseía ya dos brillantes aunque dormidos huevos en la mirada : dos ojos prendidos al cuerpo por una delicada red de venas y nervios ; el cuerpo blancuzco se cubrió de pelo ; las patas recogidas empezaron a moverse, como queriendo salir de la prisión [...] por fin el Señor detuvo su febril ascenso y contempló con un temblor creciente esos ojos, uno cruel y el otro tierno, y ese hocico abierto, pidiendo aire ; y esos afilados colmillos. Subió lentamente sin abandonar la visión del espejo. El lobo había crecido y corría por campos que el Señor pudo adivinar, perseguido por armas et insignias que el Señor pudo reconocer como suyas : Nondum, Aún no.<sup>290</sup>*

Le cycle vie-mort-renaissance est clairement mis en scène par la mort du roi et la genèse du loup, réincarnation animale du Seigneur. Le ciel lumineux reprend le *topos* de l'état transitoire *post mortem*, et la formation du fœtus incarne le retour à la vie. La renaissance du roi, qui fait écho à celle du naufragé – « *He resucitado* » –, s'inscrit dans la théorie kabbalistique de la transmigration des âmes. Cette conception est portée dans le roman par le personnage de Ludovico, moine hérétique qui en énonce le principe : « *Una vida no basta. Se necesitan múltiples existencias para integrar una personalidad.* »<sup>291</sup> Ce précepte réapparaît tel un leitmotiv dans le roman<sup>292</sup>. Il prend sens grâce aux paroles d'un vieux savant juif, qui livre ses connaissances à Ludovico dans la synagogue du Tránsito, à Tolède : « *Nada muere, nada perece por completo, ni el espíritu ni la materia.* »<sup>293</sup> Comme le vieil Aztèque, le vieux savant juif incarne un fonds culturel alternatif, commun à l'Espagne et au Mexique. Ce legs religieux, évincé par la pensée espagnole dominante, propose des versions du temps différentes. Elles inspirent l'hérésie de Ludovico, qui se concrétise par la création finale de

---

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 216-217. Tr. fr. : « Au milieu de cette végétation liquide et charnelle, brilla de nouveau un point dans lequel le Seigneur discerna sa figure sans se reconnaître. [...] Il gravit tout en tremblant la marche suivante : un être blanchâtre, à la peau lisse et de forme bizarre, nageait dans un liquide gris. Il avançait rapidement ; le fœtus informe était déjà doté de deux globes brillants bien qu'endormis : deux yeux attachés au corps par un délicat réseau de veines et de nerfs ; le corps blanchâtre se couvrit de poil ; les pattes recroquevillées commencèrent à bouger comme si elles voulaient sortir de leur prison [...]. Le Seigneur arrêta enfin son ascension fébrile et contempla avec un tremblement croissant ces yeux, l'un cruel l'autre doux, et cette gueule ouverte, cherchant son souffle, ces dents acérées. Il grimpa lentement sans quitter des yeux le miroir. Le loup avait grandi et courait à travers champs, poursuivi par des armes et des devises que le Seigneur reconnut siennes : *Nondum, Pas encore.* », p. 166-167.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 644. Tr.fr. : « Une vie ne suffit pas. Il faut plusieurs existences pour faire une seule personne. », p. 570.

<sup>292</sup> La même phrase est énoncée à nouveau par Ludovico pages 685 et 734 (tr. fr. : pages 609 et 657).

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 650. Tr. fr. : « Rien ne meurt, rien ne périt complètement, ni l'esprit ni la matière. », p. 577.

l'androgynisme. Cette vision circulaire est réaffirmée à la fin du roman, dans le diptyque où s'opposent les deux colonnes typographiques : d'un côté les commandements de la loi catholique, d'un autre les propositions d'une religion alternative. La formule « *Ha de morir : regresaré transformado* » remplace le dogme chrétien « *Ha de morir : nunca regresaré a la tierra* »<sup>294</sup>.

La logique circulaire éclaire le parcours du protagoniste du roman. Ses apparitions constituent autant de vies nécessaires pour parachever l'existence d'une seule et même personnalité. Dans ce sens, on le retrouve une fois encore au XX<sup>e</sup> siècle, lors d'un épisode uchronique relatant l'invasion du Mexique par les Etats-Unis. Guérilléro à la tête de la résistance, il s'aperçoit de son étrange ressemblance avec des personnages peints sur un vieux tableau espagnol, représentant la cour du roi Philippe II : « *De los tres muchachos abrazados y retorcidos en su abrazo como Laocoonte en su lucha con las serpientes, sólo uno mostraba la cara. Y esa cara era la tuya. El cuadro no tenía fecha, aunque sí firma : Julianus, Pictor et Fratre, fecit.* »<sup>295</sup> Cette coïncidence n'est pas hasardeuse, elle signe le retour du même personnage de siècle en siècle. Ce « Julianus », qui se présente comme l'auteur du tableau, est en effet le frère Julian, peintre du Seigneur de l'Escorial au XV<sup>e</sup> siècle. Il a réalisé un tableau placé dans la chapelle du palais. Sur ce tableau se trouve peint le visage de l'un des trois naufragés, nommé don Juan. Le guérilléro mexicain des années 1990 incarne donc à son tour la personnalité du « pérégrin ». Né à nouveau au XX<sup>e</sup> siècle, il se reconnaît dans cette image de lui appartenant au XV<sup>e</sup> siècle. Ce phénomène de récurrence est accentué par la présence, dans la forêt où se situe le campement du guérilléro, d'une jeune Indienne, « *con los labios tatuados [...] y a sus pies, un círculo de mariposas muertas* »<sup>296</sup>. Les lèvres tatouées attestent de la présence renouvelée de la jeune fille du pont des Arts, tandis que les papillons évoquent la jeune femme présente lors de l'aventure du « Nouveau Monde ». Un autre indice laisse supposer qu'il s'agit bien d'elle à nouveau : « *un tambor parecía avanzar por la selva* »<sup>297</sup>. Le

---

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 896. Tr. fr. : « Je dois mourir : je reviendrai transformé » versus « Je dois mourir : je ne reviendrai jamais sur terre », p. 807.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 859. Tr. fr. : « Des trois jeunes gens enlacés en une étreinte enchevêtrés tel Laocoon luttant contre les serpents, un seul montrait son visage. Et ce visage était le tien. Le tableau n'était pas daté, mais il portait cette signature : *Julianus, Pictor et Fratre, fecit.* », p. 773.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 805. Tr. fr. : « les lèvres tatouées [...], et à ses pieds il y avait un cercle de papillons morts », p. 778.

<sup>297</sup> *Ibid.* Tr. fr. : « un tambour semblait avancer dans la forêt », p. 778.

son du tambour rappelle la seconde apparition du personnage féminin dans le roman, en tant que page du cortège royal.

Le parcours sinueux que constitue la lecture de *Terra Nostra* se déchiffre donc à la lumière d'indices, de signes qui se font écho de scène en scène, et permettent l'identification des personnages itératifs. Une autre clé d'interprétation apparaît dans le roman grâce à l'ouverture de la fameuse bouteille verte. Cette bouteille contient un manuscrit datant de l'époque de Tibère. Il dévoile l'existence d'une malédiction proférée par le tyran romain, à l'encontre de sa descendance. Celle-ci consiste en la résurrection, siècle après siècle, de l'esclave qui l'a assassiné, Agrippa Postumus : « *Resucite un día Agrippa Póstumo, multiplicado por tres, de vientres de lobas, para contemplar la dispersión del imperio de Roma [...].* »<sup>298</sup> Ces descendants devront porter un signe : une croix de chair dans le dos, par dérision du Christ. En l'occurrence, les trois rescapés de la plage des Désastres portent chacun une croix rouge entre les deux omoplates. Là encore, un signe marque la permanence du Même malgré la différence des époques, et la diversité des identités et des dénominations.

### **Passages de mémoire**

La conservation du nom facilite la lecture, et l'identification du personnage qui fait retour. Virginia Woolf a donné un modèle de ce type de récit avec *Orlando : A Biography*, publié en 1927. L'œuvre se présente comme la biographie d'Orlando, depuis ses seize ans à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle – Orlando est alors un jeune homme – jusqu'à ses trente-six ans dans les années 1920 – Orlando est devenu une femme. Le narrateur-biographe y relate les impressions du personnage face aux changements d'époque. Il évoque sa nostalgie de la période élisabéthaine, son rejet de la période victorienne, et plus encore de la période contemporaine, celle du « temps des horloges » qui rend le présent toujours plus éphémère. Cette biographie imaginaire conteste l'existence d'un temps officiel, commun à tous, et par extension la possibilité d'une identité stable : « Et puis qu'est-ce qu'une "époque" ? Qu'est ce

---

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 827. Tr. fr. : « Ressucite un jour, Agrippa Postumus, multiplié par trois, né de ventre de louve, pour contempler la dispersion de l'empire romain », p. 744.

que “nous” ? »<sup>299</sup> Selon la volonté de Woolf, représentante de la démarche moderniste, son roman met en relief la pluralité des temporalités intérieures :

La durée de vie réelle d'une personne, quoi qu'en dise le D.N.B.<sup>300</sup>, est toujours sujette à caution. [...] Car, s'il est vrai qu'il y a (au hasard) soixante-dix-sept temps différents qui tictaquent en même temps dans l'esprit, combien de personnalités peut-il bien y avoir – à la grâce de Dieu ! – qui trouvent toutes à s'abriter, à un moment donné, dans l'âme humaine ? Certains disent deux mille cinquante-deux.<sup>301</sup>

La plasticité du temps dépend de la multiplicité des durées individuelles, comme le dévoilent aussi les travaux de Bergson. Les métamorphoses séculaires d'Orlando incarnent « tous [s]es états d'âme »<sup>302</sup>. Elles déniaient l'existence d'un temps linéaire, et lui opposent le temps intérieur, fait de perceptions singulières :

Malheureusement le Temps, qui apporte aux animaux et aux légumes épanouissement et déclin avec une ponctualité étonnante, n'a pas un effet aussi simple sur l'esprit humain. De plus, l'esprit humain métamorphose avec une égale bizarrerie le corps du temps. Une heure, dès qu'elle s'abrite dans le curieux réceptacle de l'esprit humain, peut s'allonger jusqu'à durer cinquante fois ou cent fois ce qu'indique l'horloge [...]. On ne connaît pas assez ce décalage extraordinaire entre le temps de l'horloge et le temps de l'esprit [...].<sup>303</sup>

C'est ce décalage que veut figurer la romancière, décalage qui transgresse les codes traditionnels du roman, et qui anticipe sur le temps anachronique des romans de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Orlando traverse le siècle de la reine Elizabeth, puis celui de Victoria, comme s'il se promenait en imagination dans les strates de sa propre mémoire. « C'est la mémoire qui tient l'aiguille et c'est, de plus, une couturière capricieuse », comme l'indique son pseudo-biographe. Le tissage de l'intrigue temporelle, propre à la mémoire, est caractéristique du mouvement moderniste. Que l'on pense, par exemple, au « temps perdu » de Marcel Proust. La valorisation de la temporalité subjective est l'un des enjeux du renouvellement de l'écriture romanesque des années 1910-1920, en vertu du « principe d'intériorisation » qui caractérise l'évolution du genre selon Thomas Mann. La linéarité narrative se double d'une dimension de profondeur fondée sur le temps remémoré, qui vient

---

<sup>299</sup> Virginia WOOLF, *Orlando*, *op. cit.*, p. 683.

<sup>300</sup> *Dictionary of National Biography*, dont le père de Virginia Woolf fut l'un des maîtres d'œuvre. Il réunit les notices biographiques de personnages importants.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 745.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 750.

creuser la surface du présent. Virginia Woolf parle ainsi de « belles grottes » qu'elle creuse « derrière [les] personnages »<sup>304</sup>. L'altération de la ligne du récit est clairement figurée par la biographie d'Orlando, qui rend le temps élastique. Son existence s'étend sur presque trois siècles, là où celle d'autres personnes dure quelques dizaines d'années. Sa longévité figure la richesse de sa vie intérieure, et l'ampleur de sa mémoire.

La permanence d'Orlando de siècle en siècle, métamorphosé d'homme en femme, fait apparaître le roman de Virginia Woolf comme un précurseur des textes du *corpus*. Comme nous l'avons déjà vu, des auteurs modernistes comme James Joyce et T.S. Eliot ancrent leurs récits dans une temporalité circulaire. Virginia Woolf dénie elle aussi toute pertinence au temps linéaire, et propose un modèle proche de la métempsycose. Toutefois, cette biographie imaginaire lie sa conception du temps à la notion d'individu, de moi. *Orlando* se présente ainsi dans l'esprit de l'auteur comme la biographie d'une seule personne, son amie intime Vita Sackville-West. Queneau, Grass et Fuentes élargissent ce questionnement au temps de l'histoire en général, ils dépassent les cadres du subjectivisme en ouvrant la mémoire individuelle à la mémoire collective.

Mais ils conservent tout de même une place prépondérante à la mémoire. L'un des personnages transhistoriques du *corpus* figure explicitement le passage de la mémoire de siècle en siècle : Célestine, dans *Terra Nostra*. Ce personnage survit d'époque en époque en transmettant sa mémoire à d'autres jeunes femmes, qui prennent la relève de sa destinée. Le fameux tatouage sur les lèvres, évoqué ci-dessus, est la marque de cette mémoire transmise, comme calligraphiée sur la bouche. Chacune des jeunes inconnues présentes dans le roman est une incarnation de Célestine. Elle parachève son rôle jusqu'à l'épilogue, où la dernière mêle son corps à celui du pérégrin. Ce phénomène est clairement explicité dans un chapitre au titre signifiant, « *La memoria en los labios* » (« La mémoire sur les lèvres »). La première Célestine y fait don de sa mémoire à une fillette, en l'embrassant sur les mains :

*Ven, niña, ven a mis brazos, ¿ me recuerdas ?, señora sí, besé tus manos, llagaste mis labios, me friego la boca, no se me limpia, cada día se hunden más las cicatrices, como un tatuaje, niña, señora sí, una boca de colores, déjame besarte, señora sí, ¿ me recuerdas ? [...] oye mis secretos, oye lo que sé, nada muere, todo se transforma,*

---

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 619.

<sup>304</sup> Virginia WOOLF, *Journal d'un écrivain*, traduit par Germaine Beaumont, Paris, 10/18, 1984, entrée du 30 août 1923, p. 105.

*permanecen los lugares, múdanse los tiempos, te traía dentro de mí, fui tú cuando fui niña como tú, me meto dentro de ti, el alacrán negro, la lengua morada, se acabó mi tiempo, señora sí, tu voz es mi voz, señora sí, me agoté, señora sí, te regalo mi vida, continúa, señora sí, te paso mi voz, te paso mis labios, te paso mis heridas, mi memoria está en tus labios [...], tú te llamas Celestina, tú recuerdas toda mi vida, tú la vives ahora por mí, tú estarás dentro de veinte años, la tarde de un catorce de julio, en la playa del Cabo de los Desastres [...]*<sup>305</sup>

De génération en génération, la mémoire se transmet, et c'est la seconde Célestine qui rejoindra le jeune naufragé sur la plage de la Pointe des Désastres. Toutes les rencontres du couple s'accompagnent de la venue d'une autre jeune fille, portant la mémoire de toutes celles qui l'ont devancée. La succession s'opère par un baiser magique, d'inspiration satanique. La lignée trouve en effet son origine dans un accord entre la première Célestine et le diable. Violée par le père du Seigneur, elle demande au démon son aide pour mener un combat contre l'opresseur monarchique, au-delà des limites de sa propre existence. Dans un chapitre intitulé « *Celestina y el diablo* » (Célestine et le diable), le pacte est scellé :

*[...] te diré cómo vencer a este atroz orden masculino ; te daré a conocer los secretos, ve qué haces con ellos, pronto, tu tiempo es breve, mucho te exijo, quedarás exhausta, sólo podrás iniciar lo que yo te pido, no podrás terminarlo, es demasiado para una sola persona, date cuenta a tiempo, transmite lo que sabes a otra mujer, a tiempo, antes de que los hombres vuelvan a arrebatarte las fuerzas que hoy te ortogo ; recuerda, que otra mujer continúe lo que tú inicias, pues tú sólo continúas lo que otras iniciaron en mi nombre. [...] Tus manos llagadas son el signo de nuestra comunión : el fuego. La mujer que las bese heredará lo que yo te dé.*<sup>306</sup>

---

<sup>305</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, *op. cit.*, p. 651-652. Tr. fr. : « Viens, fillette, viens dans mes bras, te souviens-tu de moi ? *oui madame*, je baisai tes mains, tu laissas une marque de plaie sur mes lèvres, je me frotte la bouche, cela ne s'efface pas, chaque jour les cicatrices s'enfoncent plus profondément, comme un tatouage, fillette, *oui madame*, te souviens-tu de moi ? [...] écoute mes secrets, écoute ce que je sais, rien ne meurt, tout se transforme, les lieux demeurent, les temps changent, je te portais en moi, j'étais toi quand j'étais petite fille comme toi, je pénètre en toi, le scorpion noir, la langue rouge, mon temps s'achève, *oui madame*, ta voix est ma voix, *oui madame*, je m'épuise, *oui madame*, je te fais cadeau de ma vie, continue-la, *oui madame*, je te transmets ma voix, je te transmets ma bouche, je te transmets mes blessures, ma mémoire est sur tes lèvres [...], tu te nommes Célestine, tu te remémores toute ma vie, tu la vis à présent à ma place, tu seras dans vingt ans, un soir de quatorze juillet, sur le rivage de la Pointe des Désastres [...]

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 636. Tr. fr. : « [...] je te dirai comment vaincre cet abominable ordre masculin ; je te ferai connaître les secrets, à toi de voir ce que tu en feras, mais promptement car ton temps est bref, j'exige beaucoup de toi, tu seras épuisée, tu ne pourras que commencer ce que je te demanderai de faire, tu ne pourras l'achever, ce serait trop pour une seule personne, arrête-toi à temps, transmets ce que tu sais à une autre femme, à temps, avant que les hommes ne t'arrachent les forces dont je te dote aujourd'hui ; souviens-toi : qu'une autre femme poursuive ce que tu inaugures, car toi-même tu poursuis ce que

Pour vaincre l'ordre masculin, une vie n'est pas suffisante ; le pouvoir diabolique et la mémoire doivent passer de bouche en bouche, de main en main. Célestine assure ainsi la pérennité de sa mission. Elle reprend le précepte de Ludovico, « *Una vida no basta.* ». Elle s'allie d'ailleurs à ce moine rebelle pour renverser le pouvoir monarchique. Tous deux forment un contre-pouvoir qui ébranle l'Espagne catholique. Ils s'associent au fil des siècles et parviennent à instaurer une nouvelle religion, en s'appuyant comme on l'a vu sur le mythe de l'androgynie.

La transmission de la mémoire et la préservation du nom, de génération en génération, caractérisent Célestine par opposition au « pérégrin », amnésique et anonyme. Elle incarne à sa façon la permanence du Même sous l'enveloppe de l'Autre. A la question « *Tú eres Celestina, verdad ?* », la seconde Célestine répond en effet : « *Soy y no soy ; soy aquella ; soy otra.* »<sup>307</sup> Ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre, Célestine et ses passations de mémoire incarnent la répétition différenciée dont parle Deleuze.

### **Personnages en série**

Le théâtre de la répétition qui se joue dans les romans du *corpus* se fonde en partie sur l'onomastique. Certains personnages réapparaissent d'époque en époque sous le même nom, sans pour autant savoir qu'ils ont été précédés par des homonymes. A la différence de Célestine, leur mémoire commune n'est pas préservée, et ils ignorent leur nature transhistorique. Ce procédé crée des séries de personnages. Günter Grass se sert amplement de cet effet sériel, en faisant revenir autour du narrateur ses compagnes, Ava et Ilsebill, ainsi que son meilleur ami, Lud, sous une dénomination identique au cours de l'histoire. Comme le remarque Joyce Crick, le narrateur du *Turbot* n'est pas le seul à être réincarné : « *Not only narrator but Ilsebill and Lud too enjoy multiple historical reincarnations. The members of the*

---

d'autres femmes commencèrent en mon nom. [...] Tes mains brûlées sont le signe de notre communion : le feu. La femme qui les baisera héritera des dons que je t'octroie. », p. 563.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 350. Tr. fr. : « Tu es bien Célestine, n'est-ce pas ? [...] Je suis et ne suis pas Célestine. Je suis elle et je suis une autre. », p. 291.

*Feminal have their prefiguration among the cooks. [...] They are all Aua ; they are all Ilsebill. »*<sup>308</sup>

Ava et sa dimension archétypale auréole le récit dans son ensemble, et le narrateur retrouve des émanations de sa personnalité à différentes époques. Mais c'est surtout Ilsebill qui sert à caractériser, par antonomase, l'ensemble de la gent féminine. Ilsebill est à l'origine l'héroïne du *Conte du flet* des frères Grimm : « *Die Ilsebill, wie sie im Buch steht.* »<sup>309</sup> Grass emploie ce prénom pour désigner la compagne du narrateur à l'époque contemporaine, mais l'usage du pluriel « les Ilsebills » élargit le domaine strictement individuel vers une dimension plus collective. Le Féminal, tribunal de femmes jugeant l'histoire misogyne du Turbot, est ainsi nommé : « *Versammelten Ilsebillen* »<sup>310</sup>. Le prénom devient alors un nom commun, utilisé comme le serait le mot « femme »<sup>311</sup>. Le romancier fait d'Ilsebill un paradigme : elle est sa compagne, à tous les temps. Chaque époque a « son Ilsebill ». Dans un chapitre intitulé « *Auch mit Ilsebill* » (« Avec Ilsebill aussi »), le narrateur dresse d'elle un portrait diachronique. Il évoque les différentes relations qu'ils ont entretenues tous deux au cours de l'histoire. Parmi celles-ci, il évoque un duo ancien, celui d'Otto et de Lena Stubbe, mariés dans les années 1910 : « *Mit einem Wort : Auf Ilsebill ist Verlaß. [...] Dank Ilsebill erinnert man sich meiner : "War doch ein feiner Kerl, der Otto." So hieß ich damals. Und meine Ilsebill, die nichts auf mich kommen ließ, hieß Lena.* »<sup>312</sup>

Si « Ilsebill » personnifie la femme conjugée à tous les temps, « Lud » se voit attribué la même pérennité en tant que meilleur ami. Alors qu'il vient de mourir pour la énième fois, le narrateur lui écrit une nécrologie portant la mention : « *dem Freund zu jeder*

---

<sup>308</sup> Joyce CRICK, « Time and the Flounder », *Günter Grass's Der Butt : Sexual Politics and the Male Myth of History*, op. cit., p. 36. « Outre le narrateur, Ilsebill et Lud lui aussi jouissent de multiples réincarnations historiques. Les membres du Féminal sont préfigurées par certaines cuisinières. [...]. Elles sont toutes Ava ; elles sont toutes Ilsebill. » (traduction personnelle)

<sup>309</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 29. Tr. fr. : « Ilsebill, telle qu'elle est dans le livre. », p. 28.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 659. Tr. fr. : « Assemblée des Ilsebill », p. 590.

<sup>311</sup> Voir par exemple « *Niemandem, keiner Ilsebill mehr wollte er zynisch dazwischenreden.* », p. 660 (« Il n'avait plus envie de couper cyniquement la parole à personne, à aucune Ilsebill. », p. 590), ou « *Einzig dem Feminal geliefert, den vielen Ilsebills.* », p. 662 (« Livré tout seul au Féminal, aux multiples Ilsebills. », p. 592).

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 514. Tr. fr. : « En un mot : on peut compter sur Ilsebill. [...] Grâce à Ilsebill, on se souvient de moi : "Il était pas mal, Otto." C'était mon nom à l'époque. Et mon Ilsebill qui me tient à l'abri de tout s'appelait Lena. », p. 462-463.

*Zeit* »<sup>313</sup>. Toutefois, son prénom n'est pas conservé à l'identique au fil des époques. Des ajouts lexicaux se greffent sur le modèle original pour aboutir à d'autres prénoms qui lui font écho. Le néolithique Lud se transforme en Ludek, Ludger, Ludwig, Ludrichkait... Le morphème passe parfois du prénom au nom propre. Apparaissent successivement le bourreau Ladewig à l'époque de la religieuse Rusch, le colonel suédois Axel Ludström, envahissant la Saxe au XVII<sup>e</sup> siècle, ou encore Jan Ludowski, le camarade des Chantiers Lénine. Lud devient même une femme à l'époque du féminisme des années 1970, très masculinisé dans la conception de Grass. Il y apparaît sous le nom de Franki Ludkowiak. Le lecteur suit donc ce personnage à la trace, grâce à la permanence du morphème *lud*. Günter Grass opère à la manière d'une déclinaison grammaticale. La déclinaison se définit en effet par la permanence d'un élément qui permet de reconnaître le nom, le radical, et aussi par un changement, une modification morphologique du nom à chaque flexion. Le radical *lud* assure la permanence de l'identité, malgré les changements d'époque.

Dans la dernière partie du roman, le narrateur rend hommage à ce meilleur ami devant l'éternel. Lors d'un chapitre intitulé « Lud », il relie entre eux rétrospectivement les différents personnages de la série :

*So sind wir Männer : zur Freundschaft fähig. Von Ludek über Ludger bis zum Prälaten Ludewik, vom Holzschnitzer Ludwig Skriever über den Henker Ladewik bis zu Axel Ludström, del Schwedem, von meinem Kumpan Ludrichkait und dem bayrischen Hauptmann Fahrenholz über Ludwig Skröver, der nach Amerika ging, bis zu Fränki Ludkowiak, dem alten Fuhrknecht : wir hielten zusammen, durch dick und dünn. Freunde ! Blutsbrüder ! Ach, und Jan. Jan Ludkowski. Dem haben sie in den Bauch voller Schweinekohl geschossen. Lud fehlt mir. Wie mir Lud fehlt !*<sup>314</sup>

D'un Lud à un autre, quelques siècles peuvent s'écouler : « *Ich sah ihn erst wieder, als im übernächsten Jahrhundert das große Säubern in den Kirchen begann. [...] als wir uns im nächsten Jahrhundert bei Kriegsbeginn wiederbegegneten, war Lud ziemlich*

---

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 634. Tr. fr. : « l'ami de tous les temps », p. 568.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 633. Tr. fr. : « Nous autres hommes, nous sommes ainsi faits : capables d'amitié. De Ludek par Ludger jusqu'au prélat Ludewig, du tailleur d'images en bois Ludwig Skriever par le bourreau Ladewig jusqu'au Suédois Axel Ludström, de mon compagnon Ludrichkait et du capitaine bavarois Fahrenholz en passant par Ludwig Skröver qui partit pour l'Amérique jusqu'à Franki Ludkowiak, le vieux roulier : nous faisons bloc pour le meilleur et pour le pire. Amis ! Frères de sang ! Ah, et Jan. Jan Ludowski. Lui, on l'a abattu d'une balle dans le ventre qu'il avait plein de chou au lard. Lud me manque. Comme Lud me manque ! », p. 567.

*runtergekommen.* »<sup>315</sup> Ces longs intervalles ne modifient pourtant pas son caractère, ni la relation amicale qu'il entretient avec le narrateur : « *Das war schon immer so.* »<sup>316</sup> Les nuances onomastiques n'apportent qu'une différence de façade, au même titre que les variations de métier, ou les changements de comportement liés à l'époque. La permanence de Lud apporte un démenti au temps linéaire : « *Er war gegen die Zeit.* »<sup>317</sup>

La série des Ilsebill et la déclinaison des Lud associent donc les phénomènes de reconnaissance à l'onomastique. Dans *Les Fleurs bleues*, les rapports entre le duc d'Auge et son double onirique Cidrolin semblent être de même nature, puisque tous deux découvrent qu'ils possèdent les mêmes prénoms :

- Mais ne me donnez donc pas du monsieur le duc. Maintenant que nous nous connaissons, appelez-moi tout simplement Joachim.
- Et pourquoi vous appellerais-je Joachim ?
- Parce que c'est mon prénom.
- C'est aussi le mien, dit Cidrolin. Je ne me vois pas en m'appelant sous les espèces d'un autre !
- Espèce d'autre vous-même, répliqua le duc avec bonhomie. Puisque nous sommes tous deux des Joachim, appelez-moi donc Olinde, c'est mon second prénom.
- À moi aussi.
- J'en ai cinq autres : Anastase Cré...
- ... pinien Hon...
- ... onarat Irénée Mé...
- déric.<sup>318</sup>

Toutefois, cette homonymie complète n'est livrée au lecteur qu'à la fin du roman. Dans un premier temps, ce sont surtout des signes de ressemblance qui permettent d'associer les deux personnages au sein d'une même série. Le terme « série » est justifié dans ce cas, puisque Queneau établit l'avancée du duc d'Auge sur un modèle proche d'une formule mathématique. Sa prédilection pour les suites arithmétiques est connue, il a même inventé une notion nouvelle, celle des « Suites de Queneau », inspirées des suites de Fibonacci. Dans le domaine littéraire, c'est lui qui a remis à l'honneur la sextine, imaginée par le troubadour

---

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 635-636. Tr. fr. : « Je ne le revis que deux siècles plus tard, quand commença le nettoyage à fond des Eglises. [...] quand nous nous retrouvâmes, le siècle suivant, Lud avait passablement dégringolé. », p. 569-570.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 633. Tr. fr. : « C'a toujours été comme ça. », p. 567.

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 635. Tr. fr. : « Il était contre le temps. », p. 635.

<sup>318</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1151.

provençal Arnaut Daniel, et qui en a inventé sa propre variante, la quenine<sup>319</sup>. Cette forme poétique se définit comme une suite de strophes, faisant permuer les mots qui terminent chacun des vers de la première strophe. Les strophes successives présentent, dans un ordre différent, les « mots-rimes » de la première strophe. Pour la sextine par exemple, le poème comporte six strophes et la septième strophe finit par reprendre la configuration de départ. Ce travail de composition mi-mathématique, mi-poétique atteste de la préoccupation de Queneau pour les structures récurrentes. Cette attention particulière touche le domaine romanesque, puisqu'il se plaît à faire « rimer » situations et personnages dans ses romans<sup>320</sup>.

Dans *Les Fleurs bleues*, de nombreux échos sont tissés entre le duc d'Auge et Cidrolin. La prose romanesque, et sa progression linéaire, sont travaillées par des effets de rime, selon une structure proche de la versification. Claude Simonnet, dans son étude du *Chiendent*, livre à ce sujet quelques remarques intéressantes. Celles-ci peuvent être appliquées aux *Fleurs bleues*, dans la mesure où *Le Chiendent* se fonde lui aussi sur une structure arithmétique circulaire<sup>321</sup>. Le critique analyse *Le Chiendent* comme un « roman-poème »<sup>322</sup>, dont les rimes et les effets de symétrie sont accentués par la présence de couples de

---

<sup>319</sup> « Une sextine est un poème de six strophes. Chaque strophe a six vers. Les mots qui terminent les vers de la première strophe sont repris dans les autres strophes mais dans un ordre différent. Si 1 2 3 4 5 6 est l'ordre des mots-rimes à la première strophe, ils se retrouvent, à la seconde strophe, dans l'ordre 6 1 5 2 4 3. La même « permutation spirale » définit l'ordre des mots-rimes à la troisième strophe (3 6 4 1 2 5) ; et ainsi pour les strophes suivantes. La permutation de la sextine étant d'ordre 6, une septième strophe les ramènerait dans leur disposition de départ. Une *quenine de n* est un poème de n strophes où chaque strophe a n vers terminés par les mêmes mots-rimes qui se déplacent selon la permutation suivante (généralisation de celle de la sextine). », *Atlas de littérature potentielle, op. cit.*, p. 243-244.

<sup>320</sup> Voir supra pages 247-249.

<sup>321</sup> « Les trois romans que j'ai choisis : *le Chiendent*, *Gueule de Pierre* et *les Derniers Jours*, expriment tous un même thème, ou plutôt des variantes d'un même thème, et, par conséquent, ont tous trois la même structure : circulaire. Dans le premier, le cercle se referme et rejoint exactement son point de départ : ce qui peut être suggéré, peut-être grossièrement, par le fait que la dernière phrase est identique à la première. [...] Il m'a été insupportable de laisser au hasard le choix de fixer le nombre de chapitres de ces romans. C'est ainsi que *le Chiendent* se compose de 91 (7 × 13) sections, 91 étant la somme des treize premiers nombres et sa "somme" étant 1, c'est donc à la fois le nombre de la mort des êtres et celui de leur retour à l'existence, retour que je ne concevais alors que comme la perpétuité irrésoluble du malheur sans espoir. En ce temps-là, je voyais dans 13 un nombre bénéfique puisqu'il niait le bonheur ; quant à 7, je le prenais, et puis le prends encore comme une image numérique de moi-même, puisque mon nom et mes deux prénoms se composent chacun de sept lettres et que je suis né en 21 (3 × 7). », *Bâtons, chiffres et lettres, op. cit.*, p. 29.

<sup>322</sup> Claude SIMONNET, *Queneau déchiffré (Notes sur « le Chiendent »)*, Paris, Julliard, Dossiers des « Lettres nouvelles », 1962, p. 11.

personnages. Il remarque que la plupart des personnages apparaissent par deux, et que Queneau se plaît à les faire permuter comme dans un ballet. Ce phénomène d'accouplement s'éclaire selon le critique à la lumière de la gnose, et de la lecture personnelle et originale qu'en fait Queneau. L'ossature arithmologique du roman se fonderait sur un aspect de la gnose pythagoricienne ; la disposition en couples s'appuierait sur la gnose de Valentin, maître du gnosticisme, et sa théorie des syzygies<sup>323</sup> : « Pour lui, la loi du couple, la présentation de toute réalité deux par deux, toute chose, tout être étant accompagné comme d'une ombre, est une loi universelle qui vaut pour Dieu comme pour l'univers. »<sup>324</sup> La circularité du roman, entretenue par le couple Auge-Cidrolin, pourrait donc trouver une origine dans les lectures gnostiques de Queneau. Le taoïsme a également sa place parmi ces influences. Comme le souligne Etiemble, l'organisation du roman en couples de personnages entraîne la confusion des protagonistes entre eux. Ces transformations du Même en Autre rappelle selon lui la « métamorphose du yin en yang et de celui-ci en celui-là » : « c'est bien une illustration de la dialectique des complémentaires qui constitue la pensée taoïste ! »<sup>325</sup> Sources ésotériques, réflexions mathématiques, structure poétique, Queneau puise dans de nombreux domaines pour configurer son roman autour de « l'archi-rime joignant Auge et Cidrolin »<sup>326</sup>.

Au-delà de la simple coïncidence de leurs prénoms, d'autres caractéristiques rassemblent en effet les deux protagonistes. Des éléments se répètent d'un rêve à l'autre. Le veuvage tout d'abord signe le portrait de deux patriarches solitaires, tous deux pères de triplées. Cette solitude amoureuse est bientôt comblée par la venue d'une fille de bûcheron : Russule, que le duc d'Auge rencontre dans une forêt et qui devient rapidement son épouse, et Lalix, qui tombe amoureuse de Cidrolin. Cet écho d'un parcours à l'autre donne une impression de déjà-vu à Cidrolin : « – Ben voilà. Je suis la fille unique d'un père bûcheron. – Ca me dit quelque chose, ça... Une fille de bûcheron... »<sup>327</sup> Les lieux de résidence concourent eux aussi à faire des protagonistes deux *alter ego*. Le duc habite à « Larche, près du pont »<sup>328</sup>, en Normandie, tandis que Cidrolin vit sur une péniche dénommée L'Arche, située près des

---

<sup>323</sup> Couple divin.

<sup>324</sup> E. Krakowski, *Plotin et le paganisme religieux*, cité par Claude Simonnet p. 148.

<sup>325</sup> ETIEMBLE, « Quelques mots sur Queneau et le taoïsme », *op. cit.*, p. 315.

<sup>326</sup> Alain CALAME, « Les Fleurs bleues : rime et concordance », *op. cit.*, p. 80.

<sup>327</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1087.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 994.

ponts de Paris. Une autre paire d'homonymes renforce la concordance entre les deux mondes. Le prénom inhabituel Onésiphore est redoublé de l'un à l'autre : auprès du duc d'Auge, il est l'abbé Onésiphore Biroton, et du côté de chez Cidrolin, il est le patron d'un bar de quartier. D'autres consonances créent un parallélisme entre les deux personnages. Leur vie quotidienne est ponctuée par les mêmes rituels : l'essence de fenouil, et la recherche d'un bon repas, sanctionnée par le refrain « Encore un de foutu ! » La peinture est également une activité commune. Alors que Cidrolin peint et repeint son portillon pour effacer des graffitis insultants, le duc d'Auge se livre à de fausses peintures rupestres dans les grottes du Périgord. Il fait état de cette similitude lors de leur première entrevue : « [...] moi aussi j'ai été peintre, ce qui peut paraître curieux pour un duc qui a fait des croisades. J'étais même un spécialiste de la peinture pariétale. Un peu dans votre genre, si l'on veut. »<sup>329</sup>

Malgré leurs nombreux points communs, le duc d'Auge et Cidrolin ne sont cependant pas des ersatz. Leur caractère diffère : le duc est énergique, là où Cidrolin est le plus souvent amorphe. La pugnacité autoritaire du premier s'oppose à la passivité nonchalante du second. Ces discordances modèrent le principe analogique associant les deux chaînes narratives, tout comme la différence de nom de famille préserve les deux personnages d'une totale homonymie. La répétition du Même, selon une périodisation régulière, est donc nuancée par la permanence de dissemblances entre les protagonistes. Celle-ci est couronnée par la conservation de deux êtres distincts lors de l'épilogue, où l'altérité s'incarne dans le face-à-face des deux personnages. L'effet sériel est alors contrarié par la rencontre des deux occurrences de la série. Comme le souligne Alain Calame, le parallélisme biographique des *Fleurs bleues* n'exclut pas l'intersection et la dysymétrie<sup>330</sup>. Il est travaillé par des phénomènes d'altérité, qui réfutent un strict retour du Même. Pour Queneau, la répétition est bien « l'une des plus odoriférantes fleurs de la rhétorique »<sup>331</sup>, mais elle n'exclut pas de « chercher l'erreur » au sein d'un diptyque extrêmement ressemblant. La paire anachronique Auge-Cidrolin relève de la métamorphose du Même en l'Autre. Ce couple de personnages pourrait alors s'apparenter au modèle hindouiste des transformations de l'être que sont les avatars. Comme se le demande Gilbert Pestureau à propos des deux protagonistes : « Sont-ils

---

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 1130.

<sup>330</sup> Alain CALAME, « Les Fleurs bleues : rime et concordance », *op. cit.*, p. 78.

<sup>331</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1028.

deux avatars successifs, ou même cinq puisqu’Auge ressuscite à quatre périodes, d’une âme en peine ? »<sup>332</sup>

## Avatars

C’est Günter Grass qui fait allusion à l’hindouisme dans la partie du *Turbot* inspirée de son voyage en Inde. Un chapitre intitulé « *Vasco kehrt wieder* » (« Le retour de Vasco ») relate le voyage du narrateur en Inde. Dans ce passage aux accents fortement autobiographiques, il s’imagine être un avatar de Vasco de Gama, retournant sur les lieux de ses découvertes. Sa venue à Calcutta lui serait inspirée, entre autres, de lectures hindouistes : « *Oder flüchtig angelesener Hinduismus verführte mich, meine osteuropäischen Wiedergeburten auf den indischen Subkontinent auszudehnen : Doch Lord Curzon oder Kipling wollte ich nicht gewesen sein.* »<sup>333</sup> « Le retour de Vasco » est librement inspiré du cycle des renaissances hindouiste, comme le précise ce passage métatextuel. Le narrateur se projette dans des rôles historiques successifs, comme s’il s’agissait de réincarnations. Cependant, la préférence de l’auteur est primordiale, puisque c’est lui qui choisit l’individu qu’il a pu être à telle époque, sur tel continent. En Inde, il s’imagine avoir été Vasco de Gama. Cette personnalité peut être facilement reliée à l’intrigue : ses voyages d’exploration ont en effet permis la découverte du poivre, l’épice préférée de la cuisinière Margarete Rusch. Tout le chapitre reprend cette idée de renaissance : le narrateur, un écrivain allemand qui ressemble fortement à Günter Grass, est un « Vasco, renouveau-né »<sup>334</sup>. Il décrit l’intrigue de son roman en cours à partir de ce type d’existence circulaire : « *Wieder- und wiedergeboren ist Vasco jetzt Schriftsteller. Er schreibt ein Buch, in dem es ihn zu jeder Zeit gegeben hat : steinzeitlich, frühchristlich, hochgotisch, reformiert, barock, aufgeklärt und so weiter.* »<sup>335</sup>

Ce mode de transmigration de l’âme trouve un modèle divin dans l’hindouisme : les avatars du dieu Visnu. Les métamorphoses du dieu, d’âge en âge, forment un schéma tout

---

<sup>332</sup> Gilbert PESTUREAU, « Le double protagoniste Cidauge », *op. cit.*, p. 15.

<sup>333</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, *op. cit.*, p. 222-223. Tr. fr. : « Ou bien de fugitives lectures sur l’hindouisme m’induisirent à étendre mes avatars est-européens au sous-continent indien : je ne voulais pas être pour autant Lord Curzon ou Kipling. », p. 200.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 209. V.O. : « *Vasco da Gama, wiedergeboren* », p. 233.

aussi pertinent pour décrire les aventures transhistoriques du *Turbot*. C'est ce que suggère la traduction de Jean Amsler, qui traduit le plus souvent « *wiedergeboren* » par le mot « avatar ». Le terme sanskrit *avatara* signifie « descente, manifestation » :

Beaucoup de dieux védiques se rendaient visibles, prenaient corps momentanément en des êtres mortels : Indra se déguise en ascète, Agni en brahmane, Yama en chien... Cependant la conception théologique de l'*avatara* est d'une autre nature : elle désigne la « descente » (de *ava-TR*, « traverser vers le bas ») de l'Être suprême qui s'incarne afin de sauver le monde ; dans le vishnouisme, elle s'articule avec le temps cyclique : Visnu descend et traverse le fleuve du *samsara* en des périodes charnières, afin d'empêcher la destruction universelle, et il renouvelle ces interventions dans chaque univers. On distingue traditionnellement dix *avatara* : le poisson, la tortue, le sanglier, l'homme-lion, le nain Vamana, Parasu-Rama, Ramacandra, Rama, Krisna et Kalki ou l'*avatara* à venir.<sup>336</sup>

Ces incarnations successives sont étroitement liées au cycle des réincarnations, puisque c'est l'avatar le plus célèbre, Krisna, qui en énonce le principe dans la *Bhagavad Gita*, point culminant du *Mahabharata*. Il décrit l'éternité de l'âme et sa transmigration dans des corps mortels, croyance universellement partagée dans le monde indien à partir de cette période : « Les gens doctes ne s'apitoient ni sur ceux qui sont [déjà] partis, ni sur ceux qui ne le sont pas [encore] [...] Ces corps ont une fin ; l'esprit qui s'y incarne est éternel, indestructible, incommensurable [...] »<sup>337</sup>

La configuration transhistorique du *Turbot* reprend ces schémas, comme si l'âme du narrateur transitait d'incarnation en incarnation. La roue du *samsara*<sup>338</sup> est d'ailleurs évoquée dans l'un des poèmes : « *Und weil kein Tod, kein Leben mehr als Begriff. Jetzt das Rad noch einmal erfinden dürfen.* »<sup>339</sup> La dimension ésotérique est cependant nuancée par le registre parodique qui affleure tout au long du roman. Si le récit présente les différents avatars du narrateur, il ne l'auréole en rien de la grandeur mystique de Visnu. Comme nous l'avons vu

---

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 224. Tr. fr. : « A force de renaissances, Vasco est maintenant écrivain. Il écrit un livre dans lequel il a existé de tout temps : paléolithique, protochrétien, gothique, réformé, baroque, despotique éclairé et la suite. », p. 201.

<sup>336</sup> Ysé TARDAN-MASQUELIER, *L'Hindouisme. Des origines védiques aux courants contemporains*, Paris, Bayard Editions, coll. « Religions en dialogue », 1999, p. 103.

<sup>337</sup> *La Bhagavad Gita*, traduction d'Anne-Marie Esnoul et Olivier Lacombe, Paris, Seuil, coll. « Points sagesses », 1976, II, 11 et 18.

<sup>338</sup> Cycle des renaissances.

<sup>339</sup> Günter GRASS, *Der Butt, op. cit.*, p. 452. Tr. fr. : « Et parce qu'il n'y a ni mort ni vie, rien que l'idée./Maintenant il faudrait pouvoir réinventer la roue. », p. 407.

précédemment, le parcours du protagoniste masculin n'a rien d'une apogée aboutissant à la sauvegarde de l'univers, il confine plutôt à la décadence du sexe fort. Le terme « avatar » décrit alors, suivant en cela les extensions de sens qui accompagnent l'histoire du mot<sup>340</sup>, les métamorphoses et les mésaventures séculaires du héros. Il reprend aussi la connotation imaginaire du terme dans ses acceptions contemporaines, issues des jeux-vidéo. C'est en effet seulement dans l'espace fictif du roman que l'écrivain peut se réincarner, et « traverser le temps »<sup>341</sup>.

Le narrateur relate ainsi sa « vacation temporaire dans le néolithique »<sup>342</sup>, son « séjour aux temps du meilleur gothique »<sup>343</sup>, son « époque napoléonienne »<sup>344</sup>, ou encore sa « période biographique baroque »<sup>345</sup>. Il apparaît à chaque fois sous des noms changeants : « *als ich als Schwerfeger Albrecht [...] »*<sup>346</sup>, « *als ich General Rapp und Napoleons Gouverneur der Republik Danzig gewesen bin »*<sup>347</sup>, « *Mir, dem Inspektor Romeike »*<sup>348</sup>, « *Pastor Blech, der ich in meiner Napoleonischen Zeitweil gewesen bin »*<sup>349</sup>, « *“Otto”. So hieß ich damals. »*<sup>350</sup>, entre autres. A la fin du procès du Turbot, il se présente au Féminal sous ses différentes espèces :

*Indem ich preisgab, daß mich das Schuldbekentnis des Butt, seine Rede wider den Krieg, erschütterte hatte, fand ich zum erstenmal Gelegenheit, mich in wechselnder Zeitweil vorzustellen. « Schon im Neolithikum... », sagte ich. « Als wir endlich christlich wurden... » – « Die Pest hatte, wie schon Friedell sagt, durchaus ihre positive Seite... » Ich zitierte mich als Opitz aus seinem « Trost-Gedichte in Widerwertigkeit deß Kriegs ». Ich war bei Kolin, Leuthen, Hochkirch dabei. Ich öffnete die Tür, als der Genosse Bebel*

<sup>340</sup> Voir sur ce point l'article « avatar » du *Robert historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, t. 1, p. 269.

<sup>341</sup> Günter GRASS, *Le Turbot*, op. cit., p. 43. V.O. : « *er [der Butt] hat mich mit seinen buttigen Ratschlägen durch die Zeiten gebracht.* », p. 46.

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 242. V.O. : « *meine Zeitweil im Neolithikum* », p. 270.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 302. V.O. : « *meine hochgotische Zeitweil* », p. 336.

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 414. V.O. : « *in meiner Napoleonischen Zeitweil* », p. 460.

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 591. V.O. : « *meine barocke Zeitweil* », p. 660.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 301. Tr. fr. : « *Du temps où, armurier Albrecht, j'étais [...].* », p. 272.

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 302. Tr. fr. : « *Et quand j'étais le général Rapp et gouvernais la République de Danzig pour le compte de Napoléon.* », p. 272.

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 395. Tr. fr. : « *Je (Inspecteur Romeike)* », p. 354.

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 460. Tr. fr. : « *le curé Blech que je fus à mon époque napoléonienne* », p. 414.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 514. Tr. fr. : « *“Otto”. C'était mon nom à l'époque.* », p. 463.

*mich und meine gute Lena Auf dem Brabank besuchte.*<sup>351</sup>

On retrouve ici le poète baroque Opitz, l'une des incarnations du narrateur, et le mari de l'une des cuisinières du *Turbot*, la protosocialiste Lena Stubbe. La personnalité polymorphe du narrateur revient à toutes les époques ; c'est toujours lui que l'on retrouve sous les apparences d'un autre : « Moi, c'est moi en tous les temps. »<sup>352</sup>

Du masculin au féminin, les anciennes cuisinières se réincarnent elles aussi, dans les membres du tribunal féministe qui juge le Turbot à l'époque contemporaine<sup>353</sup>. Le narrateur reconnaît l'archi-cuisinière Ava sous les traits de la présidente, le Dr Schönherr, qu'il associe de même à l'autre figure du matriarcat préhistorique, Wigga. La cuisinière suivante, Mestwina, est présente à travers une assesseuse nommée Helga Paasch. La sainte gothique Dorothee se retrouve en Sieglinde Huntscha, procureuse. L'abbesse Margarete Rusch n'est autre que l'assesseuse Ulla Witzlaff, tandis qu'Agnès Kurbiella trouve un double contemporain en Bettina von Carnow, la défenseuse d'office du Turbot. Amanda Woyke, cuisinière des communs, devient Thérèse Osslieb, elle aussi assesseuse. La révolutionnaire Sophie Rotzoll se métamorphose en Griselde Dubertin, une autre assesseuse, et Sibylle Miehlau en la ménagère Elisabeth Gullen. Enfin, Maria Kuczorra, la cantinière des chantiers Lénine, ressurgit en Beate Hagedorn, biochimiste de son état. Toutes ces réminiscences, glanées au fil du procès, se rassemblent lors d'un déjeuner entre le narrateur et certains membres du Féminal. Grâce aux pouvoirs de l'amanite-tue-mouche, ce dernier recompose à table toute sa collection féminine :

*Was mir doch, als säße mit der Paasch, der Osslieb und der Witzlaff nicht nur die versammelte Buttpartei und mit der Schönherr die personifizierte Autorität des feministischen Tribunals bei Tisch ; vielmehr waren auch Agnes Kurbiella und Amanda Woyke, die Nonne Rusch, die Heilige Dorothea und Sophie Rotzoll ihrer Zeitweil entkommen. Die mürische Wigga saß der Paasch gegenüber. Meine Mestwina tröstete*

---

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 672-673. Tr. fr. : « Ayant accordé que l'aveu de culpabilité du Turbot, son discours contre la guerre m'avaient ému, je trouvai pour la première fois l'occasion de me présenter en mes époques changeantes : "Dès le néolithique..." dis-je. "Quand enfin nous devînmes chrétiens..." – "La peste avait, comme l'a déjà dit Friedell, nettement son aspect positif..." Je me citais en Opitz dans sa *Consolation de l'horreur de la guerre*. J'étais de la partie à Kolin, Leuthen, Hochkirch. J'ouvris la porte au camarade Bebel quand il vint me voir, et ma bonne Lena, sur le Brabank. », p. 602.

<sup>352</sup> Günter GRASS, *Atelier des métamorphoses*, op. cit., p. 174.

<sup>353</sup> Les associations que nous donnons ici sont celles que le narrateur fait le plus fréquemment. Parfois cependant, il brouille les cartes en reliant les personnages actuels et anciens d'autres façons.

Ruth Simoneit. *Alle waren mit allen gedoppelt.*<sup>354</sup>

Ce tableau de famille effectue un passage de la diachronie à la synchronie : toutes sont présentes en même temps, celles qui se sont succédées les unes après les autres aux fourneaux, mais aussi leurs descendantes contemporaines. « *Zeit zahlte sich zurück.* »<sup>355</sup> Le cycle des renaissances compose une fresque anachronique, où les lois d'irréversibilité sont contredites. Le retour des personnages dresse des analogies temporelles, confirmées lors de reconnaissances rétrospectives. Chaque époque est alors placée sous le signe d'une transformation, d'un avatar de l'homme et la femme, Edek et Ilsebill.

Par la mise en scène de personnages itératifs, les romans de Grass, Fuentes et Queneau participent pleinement à la résurgence de la pensée cyclique dans le roman historique contemporain, par opposition à la pensée linéaire qui avait dominé jusqu'alors l'écriture de l'histoire. Ils illustrent la distinction évoquée par Gilles Deleuze dans *Différence et répétition*, entre un « théâtre de la représentation », à la Hegel, et un « théâtre de la répétition », inspiré entre autres de l'éternel retour nietzschéen :

Le théâtre de la répétition s'oppose au théâtre de la représentation, comme le mouvement s'oppose au concept et à la représentation qui le rapporte au concept. Dans le théâtre de la répétition, on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l'espace qui agissent sur l'esprit sans intermédiaire, et qui l'unissent directement à la nature et à l'histoire, un langage qui parle avant les mots, des gestes qui s'élaborent avant les corps organisés, des masques avant les visages, des spectres et des fantômes avant les personnages — tout l'appareil de la répétition comme « puissance terrible ».<sup>356</sup>

Deleuze désire que la pensée s'affranchisse de la représentation, de son dualisme entre identité et altérité. C'est par les concepts de différence et de répétition qu'il dépasse cette opposition du Même et de l'Autre<sup>357</sup>. Selon lui, la répétition n'est pas pur retour à l'identique, et la différence n'est pas la dissemblance absolue. Au contraire, le travail de la

---

<sup>354</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, *op. cit.*, p. 500. Tr. fr. : « Il me semblait en effet n'avoir plus seulement à ma table Paasch, Osslieb et Witzlaff, le parti du Turbot au complet et, en la personne de la Schönherr, l'autorité personnifiée du tribunal ; non : Agnès Kurbiella et Amanda Woyke, la religieuse Rusch, la sainte Dorothee et Sophie Rotzoll avaient fui leur époque. L'atrabilaire Wigga faisait face à Helga Paasch. Ma Mestwina reconfortait Ruth Simoneit. Toutes avaient leur double. », p. 448-449.

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 501. Tr. fr. : « Le temps remontait son compteur. », p. 449.

<sup>356</sup> Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>357</sup> Il précise que ces concepts s'inscrivent dans l'air du temps, en philosophie, psychanalyse, art, etc.

répétition consiste en un mouvement, une dynamique, une création qui renvoie à tout un jeu subtil de différences et de singularités. Cela aboutit à une réflexion ontologique radicale, qui place la différence au centre de l'univocité de l'Être :

En effet, l'essentiel de l'univocité n'est pas que l'Être se dise en un seul et même sens. C'est qu'il se dise, en un seul et même sens, *de* toutes ses différences individuantes ou modalités intrinsèques. L'Être est le même pour toutes ces modalités, mais toutes ces modalités ne sont pas les mêmes.<sup>358</sup>

Cette réflexion sur les modalités de la répétition éclaire le temps du retour mis en œuvre dans les romans du *corpus*. La récurrence des situations et des périodes ne s'y cantonne pas à un strict retour à l'identique, elle implique toute une série de reconnaissances ambiguës. Le Même revient souvent sous le masque de l'Autre, par le biais de transformations liées au passage du temps. Les incarnations des personnages itératifs ne sont pas des exemplaires identiques. Au contraire, la répétition profonde agit en profondeur, par des différences qu'il s'agit de mettre en correspondance. Les échos, les concordances, les rimes créent une circularité du temps, propice à la circulation du Même et de l'Autre. La dynamique créatrice s'oppose à la stase stérile.

La résurgence des pensées cycliques chez Grass, Queneau et Fuentes, n'est donc pas un repli régressif mais une façon de repenser l'histoire, dans cet entre-deux de la répétition et de la différence. La métamorphose des événements ou des personnes sert aux romanciers de fil conducteur pour reconsidérer l'histoire, sous le prisme de cette répétition différenciée. La métamorphose se définit en effet, ainsi que souligne Pierre Brunel, comme un mythe étiologique et anthropogonique, qui « combine altérité et identité »<sup>359</sup>. Il raconte l'histoire des hommes selon un paradoxe essentiel : « Changement, mais également permanence. »<sup>360</sup> Les personnages transhistoriques incarnent cette métaphore, qui « feint de décrire l'autre pour décrire le même »<sup>361</sup>. La reprise du temps cyclique des mythes anciens, amorcée par des écrivains modernistes tels T.S. Eliot, James Joyce ou Virginia Woolf, sert alors à démonter le théâtre de la représentation, ainsi que la vision irréversible et progressiste du temps qui le

---

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>359</sup> Pierre BRUNEL, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, Corti, coll. « Les Massicotés », 2004, p. 158.

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>361</sup> *Ibid.*

sous-tend. Elle promeut sur la scène de l'histoire un théâtre de la répétition, espace du retour où circulent des dynamiques souterraines.

## Chapitre III. Un progrès qui tourne en rond

Le choix de la temporalité cyclique par Grass, Fuentes et Queneau s'allie chez eux à un refus du progrès, tel qu'il est énoncé par les Lumières. Pour Condorcet, représentant des Lumières françaises, le progrès se définit par une relation étroite entre raison et histoire. Selon lui, le développement de la raison humaine se superpose à la chronologie historique : « Sans doute, ces progrès pourront suivre une marche plus ou moins rapide, mais jamais elle ne sera rétrograde [...] »<sup>362</sup> La marche irréversible du progrès dans l'histoire est contredite par la structure circulaire du *Turbot*, de *Terra Nostra* et des *Fleurs bleues*. Dans ces trois romans, la perspective finaliste est congédiée au profit d'une répétition généralisée, qui métamorphose toute fin en recommencement. En outre, la réitération de l'histoire implique l'éternel retour du malheur des hommes puisque, comme l'énonce Queneau, « L'histoire est la science du malheur des hommes. »<sup>363</sup> Le roman historique ne décrit plus leur heureuse avancée vers la félicité. La marche du progrès est constamment mise en échec par le retour des mêmes maux : guerre, famine, ou encore despotisme. Cette permanence du mal, de l'erreur remet en question ce qui était l'assise de la philosophie des Lumières : la perfectibilité humaine.

Toutefois, si le progrès de Condorcet est réfuté par les auteurs, il ne s'agit pas pour autant de nier l'existence d'un progrès historique. Ils désirent plutôt le débarrasser de ses illusions rationalistes et finalistes, et de son opposition farouche à toute forme de stagnation, et plus encore de régression. Grass, Fuentes et Queneau n'abdiquent pas la possibilité du progrès. Ils en créent un modèle tout à fait paradoxal, celui d'un progrès qui tourne en rond. La spirale est sa forme caractéristique. Elle désigne la capacité à répéter le passé, à recycler des forces anciennes. Le progrès consiste alors, selon la formule de Deleuze, à « faire de la répétition même quelque chose de nouveau »<sup>364</sup>.

---

<sup>362</sup> CONDORCET, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, Paris, GF Flammarion, 1988 (1793), p. 81.

<sup>363</sup> Raymond QUENEAU, *Une Histoire modèle*, op. cit., p. 9.

<sup>364</sup> Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, op. cit., p. 13.

# 1. L'histoire comme éternel retour des maux

## 1.1. Violences historiques

Comme le souligne Jacques Bens, l'univers romanesque de Queneau montre que « l'histoire des hommes est pleine de tyrans guillerets, de bourreaux folâtres, de badins matraqueurs et de joyeux tortionnaires. »<sup>365</sup> Le tempérament du duc, à la fois jovial et brutal, reflète la cruauté à l'œuvre dans l'histoire, et ses allures débonnaires. La tonalité burlesque du roman n'exclut donc pas la présence excessive de la violence tout au long du parcours d'Auge. Sa cavalcade historique est ponctuée par des guerres, des révolutions et d'autres conflits, qui se répètent de siècle en siècle. Les premiers pas du protagoniste plongent ainsi le lecteur au cœur des Croisades médiévales, où il s'agit selon Saint Louis d' « éventrer du mécréant », de « déconfire les adorateurs de Mahom », d' « aller pourfendre el Mostanser Billah »<sup>366</sup>, l'émir de Tunis. Face au refus du duc de partir en croisade, les bourgeois manifestent leur hostilité et lui lancent quelques « bouses saignantes et crottins truffés »<sup>367</sup>. Le duc dégage son braquemart et se venge en éventrant quelques-uns. L'usage permanent de la violence est redoublé par des allusions anachroniques, qui associent aux Croisades des conflits historiques postérieurs :

Ah ! les salopards, grommelait-il, il n'y a plus de liberté si les vilains s'en mêlent. Lui, Louis, n'oublie pas les services que je lui rendis à Damiette et à Mansourah. La guerre aux colonies, il sait ce que c'est, il me comprend. [...] Ce qu'ils veulent, c'est voir tous les nobles seigneurs comme moi étripés par les Chleuhs pour envahir nos châteaux, boire notre vin clairet dans nos caves et qui sait ? violenter nos mères, nos filles, nos servantes et nos brebis.<sup>368</sup>

« La guerre aux colonies », les seigneurs féodaux « étripés par les Chleuhs », Queneau superpose par ces formules des événements historiques appartenant à des périodes différentes. Il pratique l'anachronisme et ses vertus heuristiques. Il fait état d'une

---

<sup>365</sup> Jacques BENS, *Queneau*, Paris, Gallimard, 1962, p. 24.

<sup>366</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 999.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 1000.

<sup>368</sup> *Ibid.*

« ressemblance déplacée », selon l'expression de Georges Didi-Huberman<sup>369</sup>, qui s'émancipe du modèle chronologique pour repérer le retour du Même sur la scène de l'histoire. Georges Didi-Huberman établit une corrélation entre anachronisme et répétition en se référant au modèle nietzschéen : « Les anachronismes de Nietzsche ne vont pas sans une certaine idée de la répétition dans la culture impliquant une certaine critique des modèles historicistes du XIX<sup>e</sup> siècle. »<sup>370</sup> L'allusion anachronique trace des analogies pour établir la présence latente de la répétition, qui nie les concepts d'unicité et d'irréversibilité caractéristiques des philosophies modernes de l'histoire. Queneau associe ainsi les Croisades aux entreprises coloniales. Il tisse une liaison anachronique entre les deux phénomènes, et souligne leur terreau commun : l'expansion géographique, et ses motivations politiques et économiques. Même si les Croisades ont un fondement religieux, elles sont aujourd'hui réinterprétées par les historiens comme l'une des premières entreprises de « colonisation », au sens large du terme<sup>371</sup>. Dans ce sens, Queneau se permet de mêler les deux époques en mentionnant « une chrétienne expédition du côté de Bizerte »<sup>372</sup>, ce qui fait probablement allusion aux incidents militaires ayant opposé Français et Tunisiens en 1961<sup>373</sup>. Les questionnements issus du processus de décolonisation trouvent alors un écho dans le refus d'obtempérer du duc d'Auge, qui discerne chez les croisés des motivations plus impérialistes et financières que mystiques. La désertion d'Auge sera punie par l'intervention des « céhéresses » du roi, les « compagnies royales de sécurité »<sup>374</sup>, dont l'activité répressive mime et annonce celle des contemporaines « compagnies républicaines de sécurité ».

Quant aux « Chleuhs » qui pourraient venir déloger les seigneurs de leurs « châtaux », ils permettent à Queneau de superposer deux rivalités historiques différentes. Avant de désigner de façon péjorative les Allemands, ce nom était en effet attribué aux populations berbères du Maroc occidental. Le romancier se sert de cette double acception pour signaler au lecteur la permanence des antagonismes guerriers, malgré la diversité des

---

<sup>369</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*, op. cit., p. 20.

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>371</sup> Jacques LE GOFF, *Saint Louis*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 2000, p. 182 et 205-206.

<sup>372</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 999.

<sup>373</sup> Après la proclamation de l'indépendance de la Tunisie en 1956, la France avait conservé à Bizerte une base maritime.

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 1019.

nationalités adverses. Il développe ce parallélisme en évoquant, à propos d'une nouvelle croisade, le « détroit des Dardanelles »<sup>375</sup>, lieu de bataille de la Première Guerre mondiale.

Au-delà de ces « différentiels de temps »<sup>376</sup>, à l'œuvre dans chaque fait historique, le déroulement linéaire du voyage d'Auge témoigne lui aussi d'un phénomène de répétition souterraine. La violence revient en effet, étape après étape. La deuxième apparition du personnage s'effectue dans un contexte tout aussi hostile que la première : la guerre de Cent Ans. Les Français se découvrent un nouvel ennemi, « l'Anglais »<sup>377</sup>, et les belligérances reprennent avec vigueur sous l'impulsion de Jeanne d'Arc, « la bergerette »<sup>378</sup>. A ces affrontements succède un conflit interne, opposant Louis XI à son père Charles VII. Le fils « conspirerait contre le papa »<sup>379</sup>, selon la formule d'Auge. En 1789 enfin, c'est au tour du peuple de se révolter contre le monarque.

Chaque apparition du duc correspond donc à une nouvelle manifestation de violence. Cette redondance correspond à l'un des principes de l'histoire, selon Queneau et son *Histoire modèle* : la monotonie. Le chapitre LXXIV de l'essai répond à la question « *L'histoire est-elle monotone ?* » :

Elle devrait l'être. Que ce soit répétition des jours ou des saisons, des guerres ou des révolutions, des catastrophes ou des épidémies, – ses éléments sont toujours semblables et d'une désolante identité. On accorde à la rigueur, il est vrai, que les sujets de ces maux étant renouvelés – ce sont des hommes d'ici ou de là, de telle ou telle génération –, on tiendrait là une cause de diversité. Une première vue de l'histoire, surtout annalistique, ne saurait aboutir à rien d'autre qu'au nil novi sub sole, et à la considération de la fatalité.<sup>380</sup>

Le *fatum* tragique semble bien s'appliquer dans le roman. Tout comme dans l'*Orestie* d'Eschyle, le crime revient de génération en génération, et toute tentative pour l'éviter reste vaine. L'identité du meurtrier change, les circonstances ne sont pas les mêmes, mais l'histoire réclame toujours son lot de cruauté. Les seules variations qui apparaissent dans *Les Fleurs bleues* concernent le raffinement progressif des armes et des tortures utilisées. Par une réversibilité du progrès technique, les découvertes apportent des moyens supplémentaires à

---

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 1062.

<sup>376</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>377</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1032.

<sup>378</sup> *Ibid.*

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 1038.

<sup>380</sup> Raymond QUENEAU, *Une Histoire modèle*, *op. cit.*, p. 91.

l'exercice de la violence. Au début du XV<sup>e</sup> siècle apparaissent les armes à feu. Elles remplacent les braquemarts, l'usage de l'huile bouillante et du plomb fondu, mentionnés lors des premiers chapitres. Elles font aussi oublier les couleuvrines – canons au tube long et affilé – et les bombardes – machines de guerre servant à lancer de grosses pierres – qui font le bonheur du duc dans le chapitre VII. Dans ce passage du roman, il se livre pleinement à son « humeur massacreuse »<sup>381</sup>, s'étant « ravitaillé en inventions modernes et nouveautés. »<sup>382</sup> Il essaie sa nouvelle artillerie sur l'abbé Biroton et le diacre Riphinte, de retour du concile de Bâle :

« On va leur faire une bonne blague, dit le duc d'Auge. On va leur tirer dessus un coup de bombarde et quelques coups de couleuvrine. Après, vous irez récupérer les boulets. »  
[...]  
« Quel accueil, messire, dit l'abbé Biroton. Je sais que vous n'aviez point de mauvaises intentions, mais nous l'avons échappé belle.  
- Le résultat fut plus satisfaisant que je ne pensais.  
- Alors, messire, vous aussi possédez la diabolique bombe ? »<sup>383</sup>

Là encore, l'anachronisme souligne la répétition monotone de l'histoire. Le boulet de canon et la bombe atomique ne sont que les variantes techniques d'un même phénomène.

L'histoire du *Turbot* est elle aussi rythmée par le retour des mêmes exactions. La guerre y revient périodiquement, et les hostilités ne semblent jamais prendre fin, comme le suggère l'une des réflexions du narrateur. Méditant sous une tonnelle de courges, il remarque que la guerre de Trente Ans n'a jamais cessé, même si elle a emprunté au fil des âges d'autres noms :

*Denn im Grunde hat, aus einer Kürbishütte gesehen, der Dreißigjährige Krieg nie aufgehört, weil solch eine Kürbishütte, die ja ein Nichts ist – wie der Prophet Jonas erfahren mußte –, dennoch der geeignete Ort bleibt, die Welt ganz und ihre wechselnden Schrecken alle zu sehen. Das liebliche Jammertal.*<sup>384</sup>

---

<sup>381</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 1021.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 1039.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 1039.

<sup>384</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 118. Tr. fr. : « Car dans le fond, la guerre de Trente Ans, quand on la voit d'une tonnelle de courges, n'a jamais cessé ; parce qu'une semblable tonnelle qui n'est qu'un néant est le lieu idoine pour voir le monde entier et ses effrois changeants. L'aimable vallée de larmes. », p. 108.

La vallée des larmes qu’observe le narrateur sous sa plante rappelle la vision quenienne de l’histoire, « science du malheur des hommes ». Les maux reviennent, comme autant d’ « effrois changeants. » La puissance tragique de cette répétition se fait pleinement ressentir dans la vie de l’une des cuisinières, Lena. Son existence est ponctuée par le retour de la guerre, qui emporte ses deux maris successif, Friedrich-Otto Stobbe et Otto-Friedrich Stubbe, tous deux forgerons d’ancres dans les années 1870-1880. Par un jeu onomastique, Grass souligne la loi de répétition à l’œuvre dans l’histoire. Le chiasme des prénoms et la métamorphose de « Stobbe » en « Stubbe » décrivent deux variantes d’un seul et même individu. Lena retrouve en effet, de l’un à l’autre, le même époux belliqueux, tant sur le champ de bataille que dans la sphère conjugale :

*Das war schon so mit Friedrich Otto Stobbe, ihrem ersten Mann, gewesen. Auch Stobbe, der ihr gerade noch ein Kind (Lisbeth) machen konnte, bevor er im siebenundsechzigsten Krieg als Grenadier des 5. Danziger Grenadierregiments bei Mars-la-Tour fiel, hat, wie es später Otto Friedrich Stubbe tat, üblen Fusel gesoffen und seine Lena freitags geprügelt. Auch war Stobbe weinerlich wie Stubbe und bedurfte der Tröstung. [...] « Ich häng mir auf. Ich häng mir noch auf » - absehen will. Das sagte sich so hin. Solch Gerede kannte Lena auch von ihrem ersten Mann. (Und doch war Friedrich Otto Stobbe eher normal durch einen Bauchschuß zu Tode gekommen).<sup>385</sup>*

Veuve *bis repetita*, Lena Stobbe-Stubbe incarne la victime tragique d’un sort historique funeste. La fatalité est aussi matérialisée dans le roman par le retour constant des fléaux : la famine et la peste. La redondance de la famine permet de « mettre en parallèle la faim historique, la présente et la future » :

*Man müßte historischen, gegenwärtigen, zukünftigen Hunger ins Verhältnis setzen. Die Hungersnot um 1317, als nur noch Schwadengrütze half. Die Fleischverknappung um 1520, worauf Mehlklöße, Klietern, Klunkern und Keilchen erfunden wurden. Der Hunger in Preußen vor der Einführung der Kartoffel und der andauernde Hunger in Bangladesch. [...] Beschwörung zurückliegender Hungerszeiten : der Steckrübenwinter*

---

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 532-533. Tr. fr. : « C’avait déjà été pareil avec Friedrich-Otto Stobbe. Ce Stobbe, qui put tout juste lui faire un enfant (Lisbeth) avant de tomber à Mars-la-Tour en soixante-dix-onze dans le Cinquième Grenadiers de Danzig, buvait, tout comme plus tard Stubbe, d’un méchant tord-boyaux et battait Lena. Stobbe pleurnichait comme Stubbe, et avait besoin de réconfort. [...] “Je vas me pendre. Va falloir que je me pende.” On disait comme ça. Ces propos, Lena les connaissait déjà par son premier mari. (Et pourtant, Friedrich-Otto Stobbe était décédé plutôt normalement, d’une balle dans le ventre.) », p. 478-479.

*siebzehn. Das klitschige Maisbrot fünfundvierzig.*<sup>386</sup>

A ces famines en série s'ajoute le « constant retour de la peste »<sup>387</sup>. Concernant la ville de Danzig, le narrateur se livre à un registre des épidémies. Il observe au fil des mois, des années, des siècles, le rythme circulaire des allées et venues de ce mal :

*[...] als die Pest zwangig Jahre später zurückkehrte, einige Monate blieb, wieder ging, nochmal kam, als hätte sie was vergessen, und im einen Jahr neun-, im anderen Jahr siebentausend Menschen raffte. [...] Auch später kam die Pest mal zögernd, auf Durchreise nur, dann als Besatzung der Stadt und nahm mir meine Zechkumpene und drallen Marjellen.*<sup>388</sup>

Les chroniques de la ville de Danzig, lieu paradigmatique de l'histoire chez Grass, témoignent d'un constant retour des mêmes problèmes politiques. Au cours de l'histoire, Danzig a en effet été l'objet de nombreuses convoitises territoriales. Comme le remarque l'incarnation du narrateur sous Napoléon, auteur d'une *Histoire de sept ans de malheur à Danzig*, les occupations n'ont cessé de se succéder, quelle que soit l'identité de l'occupant :

*Nach all den Belagerungen unserer Stadt, bei denen sich Ordensherren, Brandenburger, Hussiten, der Polenkönig Bathory, Russen und Sachsen und immer wieder Polen und Schweden hervorgetan haben, steht uns neuerlich der Franzos mit seiner Belagerungskunst ins Haus.*<sup>389</sup>

Chevaliers Teutoniques, Brandebourgeois, Hussites, Russes, Saxons, Polonais, Suédois, Français, la cité baltique est un véritable théâtre de la répétition, où les masques nationaux se succèdent pour rejouer sempiternellement l'épisode du siège. Le sort de Danzig est celui d'une « zone aux identités recomposées et aux pôles de domination sans cesse

---

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 224. Tr. fr. : « Il faudrait mettre en parallèle la faim historique, la présente, la future. La famine de 1317, quand il n'y avait plus que la bouillie à l'élyme des sables. La disette de viande de 1520, après laquelle on inventa les boulettes, quenelles, profiteroles et autres. La faim en Prusse avant l'introduction de la pomme de terre et la faim chronique dans le Bangladesh. [...] Evocations de faims passées : l'hiver dix-sept, dit des "rutabagas". Le pain de maïs gluant de quarante-cinq. », p. 201.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 330. V.O. : « *der immer wiederkehrenden Pestilenz* », p. 368.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 368. Tr. fr. : « [...] quand la peste revint, séjourna quelques mois, repartit, revint, comme si elle avait oublié quelque chose et enleva neuf mille personnes la première année, sept mille la seconde. [...] Même plus tard la peste revint à l'occasion, comme à regret, seulement de passage, puis en garnison, et m'enleva mes compagnons de beuveries et mes accortes donzelles. », p. 330.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 460. Tr. fr. : « Après tous les sièges qu'a subis notre ville, lors desquels se sont distingués les chevaliers Teutoniques, les Brandebourgeois, les hussites, le roi de Pologne Batory, les Russes et

redistribués », un « entre-lieu » selon l'expression de Guy Astic<sup>390</sup>, où les têtes changent, mais où les actes se répètent. Les personnages qui s'y succèdent semblent alors déambuler dans un théâtre antique, tant l'histoire s'imprègne des catégories tragiques de la fatalité, de la permanence du malheur, et de l'impuissance humaine.

De Danzig aux confins du globe, la guerre est le seul mot d'ordre, dicté par le Turbot magique, parodie du principe divin. Depuis les côtes de la Baltique, le poisson se pose en grand ordonnateur du principe meurtrier masculin :

*Ich erklärte den Krieg zum Vater der Dinge. Nach meiner Weisung wurde von den Thermopylen bis Stalingrad die Stellung bis zum letzten Mann gehalten. Unnachgiebig sagte ich : Durchhalten. Immer wieder habe ich den Tod für irgend etwas – für die Größe der Nation, für die Reinheit dieser oder jener Idee, für die Ehre Gottes, den unsterblichen Ruhm, für irgendein abstraktes Prinzip : das Vaterland – meine Erfindung – hochgepriesen und zum eigentlichen Lebensinhalt erklärt. Die Bilanz ist bekannt. [...] Tote ! Tote ! Zweistellige, vierstellige, fünf- und sechstellige Zahlen.<sup>391</sup>*

Des Thermopyles à Stalingrad, de vains préceptes instrumentalisent les hommes, dans une histoire volontairement théâtralisée par le Turbot. La mort des anciens justifie la mort à venir. Cette réversibilité tragique atteint son paroxysme dans un passage du roman, où des pierres tombales sont utilisées pour édifier un fort militaire. L'accusatrice du Féminal décrit cette mise en œuvre dirigée par Benjamin Thompson, « un monsieur qui veut jouer à la guerre » :

*Auf dem Friedhof in Huntington läßt er ein Fort bauen. Grabsteine sind ihm Baumaterial. Sogar der Backofen für die Kommißbrotten wird aus Grabsteinen gemauert, so daß die in Stein gehauenen Namen der Verstorbenen später in spiegelverkehrter Reliefschrift die frischgebackenen Brote Josiah Baxter, John Miller, Timothy Vanderbilt*

---

les Saxons et sempiternellement les Polonais, et les Suédois, c'est aujourd'hui le Français qui ramène chez nous sa poliorcétique. », p. 414.

<sup>390</sup> Guy ASTIC, *La Tanbour littérature, op. cit.*, p. 24.

<sup>391</sup> Günter GRASS, *Der Butt, op. cit.*, p. 662-663. Tr. fr. : « J'ai déclaré que la guerre était la mère de toutes choses. C'est en accord avec mes instructions que, des Thermopyles à Stalingrad, on a tenu la position jusqu'au dernier homme. Inflexible, j'ai dit : tenir bon. J'ai sans trêve célébré la mort pour n'importe quoi – pour la grandeur de la Nation, pour la pureté de telle ou telle idée, pour l'honneur de Dieu, pour la gloire immortelle, pour un principe abstrait : la Patrie (une invention à moi), je l'ai déclarée être le contenu proprement dit de la vie. On connaît le bilan. [...] Des morts ! Des morts ! Des nombres à deux, trois, quatre, cinq et six zéros. », p. 593.

oder Abraham Wells nennen [...].<sup>392</sup>

Le « moulin dénommé Histoire du monde »<sup>393</sup> tourne décidément en rond. Ce retour comique de l'histoire sur elle-même rappelle la réflexion de Marx dans *Le Dix-huit brumaire de Louis Bonaparte* : « Hegel fait quelque part cette remarque que tous les grands événements et personnages de l'histoire mondiale surgissent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce. »<sup>394</sup> Pour étayer sa pensée, Marx établit un parallèle entre le coup d'Etat de Napoléon en 1799, et celui de son neveu Louis Bonaparte en 1851, suivi un an plus tard de la proclamation du Second Empire. Le conservatisme le plus caricatural vient alors mettre fin au mouvement populaire, dont la vitalité s'était incarnée dans les insurrections de 1848. De fait, Marx désigne le neveu comme une pâle caricature de l'oncle, un usurpateur. Il approfondit son pamphlet en comparant l'arrivée au pouvoir de Louis Bonaparte à la Révolution de 1789. Son analyse démontre que cette dernière était déjà une répétition, puisqu'elle imitait la République romaine, conçue comme un idéal par les révolutionnaires :

Camille Desmoulins, Danton, Robespierre, Saint Just, Napoléon, les héros, de même que les partis et la masse lors de l'ancienne Révolution française accomplirent dans le costume romain et avec la phraséologie romaine la tâche de leur époque, à savoir la libération et l'instauration de la société bourgeoise moderne. [...] La période de 1848 à 1851 fut traversée par le spectre de la vieille Révolution, depuis Marrast, le républicain en gants jaunes qui prit la défroque d'un vieux Baily, jusqu'à l'aventurier qui dissimule ses traits d'une trivialité repoussante sous le masque mortuaire de fer de Napoléon.<sup>395</sup>

Comme l'indique Jean-François Hamel dans son analyse du *Dix-huit brumaire de Louis Bonaparte*,

[...] l'histoire romaine n'était pas la *fin* de l'action historique de la bourgeoisie de 1789, mais le *moyen* pour elle de faire sa propre histoire, de reléguer au passé la féodalité et la

---

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 401. Tr. fr. : « Et voici son dernier exploit : il fait construire un fort dans le cimetière de Huntington. En utilisant des pierres tombales comme matériau. Même le four à pain de munition est maçonné en pierres tombales si bien que les noms gravés en creux des défunts se retrouvent écrits plus tard en relief inverse sur les pains frais qui s'appellent Josiah Baxter, John Miller, Timothy Vanderbilt ou Abraham Wells [...]. », p. 359-360.

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 451. V.O. : « [...] müssen sie [die Männer] allemann in der Tretmühle namens Weltgeschichte rackern [...]. », p. 503.

<sup>394</sup> Karl MARX, *Le Dix-huit brumaire de Louis Bonaparte*, traduit par G. Cornillet, Paris, Editions sociales, coll. « Essentiel », 1992 (1852), p. 69.

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 70-71.

monarchie ; le retour au passé visait à investir le présent en vue d'une histoire à venir. [...] En 1848, les fantômes de la Révolution française et de l'Empire napoléonien deviennent au contraire une fin en soi ; ils ne sont plus le moyen de faire l'histoire au présent, mais les figurants d'une mascarade qui voilent les exigences liées à l'état actuel de la lutte des classes [...].<sup>396</sup>

L'analyse de Marx est réinvestie par Fuentes dans *Terra Nostra*. Le romancier mexicain cite sa fameuse formule dans le soliloque final du « pérégrin » : « *La historia fue la misma : tragedia entonces y farsa ahora, farsa primero y tragedia después, ya no sabes, ya no te importa, todo ha terminado, todo fue una mentira, se repitieron los mismos crímenes, los mismos errores, la mismas locuras [...].* »<sup>397</sup> La farce de *Terra Nostra* rejoint la dimension burlesque de la répétition historique des *Les Fleurs bleues* et du *Turbot*.

La mascarade qui se joue sur la scène espagnole dépasse toutefois la triade proposée par Marx. La répétition ne revient pas seulement à deux reprises, elle est sans fin, si bien que le protagoniste ne parvient plus à retrouver l'ordre d'apparition des événements, et la hiérarchie qu'il implique entre tragédie et farce. Cette démultiplication exponentielle de la répétition est caractéristique de la période actuelle. « Le monde moderne est celui des simulacres », dit Deleuze dans l'« Avant-propos » de *Différence et répétition*. Cependant, cette prolifération ne réduit en rien la portée de l'opposition entre tragédie et farce. Dans ses ouvrages théoriques, Carlos Fuentes accorde une grande importance à la tragédie, et à sa puissance salvatrice :

Telle est la grande roue de feu de l'antiquité classique, et ses meilleurs interprètes théoriques modernes – Nietzsche et Scheler en Allemagne, Bakhtine en Russie, Ortega et María Zambrano parmi nous, Simone Weil en France – sont d'accord sur ce point : la tragédie ne peut apporter la réconciliation de la ville sans trois éléments : le retour du héros au foyer ; la catharsis qui réconcilie les valeurs tragiques en conflit, et le temps nécessaire pour que cela se produise : la transformation, selon Scheler, de la catastrophe en connaissance.<sup>398</sup>

---

<sup>396</sup> Jean-François HAMEL, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité, op. cit.*, p. 117.

<sup>397</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra, op. cit.*, p. 917-918. Tr. fr. : « L'histoire fut la même : tragédie autrefois, farce aujourd'hui, ou farce la première fois, tragédie la seconde, tu ne sais plus, il ne t'importe plus, tout est fini, tout fut mensonge, les mêmes crimes se répétèrent, les mêmes erreurs, les mêmes folies [...]. », p. 826.

<sup>398</sup> Carlos FUENTES, *Le Sourire d'Erasmus, op. cit.*, p. 202.

Cette puissance tragique s'est perdue dans le monde contemporain, que Fuentes définit comme une « histoire de la violence impunie » : « Nous sommes les enfants du XX<sup>e</sup> siècle, on ne peut pas nous demander une approche tragique alors que la tragédie, dans ses anciens centres fondateurs – l'Occident, la Méditerranée –, a été remplacée par le crime. »<sup>399</sup> La transformation de la catastrophe en connaissance n'est plus possible dans un monde univoque, qui a évincé le « conflit de valeur où les deux partis ont raison »<sup>400</sup>, Antigone tout autant que Créon. Cette disparition est due à la « décision moderne, judéo-chrétienne d'abord, puis bureaucratique-industrielle, d'exiler la tragédie, inacceptable dans la perspective d'une constante perfectibilité de l'être humain, et de ses institutions, et de leur béatitude finale. »<sup>401</sup>

Dès lors, le registre tragique perdure dans les romans, par le retour des mêmes maux et une impression de fatalité, mais sans assumer les fonctions de la tragédie, sans pouvoir délivrer aucune *catharsis*. La redondance du malheur, sa persistance, s'explique par cette lacune. Les violences historiques se répètent de manière stérile : les Croisades, la persécution des Juifs déclenchée par le Saint-Office, la violence des conquistadores qui ravagent l'utopie américaine, etc. Cette violence récurrente est accentuée dans le roman par le retour périodique de la peste, symbole de la permanence d'un mal jamais transcendé.

Enfin, l'anachronisme vient ici aussi plaider contre toute illusion progressiste. L'année 1999, décrite de manière apocalyptique, emprunte ainsi son décor au nazisme. Des pèlerins en transe organisent des cérémonies sacrificielles à Paris rappelant « la solution finale »<sup>402</sup>, ils se servent de l'Eglise Saint-Sulpice comme d'une « chambre d'extermination »<sup>403</sup>. L'ambiance de *Nuit et brouillard* plane sur les premiers et derniers chapitres du roman. Quelques siècles plus tôt, le roman décrit des Juifs espagnols portant « un rond de couleur jaune sur la poitrine »<sup>404</sup>, qui n'est pas sans rappeler la fameuse étoile. La « rouelle » jaune sert en effet dès le Moyen Age à repérer les Juifs d'Europe, sur ordre de l'Eglise catholique. L'anachronisme n'est pas ici nécessaire pour marquer l'éternel retour de l'antisémitisme. L'ombre de la Shoah n'a de cesse de rappeler l'échec de l'idéologie

---

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>402</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, *op. cit.*, p. 33. V.O. : p. 73.

<sup>403</sup> *Ibid.*

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 542. V.O. : p. 615.

progressiste, le leurre d'un progrès technique émancipé de toute préoccupation morale. La perfectibilité de l'homme n'est pas innée, bien au contraire.

## 1.2. Remise en question de la perfectibilité humaine

L'idée de progrès pour Fontenelle, Condorcet ou Turgot, s'allie à une confiance indéfectible en la raison humaine, selon laquelle « la perfectibilité de l'homme est réellement indéfinie »<sup>405</sup>. Une rationalité technique progressive doit ouvrir la voie à l'avancement des sciences, et à l'enchaînement des connaissances. Ce progrès cumulatif s'apparente à une loi de perfectionnement universel, fondé sur le paradigme du savoir humain. Comme le remarque Henri-Irénée Marrou<sup>406</sup>, c'est la théorie des âges de saint Augustin qui sert de modèle à cette trajectoire ascendante. Dans *La Cité de Dieu*, le père de l'Eglise décrit la suite des générations comme un seul homme qui « de l'enfance à la vieillesse poursuit sa carrière dans le temps en passant par tous les âges ». Cette métaphore sera reprise par Pascal, puis par Fontenelle. Toutefois, le progrès spirituel est indissociable pour saint Augustin de l'idée de chute, et c'est seulement la grâce divine qui permet la marche ascendante de l'humanité. L'ambivalence de cette conception est évincée par la profanation et la sécularisation que lui imposent les Modernes<sup>407</sup>.

Dès la Renaissance, le progrès spirituel se réduit au progrès technique. En 1605, Francis Bacon fonde le concept d'« *advancement* »<sup>408</sup>, et promeut « la thèse fondatrice du prométhéisme moderne, selon laquelle l'augmentation des connaissances implique un

---

<sup>405</sup> CONDORCET, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, op. cit., p. 81.

<sup>406</sup> Henri-Irénée MARROU, *L'Ambivalence du temps de l'histoire chez saint Augustin*, Montréal, Institut d'Études médiévales ; Paris, Vrin, coll. « Conférence Albert-le-Grand », 1950.

<sup>407</sup> « La Bible et les écrivains apocalyptiques n'ont jamais envisagé un progrès de l'histoire qui aboutirait à la rédemption. L'idée que la rédemption serait le résultat d'un développement immanent de l'histoire est une idée moderne, née de la philosophie des Lumières : on a vu naître à cette époque en Occident [...] cette interprétation inédite que le messianisme garderait son pouvoir actif en notre temps sous la forme sécularisée de la foi dans le progrès. » dans Gershom SCHOLEM, *Le Messianisme juif. Essais sur la spiritualité du judaïsme*, traduit par B. Dupuy, Paris, Calmann-Lévy, 1974 (1971), p. 34-35.

<sup>408</sup> Voir Francis BACON, *Du Progrès et de la promotion des savoirs*, traduit par Michèle Le Dœuff, Paris, Gallimard, 1991. *The Two Books of Francis Bacon of The Proficiency and Advancement of Learning Divine and Humance, to the King* paraît en anglais à l'automne 1605.

accroissement du pouvoir de l'homme sur la nature. »<sup>409</sup> L'optimisme historique ne se laisse plus modérer, ni par l'idée religieuse du péché, ni par une fidélité respectueuse envers le passé. La vénération excessive des Anciens est rejetée. Le devenir de l'humanité doit désormais être tendu vers l'avenir. Fontenelle décrit ainsi l'Antiquité et ses « fables » comme un âge d'erreur et d'ignorance.

C'est cette idée d'un avancement inexorable de la raison que critiquent les auteurs du *corpus*, et à travers elle la conception méliorative des Lumières. Selon eux, l'apprentissage de la raison ne signifie pas nécessairement le progrès moral de l'homme. En outre, l'être humain ne se réduit pas exclusivement à sa raison, il est aussi le produit de ses besoins, de ses passions. Fuentes, Queneau et Grass altèrent le « grand récit » progressiste de l'histoire, en démontant la perfectibilité de son acteur principal : l'homme.

Dans ce sens, Fuentes explique l'éternel retour des maux par l'incapacité de l'homme à apprendre quelque chose de l'histoire. Tel est le principe énoncé par le peintre des Habsbourg, qui confie son désespoir au Chroniqueur :

*Te digo, iluso de mí, que te cuento la historia para que la escribas y así, quizás, la historia no se repita. Mas la historia se repite : he allí la comedia y el crimen de la historia. Nada aprenden los hombres. Cambian los tiempos, cambian los escenarios, cambian los nombres : las pasiones son las mismas.*<sup>410</sup>

L'espérance caractéristique de l'idéologie progressiste est désamorcée. Le passage du temps n'implique ni l'augmentation du savoir, ni l'élévation de l'humanité. Cette désillusion est figurée dans le roman par la répétition d'un épisode, qui met en lumière la faillite de la dimension éducative de l'histoire. A deux reprises, la rébellion d'un groupe d'hérétiques est matée de la même manière. Il s'agit à chaque fois de laisser croire aux rebelles qu'ils peuvent entrer librement dans le château, puis de les enfermer et de les massacrer dès qu'ils franchissent le seuil. Le piège se referme de la même façon, tout d'abord

---

<sup>409</sup> Pierre-André TAGUIEFF, *Le Sens du progrès. Une approche historique et philosophique*, Paris, Flammarion, 2004, p. 97.

<sup>410</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra, op. cit.*, p. 778. Tr. fr. : « Je te raconte l'histoire, te dis-je, pour que tu l'écrives afin que peut-être – espoir illusoire – l'histoire ne se répète pas. Mais l'histoire se répète : tels sont la comédie et le crime de l'histoire. Les hommes n'apprennent rien. Les temps changent, les scènes changent, les noms changent : les passions sont les mêmes. », p. 698-699.

lors de la jeunesse du Seigneur, puis lors de son règne. Face à cette double répression, l'homme de main du Seigneur, Guzmán, parle de fatalité :

– ¿ *Qué debo hacer, Guzmán ?*; – *Lo mismo que de joven, Señor : abrirles las puertas, dejarlos entrar, acorralarlos aquí, dentro del palacio, exterminarlos*; – *Esta vez estarán precavidos*; – *La esperanza les ciega : nada se olvida más rápido que el pasado ; nada se repite tanto como el pasado*; – ¿ *Otra vez ?*; ¿ *Esto es fatal, Señor [...]*.<sup>411</sup>

Dans un renversement de l'idéologie des Lumières, l'espérance est associée à l'aveuglement ; l'homme n'est pas susceptible d'être « éclairé » par son histoire, il ne parvient à tirer aucune leçon du passé. Ici affleure la critique de Fuentes contre un progrès oublié des temps anciens, qui ne se préoccuperait que du futur.

Dans *Le Turbot*, l'homme ne devient pas non plus meilleur. Aucune amélioration n'est possible, malgré les diverses interventions du poisson magique. Le Turbot tient en effet le rôle de l'éducateur dans ce roman d'apprentissage parodique, « lui, qui, en quelque temps que je vécusse, m'a conseillé, instruit, endoctriné, formé à l'esprit viril »<sup>412</sup>, relate le narrateur. Mais l'instruction n'aboutit à rien. Il ne produit que des stéréotypes masculins, dominateurs et violents – le cow-boy, le militaire, l'homme en cuir noir sur sa moto vrombissante - qui transforment le récit d'émancipation en récit de domination. Le *Bildungsroman* masculin échoue<sup>413</sup>. Le résultat ne reflète pas les ambitions de l'éducateur, déçu face à son « fils raté », auquel il refuse d'apporter toute aide supplémentaire :

*Ich werde dir nicht helfen können, mein Sohn. Nicht einmal mäßiges Bedauern könnte ich dir entgegenbringen. Alle Macht, die ich dir verliehen habe, hast du mißbraucht. Anstatt dein dir gegebenes Recht fürsorglich geltend zu machen, ist dir Herrschaft zur Unterdrückung, ist dir Macht zum Selbstzweck mißbraten. Während Jahrhunderten blieb ich bemüht, deine Niederlagen zu vertuschen, dein jämmerliches Versagen als Fortschritt*

---

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 616. Tr. fr. : « – Que dois-je faire, Guzmán ? – La même chose que dans votre jeunesse, Monseigneur : leur ouvrir les portes, les laisser entrer, les enfermer à l'intérieur du palais, les exterminer ; – Ils seront prévenus cette fois ; – L'espérance les aveugle, rien ne s'oublie aussi vite que le passé ; rien ne se répète autant que le passé ; – Encore une fois ? – C'est la fatalité, Monseigneur [...]. », p. 543.

<sup>412</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 38. V.O. : « [...] der mich, wann immer ich zeitweilte, beraten, belehrt, indoktriniert, zum Mannestum erzogen », p. 41.

<sup>413</sup> La parodie du *Bildungsroman* est déjà l'un des enjeux de l'écriture du *Tambour*, dont le héros Oskar Matzerath reste volontairement nain du début à la fin de sa vie. Le roman se présente comme un anti-roman de formation, dans la mesure où les étapes obligatoires et canoniques du genre établi par le *Wilhelm Meister* de Goethe (premier amour, première rencontre avec le monde du théâtre, départ du foyer paternel, premières expériences professionnelles) n'entraînent aucune évolution du héros.

zu deuten, deinen nun offenbaren Ruin mit Großbauten zu verstellen, mit Symphonien zu übertönen, in Tafelbildern auf Goldgrund zu schönen und in Büchern mal humorig, mal elegisch, notfalls nur gescheit wegzuschwätzen.[...] Nein, mein mißratener Sohn, von mir darfst du keinen Zuspruch erwarten. Dein Konto ist überzogen.<sup>414</sup>

Le pouvoir est ici détourné, transgressé à des fins d'oppression. Il ne sert pas le bonheur des hommes. « Triompher de la nature » selon Bacon, « nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature » selon la reformulation de Descartes, avait en effet une visée : « le bien général de tous les hommes »<sup>415</sup>. Le bon usage laisse place à la barbarie, et le « progrès » n'est plus qu'une mystification camouflant la déroute de l'histoire masculine. L'histoire ne décrit pas la marche de l'homme vers sa perfection morale, comme l'espérait Lessing dans *L'Éducation du genre humain*, fondant l'hypothèse de « l'unité de l'histoire qui, à travers l'image d'une "instruction" ou d'une "éducation" de l'humanité, se manifeste par l'épanouissement croissant de toutes les facultés humaines. »<sup>416</sup>

La disqualification de la perfectibilité humaine apparaît en creux tout au long des *Fleurs bleues*. Le roman file l'opposition entre l'un de ses promoteurs, Rousseau, et le défenseur des bas instincts de l'homme, Sade. Le terme « perfectibilité » est en effet introduit en 1755 dans l'espace public par Jean-Jacques Rousseau, dans *Le Discours sur l'origine de l'inégalité*. Il n'y est pas un simple synonyme de perfectionnement, mais « la faculté qui, à l'aide des circonstances, développe successivement toutes les autres, et réside parmi nous tant dans l'espèce que dans l'individu. »<sup>417</sup> La perfectibilité fait sortir l'homme de son « état primitif », de sa « condition originaire »<sup>418</sup>. Elle lui fait perdre l'état de nature en le

---

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 190-191. Tr. fr. : « Je ne pourrai te venir en aide, mon fils. Même pas t'exprimer de modestes condoléances. Tout le pouvoir que je t'ai remis, tu en as fait piètre usage. Au lieu de faire attentivement prévaloir le droit à toi donné, tu as tourné la domination en oppression, le pouvoir est devenu pour toi une fin en soi. Pendant des siècles, je m'efforçai de camoufler tes défaites, de mesurer à l'aune du progrès tes minables échecs, de masquer par des édifices grandioses ta banqueroute manifeste, d'en couvrir les couacs par les symphonies, de l'embellir en tableaux sur fond d'or, et sur le ton de la bonne humeur, tantôt de l'élégie, s'il le fallait avec habileté, de la noyer de bavardages dans des livres. [...] Non, mon fils raté, tu ne peux plus attendre de moi aucun réconfort. Ton compte est épuisé. », p. 170-171.

<sup>415</sup> René DESCARTES, *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences*, Paris, Vrin, 1970 (1637), p. 128.

<sup>416</sup> Pierre-André TARGUIEFF, *Le Sens du progrès*, *op. cit.*, p. 105.

<sup>417</sup> Jean-Jacques ROUSSEAU, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1985, t. III, p. 142.

<sup>418</sup> *Ibid.*

transformant irréversiblement. Selon le philosophe, cette perfectibilité peut produire « ses lumières et ses erreurs, ses vices et ses vertus »<sup>419</sup>. Comme l'interprète Jean Starobinski, aux yeux de Rousseau « le progrès est ambigu »<sup>420</sup>. Pourtant, le philosophe se prononce contre un retour à la nature et décide de faire confiance, par optimisme anthropologique, à la culture et au perfectionnement technique pour sortir du malheur historique.

De son côté, Queneau approfondit les ambiguïtés de la modernité et s'intéresse plus à ses « vices » qu'à ses « vertus ». Il dépeint une image de l'homme marqué par de violents instincts. Ce sont ses passions qui régissent l'histoire, plus que sa raison. Le romancier figure l'agressivité essentielle de l'être humain, à travers la personnalité colérique du duc d'Auge, et son couple d'amis, Gilles de Rais, le monstre infanticide, et son double libertin, Donatien de Sade. Comme le souligne Anne-Marie Jaton, « la brutalité d'Auge et sa complaisance envers des figures qui suscitent l'horreur mais qui révèlent la violence de l'homme, est une invitation à réfléchir sur le rapport entre l'être humain et son agressivité naturelle »<sup>421</sup>. Les théories de Sade s'opposent presque caricaturalement à celles de Rousseau dans le roman. Comme l'énonce le premier, l'homme est naturellement violent, non pas naturellement bon. A ce propos, Auge cite « le divin marquis » : « Le naturel, il n'y a rien de plus naturel que le naturel. Telle est la devise de mon excellent ami Donatien. »<sup>422</sup>. Queneau se livre par le biais de ces personnages à une entreprise de désillusion, qui peut se révéler salvatrice. Comme le note Gilbert Lély à propos de Sade :

Si l'ignorance et le refoulement, pendant cinq générations, ne se fussent point détournés des ouvrages du marquis de Sade, si l'homme, esclave et tortionnaire, eût consenti à se pencher sur les atroces possibilités que contient sa nature et que [le marquis], le premier, a eu la lucidité de concevoir et la hardiesse de révéler, peut-être l'innommable période de 1933 à 1945 ne fût point venue flétrir à jamais le caractère de la race humaine et ne l'eût pas prédisposée aux sanglantes idolâtries dont elle ne semble d'aucune sorte à la veille de se soustraire.<sup>423</sup>

Le pessimisme de Queneau à l'égard de la perfectibilité tient à la présence inéluctable de la violence dans l'homme. Elle le ramène à sa nature instinctuelle, brouillant la

---

<sup>419</sup> *Ibid.*

<sup>420</sup> Jean STAROBINSKI, « Introduction » dans Jean-Jacques ROUSSEAU, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 344.

<sup>421</sup> Anne-Marie JATON, *Lecture(s) des Fleurs bleues, op. cit.*, p. 54.

<sup>422</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues, op. cit.*, p. 1100.

frontière qui sépare l'être humain de l'animal, décisive selon Rousseau. « Il y a une qualité très spécifique qui les distingue et sur laquelle il ne peut y avoir de contestation, c'est la faculté de se perfectionner »<sup>424</sup>. Pourtant, cette limite est peu claire dans *Les Fleurs bleues*, où les personnages se livrent à leur animalité. Par exemple, l'anthropophagie n'est pas une pratique qui repousse le duc d'Auge. Face aux céhéresses du roi qui encerclent son château et menacent ses vivres, il imagine avec engouement une solution cannibale : « Si besoin est, nous mangerons de la chair humaine ! Cuite naturellement, on dit qu'elle a son charme. »<sup>425</sup> L'allusion à la cuisson, suivie un peu plus loin par la mention de « crudités », est une référence à l'ouvrage de Levi-Strauss, *Le Cru et le Cuit*. Dans ce livre, l'auteur montre que la cuisine est l'activité qui a permis le passage de la nature à la culture. Queneau détourne cette analyse, par le choix des ingrédients. Toutefois, la mention du célèbre ethnologue dans ce contexte est intéressante. C'est lui en effet qui relativise la conception selon laquelle les civilisations dites primitives refléteraient un stade antérieur de la civilisation occidentale<sup>426</sup>. Dans le roman de Queneau, les cannibales ne sont pas des Indiens, mais bien des Européens. La hiérarchie progressiste ne peut s'appliquer.

En outre, la cruauté bestiale du duc et de ses camarades de jeu révèle une ambiguïté sur la place que réserve la société à l'individu violent. C'est ce que révèle le personnage de Gille de Rais, compagnon de Jeanne d'Arc, mais aussi figure de la violence infanticide. Ses faits de guerre sont considérés comme édifiants, mais ses tueries privées comme hautement condamnables. La louange publique applaudit la noblesse guerrière, là où la vindicte populaire décrie le crime particulier. Cependant, la violence agit de même dans les deux cas, comme le montre la double face du duc d'Auge. Son personnage apparaît dès les premières notes préparatoires du roman comme le « guerrier », et son tempérament « guerrier » s'applique tant dans la sphère publique que dans la sphère privée.

Face à cette agressivité, la justice reste impuissante. Des débuts du roman jusqu'à la fin, il n'y a pas de progrès dans l'application du droit, garant pourtant de l'amélioration morale de l'humanité. Son évolution est figurée par la succession des « Louis » au pouvoir,

---

<sup>423</sup> Gilbert LELY, *Sade. Etude sur sa vie et sur son œuvre*, Paris, Gallimard, 1967, p. 176.

<sup>424</sup> Jean-Jacques ROUSSEAU, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, *op. cit.*, p. 142.

<sup>425</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1021.

<sup>426</sup> Voir supra pages 39-40.

depuis saint Louis donnant la justice sous un chêne, selon l'imagerie d'Epinal, jusqu'à un certain Louis La Balance, justicier solitaire qui préconise le meurtre :

Le nom que je porte, messieurs, m'a voué à un sort singulier. La balance, vous ne l'ignorez pas, est le symbole de la justice, et toute ma vie je me suis efforcé de la faire régner sur terre, dans la mesure de mes faibles forces bien entendu. [...] dès mon jeune âge, je me suis aperçu que la justice officielle n'était qu'un vain mot et je me promis de compenser par mes efforts personnels les défaillances des tribunaux réguliers. J'ai zigouillé comme ça trois à quatre cents personnes qui m'avaient paru insuffisamment châtiées ; [...] je ne connais qu'une seule rectification aux jugements erronés, la peine de mort.<sup>427</sup>

Les transformations de la justice traduisent le passage décadent de Saint Louis, qui tente d'instaurer un système judiciaire efficace, à Louis La Balance, figure d'une justice totalement arbitraire<sup>428</sup>.

A travers les péripéties transhistoriques de leurs protagonistes, Fuentes, Grass et Queneau réfutent donc le progrès des Lumières, dont le parcours fut entre autres dressé par Kant. Selon le héraut de l'*Aufklärung*, « la nature a besoin d'une lignée peut-être interminable de générations où chacune transmet à la suivante ses lumières, pour amener enfin jusqu'au degré de développement pleinement conforme à ses desseins »<sup>429</sup>. Mais l'histoire telle que la dessinent les romanciers du *corpus* ne consiste pas en une amélioration graduelle et continue de l'humanité. Le legs des générations antérieures à leurs héritiers perd son aura lumineuse, et c'est plutôt la violence qui se transmet d'âge en âge. Le retour des mêmes exactions semble condamner l'histoire à une fatalité tragique, dénuée de tout pouvoir cathartique. L'espérance laisse place au scepticisme, la logique du meilleur à la répétition du Même, voire du pire.

---

<sup>427</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1146-1147.

<sup>428</sup> La présence de ce justicier violent n'est pas contrecarrée par l'équité des pouvoirs publics. Pour preuve, Cidrolin fait dix-huit mois de prison préventive pour rien.

<sup>429</sup> Emmanuel KANT, *Idée d'une histoire universelle d'un point de vue cosmopolitique* (1784), dans *La Philosophie de l'histoire*, Paris, Aubier, 1947, p. 62.

## 2. Vanité des révolutions

### 2.1. La révolution-régression

Comme le souligne Pierre-André Taguieff à propos de la Révolution française :

[...] la plupart des partisans de la thèse de la perfectibilité, entendue comme faculté proprement humaine de perfectionnement indéfini, ont cru trouvé dans la Révolution française l'événement historique paraissant à la fois faire rupture et avoir valeur de preuve : dans le contexte de l'enthousiasme révolutionnaire, l'idée de progrès semblait être descendue du ciel sur la terre, pour s'y dévoiler au regard des hommes. Rien ne pouvait plus être comme avant. Quelque chose comme la révélation irrécusable du progrès avait eu lieu.<sup>430</sup>

Pour Kant, la Révolution française prédit au genre humain que « sa marche en avant vers le mieux ne connaîtra plus de régression totale »<sup>431</sup>. C'est aussi en référence à cet événement que Fichte conçoit une philosophie de l'histoire fondée sur « le *perfectionnement à l'infini* »<sup>432</sup> de l'homme.

Cependant, cette époque de grands changements n'est pas uniquement placée sous le signe du mouvement vers l'avant. Que l'on pense par exemple à Marx décrivant Desmoulins, Danton et Robespierre, en « costume romain ». François Hartog, dans son article « La Révolution française et l'Antiquité »<sup>433</sup>, montre à quel point les révolutionnaires se sont inspiré du modèle antique. Les Montagnards se réfèrent à Sparte pour introduire l'idée de rupture, et au « Législateur » de Lycurge dont la mission était d'instituer le peuple. Chez d'autres républicains, les éphores de Sparte ou les tribuns de Rome sont considérés comme des exemples positifs de démocratie. Toutefois, François Hartog nuance la portée régressive de cette référence. Il s'appuie pour cela sur les réflexions de Chateaubriand, qu'il prend comme figure tutélaire pour aborder la Révolution française dans un ouvrage récent, *Régimes d'historicité*. Dans la première édition de son *Essai historique, politique et moral sur les*

---

<sup>430</sup> Pierre-André TARGUIEFF, *Le Sens du progrès, op. cit.*, p. 182.

<sup>431</sup> Emmanuel KANT, *Le Conflit des facultés en trois sections*, traduit par J. Gibelin, Paris, Vrin, 1955 (1798), p. 104.

<sup>432</sup> Gottlieb FICHTE, *Conférences sur la destination du savant*, traduit par J.F. Vieillard-Baron, Paris, Vrin, coll. « Librairie philosophique », 1994 (1794), Première Conférence, p. 42.

*révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la Révolution française*<sup>434</sup> (1797), Chateaubriand considère les Jacobins comme de fanatiques admirateurs de l'Antiquité, ayant cherché à ramener dans la période contemporaine les mœurs antiques. Mais dans la seconde édition de l'*Essai* (1826), il concède la nouveauté radicale de la Révolution française. Cette révolution sans pareille met à mal sa rhétorique de l'*exemplum* antique, emprunté à l'*historia magistra vitæ*. Chateaubriand entérine alors la nouvelle acception du terme de « révolution », qui cesse à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle de renvoyer à son acception astronomique (retour, cycle, restauration) pour signifier l'idée de rupture, de (re)fondation<sup>435</sup>.

La relecture à laquelle se livrent certains romanciers de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle renoue pleinement avec l'ancienne acception du terme. Elle insiste sur l'imitation du passé à l'œuvre dans la Révolution, et sur la phase rétrograde qui l'a immédiatement suivie. Le romancier anglais Graham Swift évoque ainsi une « révolution rétrogression », nostalgique d'un Âge d'or – la Rome antique idéalisée par Robespierre, Marat et les autres – et qui s'achève par la venue d'un empereur, « réincarnation du vieux Roi-Soleil »<sup>436</sup>. Selon une démarche assez proche, Günter Grass évoque les promesses trahies de la Révolution, et nomme lui aussi Napoléon comme le traître. Au-delà de l'individu, Grass étend le principe régressif à toute la postérité de l'événement : « *Immerzu Rückfälle. Nach Robespierre kam Napoleon und dann dieser Metternich...* »<sup>437</sup> Dans *Les Fleurs bleues*, la Révolution française n'est pas non plus placée le signe éclatant du progrès historique. Elle ne modifie en rien la monotonie de l'histoire, et le duc n'en fait pas grand cas : « “– Ah, c'est vrai, les Etats généraux...” Le duc n'en dit pas plus à ce sujet. »<sup>438</sup> Comme l'indique Queneau dans les notes

---

<sup>433</sup> François HARTOG, « La Révolution française et l'Antiquité », *La Pensée politique. Situations de démocratie*, Paris, Hautes Etudes, 1993, n°1, p. 30-60.

<sup>434</sup> René de CHATEAUBRIAND, *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la Révolution française* (1826) dans *Essai sur les révolutions – Génie du christianisme*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978.

<sup>435</sup> Voir Jean-Marie GOULEMOT, *Le Règne de l'histoire. Discours historique et révolutions XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1996.

<sup>436</sup> Graham SWIFT, *Le Pays des eaux*, *op. cit.*, p. 194.

<sup>437</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, *op. cit.*, p. 421. Tr. fr. : « Toujours des régressions. Après Robespierre vint Napoléon et ensuite ce Metternich... », p. 377.

<sup>438</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1020.

de son *Traité des Vertus démocratiques*, les révolutions n'entraînent aucun changement et se traduisent souvent par « un clou chasse l'autre »<sup>439</sup>.

Le traitement de la Révolution française témoigne d'une tendance à l'œuvre chez les romanciers du *corpus*, qui dépasse le cas de 1789. Les révolutions, en général, n'y sont pas considérées comme les ferments du progrès, mais bien plutôt comme des leurres. C'est surtout Grass qui développe cette conception. Dans un chapitre intitulé « Comment le Grand Bond doit mettre le monde à la cantine chinoise », il raille la révolution communiste. A partir d'un fait anodin – Ilsebill enceinte sautant un fossé – Grass entame une critique ironique de la révolution comme progrès « bondissant », qui aboutit bien souvent selon lui au « clopinement »<sup>440</sup>. Cette méfiance envers le phénomène révolutionnaire est présente très tôt chez l'écrivain. Sa pièce *Les Plébéiens répètent l'insurrection* révèle déjà ce scepticisme. Créée au Schiller Theater de Berlin en 1966, elle reprend des réflexions entamées dans un discours prononcé à l'occasion du quadricentenaire de Shakespeare à l'Académie de Berlin en 1964, « Pré- et post-histoire de la tragédie de Coriolan de Tite-Live et Plutarque en passant par Shakespeare jusqu'à Brecht et moi ». Ce discours passe au crible les différentes réécritures de la pièce de Shakespeare, depuis ses sources d'inspiration dans l'Antiquité gréco-latine (Plutarque et Tite-Live) jusqu'au remaniement auquel s'est livré Berthold Brecht dans les années 1950. Les reprises intertextuelles font se superposer, de drame en drame, le même type d'insurrection plébéienne qui se décline selon les époques, et sous des éclairages très différents. Dans *La Tragédie de Coriolan*, Grass montre comment Shakespeare privilégie le point de vue des patriciens, en faisant des plébéiens et de leurs tribuns de simples sots. Cette interprétation reflète son point de vue sur la situation politique contemporaine, à savoir les soulèvements paysans des années 1600. Le dramaturge prend le parti des gentilshommes anglais, contre la plèbe de l'époque. Cette préférence est difficilement supportable pour Brecht. Quand il reprend la pièce en 1952-1953, son remaniement donne une conscience de classe héroïque aux plébéiens, et décrit les patriciens de manière péjorative. Cette réécriture infidèle vise à montrer comment peut s'appliquer la dialectique du matérialisme historique. Mais Grass mentionne une anecdote qui, selon lui, révèle toute la vanité de l'entreprise

---

<sup>439</sup> Raymond QUENEAU, *Traité des vertus démocratiques*, publié par Emmanuël Souchier, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 1993, p. 84.

<sup>440</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, *op. cit.*, p. 420. Tr. fr. : p. 376.

brechtienne. La période où Brecht réécrit *Coriolan* coïncide en effet avec une vraie révolte, celle du « Dix-Sept Juin » 1953. Des troubles ouvriers ont lieu à Berlin et dans toute l'Allemagne de l'Est. Face à ces mouvements de révolte et à leur répression, Brecht ne sourcille point et « continu[e] d'être bien culturel et affiche d'un Etat »<sup>441</sup>. De cette contradiction, Grass conçoit une pièce, *Les Plébéiens répètent l'insurrection*. Il imagine les ouvriers en révolte venant demander son soutien au Patron d'un théâtre, figure de Brecht. La réaction du Patron est purement esthétique, et n'empêche en rien l'écrasement des émeutes par les blindés soviétiques. Le remaniement du *Coriolan*, avec tout son *pathos* révolutionnaire marxiste, n'évite donc pas la reconduction du même *fatum* tragique. Sa dialectique est stérile, elle ne se concrétise pas par l'avènement du prolétariat. Elle masque plutôt les défaillances du communisme, lui-même à l'origine de nouvelles rébellions. En outre, les conflits suggérés par cette dialectique philosophique n'aboutissent qu'au retour des affrontements, d'époque en époque. Comme le note Robert Redeker dans *Le Progrès ou l'opium du peuple* :

[...] le progrès s'est accompagné, et en son nom, d'une brutalisation de l'homme et des sociétés européennes au XX<sup>e</sup> siècle. Les idéologies progressistes (tout particulièrement les différentes variantes du communisme) ont participé de cette brutalité, en l'exaltant. Jusqu'alors, la réflexion philosophique et la sagesse, si ce n'est la réflexion religieuse, constituaient un effort de l'homme sur lui-même, l'éloignant de la violence ; au XX<sup>e</sup> siècle, les idéologies ont ouvert à l'intelligence conceptuelle et philosophique les portes du crime sans fin et sans remords, baptisé *lutte, révolution, libération, etc.*<sup>442</sup>

C'est cette violence de l'action révolutionnaire que rejette Grass, violence considérée comme nécessaire par Marx et Engels, à travers le principe de la « révolution ouverte, où le prolétariat fonde sa domination en renversant par la violence la bourgeoisie »<sup>443</sup>.

Si Grass insiste sur la brutalité essentielle de la révolution, et conclut *in fine* sur son inutilité, Fuentes insiste plutôt sur le second aspect. Dans *Terra Nostra*, les rébellions sont continuellement réprimées, sans espoir de voir naître un monde meilleur. Tel est le cas de la révolte des *Comunidades*, dont il est question dans le roman. En 1521, ce soulèvement de villes castillanes voulait imposer à Charles Quint un mode de gouvernement comparable à

---

<sup>441</sup> Günter GRASS, « Pré- et post-histoire de la tragédie de Coriolan de Tite-Live et Plutarque en passant par Shakespeare jusqu'à Brecht et moi », *Essais de critique 1957-1985, op. cit.*, p. 58.

<sup>442</sup> Robert REDEKER, *Le Progrès ou l'opium de l'histoire*, Paris, Editions Pleins Feux, coll. « Etude(s) », 2004, p. 30.

celui de l'Angleterre. Il se solda par un échec, montrant à quel point l'Espagne était crispée dans la défense de valeurs rétrogrades, garantes d'une identité soit-disant menacée. Carlos Fuentes considère cet événement comme majeur dans l'histoire de l'Espagne. Il rappelle que la guerre civile des *Comunidades* est, selon l'historien Maravall, la « première révolution moderne de l'Espagne et, probablement, de l'Europe »<sup>443</sup>. Le mouvement des *comuneros* fut en effet le prédécesseur des révolutions anglaise et française. Dans les villes de Castille, des bourgeois, pour l'essentiel, se réunissaient dans des assemblées politiques et prenaient parti contre la centralisation croissante du pouvoir par l'Empereur Charles Quint. Cet élan démocratique affleure dans tout le roman, par le biais de personnages incarnant cette aspiration nouvelle. Parmi eux se trouve un usurier juif, devenu Commandeur. Le chapitre « Rébellion » retranscrit par bribes une lettre qui lui est adressée. Celle-ci évoque la création d'une junte rebelle, dont les requêtes reprennent celles des *Comunidades*<sup>445</sup>.

Mais ce « mouvement politique à orientation démocratique »<sup>446</sup> n'aboutit qu'au renforcement du pouvoir en place. Le personnage du Seigneur, incarnation du monarque

---

<sup>443</sup> Karl MARX et Friedrich ENGELS, *Manifeste du parti communiste*, Paris, Editions sociales, 1972 (1848), p. 63.

<sup>444</sup> Cité par Carlos FUENTES dans *Cervantès ou la critique de la lecture*, *op. cit.*, p. 100.

<sup>445</sup> « *Cansados estamos de obedecer sin ser consultados, y reunidos en Junta nacida de la voluntad general de los tres estados, restableceremos las leyes del reino, desvirtuadas por los decretos últimos del Señor nuestro rey, no pagaremos tributos extraordinarios que no sean aprobados por las asambleas de todo el pueblo [...] no serán más perseguidos los conversos que con su trabajo acrecientan la riqueza de España, ni los mudéjares integrados a las comunidades cristianas, ni se seguirá proceso alguno por origen de la sangre [...] ni el rey tendrá derecho a otorgar puestos en perpetuidad, ni quedarán libres a su capricho los allegados y cortesanos de la corona, sino que serán fiscalizados, como lo será el mismo rey, de tal manera que quedará establecido el derecho de resistencia dentro de un nuevo orden constitutivo del reino, del cual el rey sólo un elemento [...] y ninguna decisión se tomará si no es conforme a la voluntad de todos y con el consentimiento de todos [...]*. », p. 755-758. Tr. fr. : « Nous sommes las d'obéir sans être consultés, et réunis en Junte née de la volonté générale des trois états, nous rétablirons les lois du royaume vidées de leur sens par les derniers décrets de notre seigneur et roi, nous ne paierons plus de redevances extraordinaires, dont l'instauration n'ait été approuvée par les assemblées de tout le peuple [...] les convertis ne seront plus persécutés qui grâce à leur travail accroissent la richesse de l'Espagne, ni les mudéjars intégrés aux communautés chrétiennes, et pareillement nulle procédure ne sera entreprise envers quiconque du fait de ses origines [...] et pareillement le roi n'aura point le droit d'octroyer des charges à perpétuité, ni jouiront d'impunité selon le caprice du prince les courtisans et intimes de la Cour, mais seront poursuivis en blâme comme le sera le roi lui-même, de telle sorte que le droit à la résistance sera reconnu au sein du nouvel ordre constitutif du royaume dont le roi ne sera qu'un élément [...] et nulle décision ne sera prise si elle n'est conforme à la volonté de tous et avec le consentement de tous [...]. », p. 677-679.

<sup>446</sup> Carlos FUENTES, *Cervantès ou la critique de la lecture*, *op. cit.*, p. 105.

espagnol, livre l'usurier juif et l'ensemble des rebelles à la torture et à la mort. Il en ressort plus fort et encore plus despotique. A travers ces luttes entre la Junte et le « Seigneur » Philippe, Fuentes transpose l'affrontement qui opposa les *comuneros* à Charles Quint :

L'élan citoyen vers le constitutionalisme devait inévitablement buter sur la conception que le roi Charles avait de l'absolutisme comme reproduction et extension de l'*imperium* médiéval.[...] La défaite des armées *comuneras* à Villalar en 1521 signifia une atteinte féroce aux forces favorables à une Espagne moderne, démocratique, pluraliste et tolérante. Les graines rénovatrices qui commencèrent à germer pendant le Moyen-Âge et à donner leurs fruits en 1520 furent écrasées par le poing d'un *imperium* anachronique, fondé sur la pureté du sang, l'intolérance, la persécution, l'orthodoxie religieuse et la mutilation de la culture pluraliste de l'Espagne.<sup>447</sup>

La révolution des *Comunidades* mène donc au repli, selon ce même mouvement de « révolution rétrogression » évoqué par Graham Swift. Du côté mexicain, la révolution des années 1910-1921 n'a pas non plus été garante d'un véritable progrès selon Fuentes, même si elle a été pour lui la tentative démocratique la plus importante. Comme il le note dans *Un Temps nouveau pour le Mexique*<sup>448</sup>, la révolution mexicaine a mené au pouvoir un parti politique corrompu, le P.R.I. (*Partido Revolucionario Institucional*), qui s'est maintenu de 1929 à 2000 au prix de fraudes électorales de plus en plus massives. La révolution a dégénéré en un pouvoir politique autoritaire et centralisateur, caractéristique selon le romancier du système politique mexicain.

## 2.2. Reconstitution du despotisme

Dans nombre de ses essais théoriques, Carlos Fuentes souligne la tradition autoritaire du pouvoir au Mexique, malgré l'apparente diversité des régimes successifs. *Un Temps nouveau pour le Mexique*, réflexion sur l'histoire du pays, se présente ainsi comme un livre « sur la permanence et sur le changement » ; il explore « la continuité de la culture mexicaine, depuis les temps précolombiens, en passant ensuite par notre incorporation hispanique à la

---

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 100-105.

<sup>448</sup> Carlos FUENTES, « Le Mexique révolutionnaire. L'Histoire issue du chaos », *Un Temps nouveau pour le Mexique*, *op. cit.*, p. 61-93.

civilisation méditerranéenne, jusqu'à notre société mestiza actuelle, avec ses composantes indienne, noire, européenne. »<sup>449</sup>

Selon l'écrivain, l'histoire mexicaine est traditionnellement présentée comme « un gâteau fourré » que l'on voudrait « couper en tranches régulières et nettes »<sup>450</sup>. Il y a tout d'abord le monde indien, conquis par les Espagnols en 1521, avec les trois siècles de domination coloniale qui s'ensuivent. Puis l'indépendance politique est réalisée en 1810 et 1821, avec le passage à la dictature, l'anarchie et la perte de la moitié du territoire au profit des Etats-Unis en 1847. Dans les années 1850 a lieu la réforme libérale conduite par Benito Juárez, dont la tentative de modernisation est interrompue par l'intervention française et le bref empire de Maximilien. La longue dictature de Porfirio Díaz est ensuite renversée par la révolution de 1910, qui entame une phase constructive jusqu'en 1940, puis connaît une crise économique dans les années 1980, précédée par la crise politique de 1968, avec le massacre de Tlatelolco.

Ces coupures chronologiques sont trompeuses pour Fuentes. « Comme dans toute pâtisserie fourrée cependant, les douceurs véritables se trouvent sous le glaçage : confiture, génoise, ruisseaux de chocolat circulant à travers le gâteau. »<sup>451</sup> La fresque diachronique est ainsi contaminée par la « présence du passé », qui circule dans les diverses strates temporelles. De tout temps plane selon Fuentes « l'Etat central sous tous ses masques »<sup>452</sup> : l'Empire indien autocratique, la monarchie espagnole, puis l'Etat moderne avec ses gouvernants tyranniques<sup>453</sup>. Face à cette pression autoritaire, Fuentes souligne « la continuité de la lutte sociale au Mexique. »<sup>454</sup>

Qu'on l'appelle tradition, qu'on l'appelle passé ou, mieux encore, tension entre le passé et le présent, la tradition et le renouveau, ainsi bat le cœur de l'histoire du Mexique : une systole religieuse, autoritaire, conservatrice, centralisatrice ; une diastole démocratique,

---

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>451</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>453</sup> Sur ce point, Fuentes rend hommage au travail de García Márquez sur la figure du pouvoir et sa longévité. Dans son roman *L'Automne du Patriarche*, l'écrivain colombien relate l'existence d'un général tyrannique qui a « entre 107 et 232 ans ». Il s'agit d'une satire qui reprend des traits burlesques appartenant à plusieurs dictateurs de l'Amérique latine.

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 63.

séculaire, modernisante, décentralisante.<sup>455</sup>

Fuentes trouve dans la Rome impériale un modèle ayant inspiré cette systole autoritaire et centralisatrice. La *Lex Trebonia*, qui donnait tous les pouvoirs à César, ainsi que la « bureaucratie césarienne »<sup>456</sup> promue par Auguste au centre du pouvoir, marquent de leur influence le système politique espagnol, et par extension celui du Mexique. Cette influence décisive de la politique impériale romaine permet de comprendre la présence de Tibère dans *Terra Nostra*. Le roman, censé décrire l'histoire conjuguée de l'Espagne et du Mexique, accorde en effet une place conséquente à l'empereur romain, et décrit avec insistance sa tyrannie. La continuité historique entre Rome et l'Empire des Habsbourg est confirmée par une série de parallèles, que dresse Fuentes entre le « Seigneur » espagnol et Tibère. Tous deux ont la même aspiration politique : conserver un Empire inchangé, qui soit pour toujours le centre du monde. Ils déclinent la même crainte, celle de la dispersion<sup>457</sup>. La lubricité lie aussi les deux hommes par-delà les époques. Elle est décrite par deux scènes de voyeurisme assez proches. Enfin, Fuentes reproduit le même duo de personnages autour de chaque despote. Tibère est entouré de son proche conseiller, Théodore, qui le déteste en secret, et il est menacé par un certain Agrippa, qui finit par l'assassiner. De son côté, le Seigneur Philippe s'appuie sur son serviteur Guzmán, qui ne cesse de le trahir, et son pouvoir risque d'être détruit par la venue du « pérégrin », porteur d'une étrange malédiction contre la monarchie espagnole. Cette malédiction a en réalité été prononcée par Tibère lui-même, ce qui signe la continuité entre les deux règnes.

De siècle en siècle, de continent en continent, le despotisme est toujours reconduit, même s'il change de visage. Fuentes étend ce principe à l'époque contemporaine en analysant la mort de Rubén Jaramillo, en 1962. Ce leader paysan du droit à la terre fut exécuté avec toute sa famille « par les agents de cette police, au service de chefs politiques locaux, des

---

<sup>455</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>456</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>457</sup> Voir, entre autres, la réaction du Seigneur Philippe à la découverte du Nouveau Monde : « *nononono, España cabe en España, ni una pulgada más de tierra, todo aquí, todo dentro de mi palacio* », p. 601 (tr. fr. : « non, non, non, l'Espagne est tout entière contenue en Espagne, pas un pouce de terre de plus, tout ici même, à l'intérieur de mon palais », p. 529) ; pour Tibère : « *Roma es el mundo* », p. 804 (tr. fr. : « Rome est le monde », p. 723).

grands propriétaires, des hommes d'affaires. »<sup>458</sup> Il fut assassiné à Xochicalco, un site archéologique mésoaméricain. Le choix de ce lieu permet à Fuentes d'établir une conjonction entre l'époque pré-hispanique, caractérisée par ses sacrifices sanglants, et la brutalité du système népotique et patrimonialiste qui sévit dans le Mexique moderne, et dans l'ensemble de l'Amérique latine<sup>459</sup>.

Les juges, les dignitaires, les prêtres sont différents. La partie barbare du Mexique agraire demeure la même ; et identique la terreur du Mexique, nocturne ou diurne. Sur leurs trônes dorés, les nouvelles puissances accomplissent les anciennes cérémonies de mort. Le gouverneur. Le général. Le chef politique. Le député. L'homme d'affaires. Le fonctionnaire véreux. Mais ils ne demandent pas de sang, comme faisaient les anciens maîtres, pour nourrir les dieux, le soleil, ou même la nature. Ils ne tuent pas pour pacifier les forces indomptables. Ils veulent du sang pour engraisser leurs comptes en banque, du sang pour voler la terre à ceux qui la cultivent, de la violence pour maintenir dans la faim, la maladie, l'ignorance, les millions de campesinos pour qui la révolution est toujours une promesse future, un mensonge présent.<sup>460</sup>

L'assassinat du leader zapatiste, parmi tant d'autres ignominies, marque l'échec du contrat révolutionnaire, et sa fossilisation dans un système qui ne répond plus aux exigences des plus défavorisés, qui brise les grèves, qui emprisonne et assassine les leaders de gauche. La révolution n'accomplit pas ses promesses. Tel était déjà le cas de la révolution des Communautés castillanes. La Couronne espagnole n'avait pas toléré la dissidence de sa classe moyenne naissante, tant sur le sol national qu'au Nouveau Monde. Fuentes tisse en effet un lien déterminant entre les bourgeois espagnols et les conquistadores du Mexique, voyant en Cortès « un énergique représentant de cette même bourgeoisie » : « les *self-made men* vaincus dans l'ancien monde triomphèrent dans le nouveau. »<sup>461</sup> Mais ce triomphe ne fut que de

---

<sup>458</sup> Carlos FUENTES, *Un Temps nouveau pour le Mexique*, op. cit., p. 83.

<sup>459</sup> A ce propos, Fuentes met en scène dans *Terra Nostra* des écrivains d'Amérique latine exilés à Paris qui jouent ensemble à un jeu nommé « *Superjoda* » (« Supermerdage ») : « [...] *todos jugaban a la Superjoda, una partida de naipes competitiva en la que ganaba el que reuniera mayor cantidad de oprobios y derrotas y horrores. Crímenes, Tiranos, Imperialismos e Injusticias : tales eran los cuatro palos de esta baraja, en vez de tréboles, corazones, espadas y diamantes.* », p. 902 (tr. fr. : « [...] ils jouaient au Supermerdage, jeu de cartes où gagnait celui qui avait réuni le plus grand nombre d'ignominies, défaites et horreurs. Crime, Tyran, Impérialisme et Injustice : telles étaient les quatre couleurs de ce jeu, remplaçant le trèfle, le cœur, le pique et le carreau. », p. 812). Les joueurs se servent de l'histoire des différents pays d'Amérique latine, et de leurs exemples de tyrannie, d'extermination, d'emprisonnement, etc., pour illustrer les couleurs de leurs cartes. Leur séquence de jeu décrit ainsi l'histoire de ce continent comme une suite de monstruosités.

<sup>460</sup> Carlos FUENTES, *Un Temps nouveau pour le Mexique*, op. cit., p. 88-89.

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 98.

courte durée. Fuentes rappelle que la Couronne envoya des bureaucrates pour contrôler Cortès, devenu gouverneur. Il fut ensuite jugé pour des crimes plus ou moins imaginaires, et il fut « réduit à écrire des lettres pathétiques au roi pour payer les gens de sa maison et ses tailleurs. »<sup>462</sup>

Deux dates se rejoignent ici :

La chute de Tenochtilán, la capitale aztèque, en 1521, et l'échec, la même année, de la révolution des communautés de Castille, battues par Charles Quint à Villalar.

[...]

Le conquérant voulait être le prince du Nouveau Monde parce qu'il n'avait pas pu l'être dans le Vieux Monde.

La Couronne et l'Eglise ont écrasé tant le vainqueur que le vaincu.

L'autocratie verticale de Moctezuma a été remplacée par l'autocratie verticale de la maison d'Autriche.<sup>463</sup>

La faillite de l'entreprise conquérante est personnifiée dans le roman par Guzmán. Ce conseiller du Seigneur, qui ne parvient pas à s'émanciper du pouvoir monarchique en Espagne, décide de s'embarquer pour le Nouveau monde. Malgré ses victoires sur cette terre nouvelle, il revient ruiné, et son humiliation culmine lors d'une scène où il doit quémander l'aumône du roi. Le roman exemplifie ainsi l'analyse historique de Fuentes, elle vient mettre en fiction les propos de ses essais, que l'on retrouve quasi à l'identique dans l'un des dialogues :

*[...] Felipe, triunfaste tú : el sueño fue pesadilla... El mismo orden que tú quisiste para España fue trasladado a la Nueva España ; las mismas jerarquías rígidas, verticales ; el mismo estilo de gobierno : para los poderosos, todos los derechos y ninguna obligación ; para los débiles, ningún derecho y todas las obligaciones.*<sup>464</sup>

Le renversement des inégalités, promis par la révolution, échoue sur tous les plans de l'histoire hispano-mexicaine. Le despotisme et l'autoritarisme persistent à travers les différentes formes de régimes politiques.

---

<sup>462</sup> Carlos FUENTES, *Le Sourire d'Erasmus*, op. cit., p. 109.

<sup>463</sup> *Ibid.*

<sup>464</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, op. cit., p. 876. Tr. fr. : « [...] Philippe, c'est toi qui as gagné. Le rêve est devenu cauchemar... L'ordre que tu as voulu imposer à l'Espagne règne en Nouvelle Espagne ; les mêmes hiérarchies rigides, verticales ; le même style de gouvernement : pour les puissants, tous les droits et aucun devoir ; pour les faibles, aucun droit et tous les devoirs. », p. 788.

La permanence des inégalités sociales est de même clairement mise en scène par Günter Grass dans *Le Turbot*. Le rapport de force entre une classe dominante et une autre dominée est récurrent, et il se joue toujours à l'avantage de la première. C'est pour établir cette continuité que le romancier allemand dresse lui des parallèles entre des situations historiques différentes. L'entretien de la pauvreté des uns au profit de la richesse des autres est l'un des principes structurants de son histoire de l'alimentation. Quelle que soit l'époque, la hausse des prix est un motif de soulèvement chez les plus faibles. Mais leur rébellion est à chaque fois brutalement réprimée par les dirigeants.

Cette « lutte des classes » s'amorce dès la fin du Moyen-Âge, au temps de la cuisinière Margarete Rusch. Grass nous la présente en train de préparer le dernier repas de son père. Le forgeron Rusch va être pendu haut et court pour avoir fomenté la révolte des corporations et bas métiers contre les patriciens de Danzig. Les meneurs doivent être exécutés pour l'exemple. Cet événement est mis en relation directe par le narrateur avec un autre fait historique : la révolte des ouvriers des Chantiers Lénine de Gdansk en décembre 1970, écrasée par la Milice et l'Armée populaire de la République de Pologne. Dans les deux cas, c'est l'augmentation du prix des denrées qui cause les troubles. La vie chère et la faim perdurent malgré l'avènement du progrès technique. De fait, l'avertissement du forgeron au Moyen-Âge est encore valable pour l'époque contemporaine :

*Der Grobschmied Rusch jedoch sagte dem patrizischen Rat für alle Zeit Unruhe und aufständisches Fordern der Zünfte und niederen Gewerke voraus, was sich bis in den Dezember des Jahres 1970 im Sinn des Peter Rusch bewahrheitet hat. Immer wurde gegen patrizischen Dünkel gestritten und für ein wenig mehr Bürgerrecht der Kopf hingehalten.*<sup>465</sup>

L'histoire retarde toujours la victoire du prolétariat sur son oppresseur, comme l'indique une réflexion de la procureuse du Féminal : « *Wenn wir den Aufstand der polnischen Werftarbeiter vom Dezember siebzig gegen den bürokratischen Kommunismus mit mittelalterlichen Handwerkeraufständen gegen die patrizische Ordnung vergleichen, fällt auf,*

---

<sup>465</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 257. Tr. fr. : « Mais le forgeron Rusch mit le Conseil patricien en garde à perpétuité contre l'agitation et les revendications révolutionnaires des corporations et bas métiers, ce qui s'avéra exact jusqu'au mois de décembre de l'an 1970 au sens où l'entendait Peter Rusch : on n'a jamais cessé de combattre la morgue patricienne et de mettre sa tête en jeu pour un peu plus de droit civil. », p. 231.

*daß damals wie heute die Zeit nicht reif gewesen soll.* »<sup>466</sup> A travers l'accusatrice du Turbot, une communiste convaincue, Grass raille les promesses non tenues de la révolution prolétarienne. La procureuse Sieglinde Huntscha constate en effet que le temps n'est pas encore venu, mais elle laisse encore place à l'espoir révolutionnaire. L'histoire que relate *Le Turbot* lui oppose un constant démenti, par l'éternel refrain de la défaite. Plus ironiquement encore, Grass constate que les forces de répression de 1970 ne sont plus les patriciens, mais l'organe censé défendre le peuple, le parti communiste lui-même. Par ce jeu de parallèles historiques, Grass montre à quel point l'idéologie communiste se mord la queue. Il s'y emploie d'autant plus qu'il use tout au long du *Turbot* de la terminologie propre à cette idéologie. Le pastiche débute dès la révolte des corporations médiévales, où la lutte des classes est déjà mise en exergue par la dénonciation des relations de servage. Celles-ci persistent encore au XVIII<sup>e</sup> siècle. Elles caractérisent l'existence bornée de la cuisinière des communs Amanda Woyke : « *Amanda Woyke, 1734, als es noch polnisch war, in Zuckau, dem Kloster, leibeigen, geboren ; 1806 in Preußisch-Zuckau, leibeigen der Staatsdomäne, gestorben.* »<sup>467</sup> Même début, même fin. Selon un pressentiment maoïste, Amanda anticipe les futures velléités prolétaires : « *Es reiche wohl nicht, daß man leibeigen sei. Und zwar immer noch erblich.* »<sup>468</sup> La créatrice de la soupe aux pommes de terre s'allie alors au comte Rumford pour créer une cantine populaire. Elle adhère à son credo d'une « providence chinoise venue d'en haut »<sup>469</sup>. Le ton ironique de Grass marque sa distance vis-à-vis de l'idéologie communiste. Même s'il parsème son récit de termes caractéristiques – « situation mao-kachouble »<sup>470</sup>, « expérience protosocialiste »<sup>471</sup> – ces anachronismes servent plutôt à souligner à quel point une idéologie peut être plaquée *a posteriori* sur le passé. Tel est le

---

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 183. Tr. fr. : « Si nous comparons l'insurrection des ouvriers polonais des chantiers navals des années soixante-dix, contre le communisme bureaucratique, avec les insurrections artisanales médiévales contre la constitution patricienne, ce qui frappe, c'est que jadis comme aujourd'hui le temps ne devait pas avoir été mûr. », p. 164.

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 371. Tr. fr. : « Amanda Woyke, née en 1734 à Zuckau qui était encore polonaise, serve ; décédée en 1806 à Preussisch-Zuckau, serve du domaine d'Etat. », p. 333.

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 391. Tr. fr. : « Comme si ça suffisait pas d'être serf. Et ça toujours de père en fils. », p. 351.

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 368. V.O. : « *Rumfords politisches credo, sein Bekenntnis zur chinesischen Wohltat von oben* », p. 410.

<sup>470</sup> *Ibid.*, p. 374. V.O. : « *kaschubisch-maoistische Verhältnisse* », p. 418.

<sup>471</sup> *Ibid.*, p. 496. V.O. : « *frühsozialistischen Erfahrung* », p. 552.

souhait de plusieurs membres du Féminal, appartenant à des fractions communistes. Leur plaidoyer confine bien souvent l'apologie du grand Mao Tsé-Toung.

Toutefois, cette satire idéologique ne nie en rien la permanence de la misère populaire, et la reconduction de l'asservissement social qui la sous-tend. Bien au contraire, c'est sur ce fait qu'insiste Grass, en mettant en scène des personnages incarnant l'indigence du peuple. Les deux maris de Lena, Stobbe et Stubbe, sont ainsi deux suicidés potentiels, qui menacent à tout moment de se passer la corde au cou : « [...] *habe ich mich erhängt, weil das soziale Elend damals so wollte* »<sup>472</sup>. Pour leur passer l'envie, Lena leur concocte un bouillon d'os de bœuf, où elle fait cuire la corde avec le nœud coulant, et le clou sur lequel il était accroché. Cette soupe préventive attire d'autres pendus en puissance, et devient le rendez-vous réconfortant des désespérés. La recette de la cuisinière semble presque plus utile qu'une quelconque révolution.

La morale de cette histoire décalée du communisme enseigne donc que la révolution prolétaire n'est pas nécessairement un gage de bonheur pour les masses. Malgré ses postulats progressistes, elle aussi reconduit les anciennes inégalités :

*Das hört nie auf. Auch nicht im Kommunismus. Immer die Niederen gegen die Oberen. Damals hießen die Bonzen Patrizier. Die machten den Hering aus Schonen teuer. Die setzten, obgleich es genug gab, den Pfefferpreis hoch. Die sagten immer : Der Däne ist schuld. Die Sundzölle steigen. Alles wird teuer. Das ist so. Das hat man zu akzeptieren. Das sagt der Staat als Partei. Und die hat recht, immer recht. Und die sagt immer : Für Freiheit ist es zu früh.*<sup>473</sup>

Tout comme chez Fuentes, les puissants changent d'identité, mais leur domination s'exerce pareillement selon les époques. Dans la Pologne des années 1970, l'appareil du Parti exerce sa pression totalitaire (c'est lui qui a « toujours raison »), il prend ainsi le relais des patriciens d'antan. Cette charge contre le communisme traduit la grande méfiance de Grass

---

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 534. Tr. fr. : « [...] je me suis pendu parce que la misère sociale le voulait alors », p. 480.

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 648. Tr. fr. : « Ca ne finit jamais. Même pas dans le communisme. Toujours ceux du bas contre ceux du haut. En ce temps, les bonzes s'appelaient patriciens. C'est eux qui ont fait le hareng de Scanie plus cher. Ils ont remonté le prix du poivre bien qu'il y en eût à suffisance. Ils disaient toujours : C'est la faute des Danois. Les tarifs du Sund augmentent. Tout augmente. C'est comme ça. Faut l'accepter. C'est ce que l'Etat dit par la bouche du Parti. Et le Parti a raison, toujours raison. Et il dit toujours : C'est trop tôt pour la liberté. », p. 580.

face à cette idéologie<sup>474</sup>, et son choix politique en faveur de la social-démocratie, sur laquelle il revient en ces termes :

Les sociaux-démocrates n'étaient pas comme les autres. Ils étaient les seuls à avoir les pieds sur terre, les seuls réalistes. J'ai été impressionné par leur soif d'apprendre. Ils ne parlaient pas de révolution ; ils voulaient construire des écoles, des hôpitaux. Il n'y avait pas, chez eux, la moindre trace d'idéologie.<sup>475</sup>

La révolution apparaît à cet auteur, fortement politisé, comme un repoussoir. Elle n'est pas le grand instrument du progrès. S'il met en scène dans *Le Turbot* plusieurs personnages de rebelles, acteurs de révoltes successives<sup>476</sup>, ce n'est pas pour faire l'apologie du mouvement révolutionnaire. Le romancier ne rejoint en rien le projet brechtien évoqué plus haut à propos du *Coriolan* : « traiter une pièce d'histoire éclairée », « vivre la dialectique »<sup>477</sup>. Chez lui, la dialectique n'est jamais qu'un leurre, une aporie idéologique.

Chez Queneau, la satire politique s'affiche beaucoup moins fortement. Toutefois, la domination d'une classe par une autre sert là aussi d'invariant. Le servage est le premier signe tangible de cette relation inégalitaire. Les manants souffrent en silence des abus de leur suzerain, sans espoir de changement : « Tout en saluant très bas leur bien aimé suzerain, les manants grommelaient des menaces redoutables mais qu'ils savaient inefficaces, aussi ne dépassaient-elles pas les limites de leurs moustaches, s'ils en portaient. »<sup>478</sup> L'attitude du duc leur donne raison. Il sanctionne la moindre invective par une violence débridée : « Dégainant son braquemart, il fit de larges moulinets qui mirent en fuite manants, artisans et bourgeois, lesquels s'égaillèrent rapidement à la ronde mais non sans se piétiner fort, ce qui en occit quelques dizaines pour le repos de l'âme desquels le saint roi pria plus tard efficacement. »<sup>479</sup> La bouffonnerie de la scène n'empêche en rien de discerner le dominant du dominé. La dichotomie persiste encore à l'époque contemporaine. Les petites gens, auxquelles

---

<sup>474</sup> Voir supra I. 3. 1.

<sup>475</sup> Grass à propos de sa découverte de la pensée sociale-démocrate, dans un entretien accordé à Georges Penchenier pour *L'Express* le 5 septembre 1965, cité par Olivier Mannoni dans sa biographie de l'auteur : *Günter Grass, L'honneur d'un homme, op. cit.*, p. 71.

<sup>476</sup> A la révolte des corporations médiévales et des Chantiers Lénine s'ajoute la représentation des grèves aux Chantiers Klawitter sous Bismarck.

<sup>477</sup> Propos de Brecht cité par Grass dans « Pré- et post-histoire de la tragédie de Coriolan de Tite-Live et Plutarque en passant par Shakespeare jusqu'à Brecht et moi », *op. cit.*, p. 56.

<sup>478</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues, op. cit.*, p. 993.

<sup>479</sup> *Ibid.*, p. 1000.

appartiennent Cidrolin et ses proches, entretiennent une relation d'infériorité vis-à-vis des grosses fortunes, « les Rothschild, Onassis ou des gens comme ça. »<sup>480</sup> Chez les uns, le champagne coule à flot, chez les autres la prostitution et la délinquance sont monnaie courante. D'un bout à l'autre du livre, la pauvreté fait ainsi le lit de la richesse. Cidrolin se demande même si l'on est vraiment sorti du Moyen-Âge<sup>481</sup>. La Révolution française est pourtant passée par là, mais sans laisser de traces. Le « peuple de Paris [...] prêt à montrer quelque férocité pour les aristocrates »<sup>482</sup> n'a pas eu la tête du duc d'Auge, qui se retrouve indemne avec toute sa suite en 1964. Remontant la Seine à contre-courant, il parvient même à retrouver son château, celui-là même que « des paysans commencent à brûler »<sup>483</sup> en 1789. Là encore, la révolution n'a pas vraiment eu l'effet escompté.

L'événement dépositaire du progrès, la révolution, est donc critiquée dans les trois romans du *corpus*, qu'il s'agisse de la Révolution française en tant que telle, ou de l'idéologie révolutionnaire dans sa globalité. Elle est reléguée au second plan au profit du despotisme, qui regagne du terrain à chaque épisode révolutionnaire, soit par la mise en place d'une politique réactionnaire, soit par la fossilisation de la révolution dans un appareil centralisateur et autoritaire – le parti communiste en R.F.A, ou encore le P.R.I. mexicain.

Le retour à chaque époque d'un pouvoir quasi monolithique figure-t-il le renoncement des auteurs quant à la possibilité d'une amélioration ? A l'ombre des grandes révolutions, de ces « grands bonds » comme les caricature Grass, les romanciers esquissent pourtant la possibilité d'un autre progrès, presque immobile, invisible.

---

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 1049.

<sup>481</sup> « Pourtant on en est sorti du Moyen-Âge, dit Cidrolin. Enfin... Il paraît... », p. 1032.

<sup>482</sup> *Ibid.*, p. 1122.

<sup>483</sup> *Ibid.*

### 3. Vers une redéfinition du progrès

#### 3.1. Un scepticisme mêlé d'espérance

Le constat critique des romanciers face à la conception du progrès paraît à première vue sans appel. Les atrocités du XX<sup>e</sup> siècle ont opposé leur réalité à l'idéal. Comme le souligne Bertrand Westphal,

Si le fleuve progressif et progressiste du temps conduisait à Auschwitz, à Mauthausen, au Struthof, à Jasenovac, aux lieux de l'abomination qui ont privé de toute couleur la carte de l'Europe, si le fleuve progressif et progressiste du temps conduisait à Hiroshima et à Nagasaki, mais aussi à Dresde, où les bombes ont transformé une ville en un paysage lunaire, alors c'est qu'il valait mieux l'endiguer, ce fleuve, ou mieux encore, le barrer. Le fleuve du temps avait accueilli dans son lit un hôte encombrant : le progrès perverti.<sup>484</sup>

Bertrand Westphal cite les réflexions de Paul Celan, ou de Theodor W. Adorno selon qui aucune poésie n'est plus possible après Auschwitz. Dans *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Jean-François Lyotard pose la même question :

Quelle sorte de pensée est capable de « relever », au sens de *aufheben*, « Auschwitz » en le plaçant dans un processus général, empirique et même spéculatif, dirigé vers l'émancipation universelle ? Il y a une sorte de chagrin dans le *Zeitgeist*. Il peut s'exprimer par des attitudes réactives, voire réactionnaires, ou par des utopies, mais non par une orientation qui ouvrirait positivement une nouvelle perspective.<sup>485</sup>

Face à cette vision désenchantée, les romanciers du *corpus* réagissent en opposant un droit à la création, à la nouveauté. Dans les années 1950, Günter Grass entre en relation avec un groupe d'écrivains désireux de refonder une vie intellectuelle démocratique en Allemagne, le Groupe 47. Créé à l'initiative de Hans Werner Richter, en collaboration avec d'autres écrivains allemands réunis dans les prisons américaines, le Groupe désire inventer une littérature d'après le nazisme. Pour ce faire, ils intègrent au travail littéraire des débats concernant l'histoire du pays, liant esthétique et action sociale : « Ces débats traverseront toute l'existence du Groupe 47 : jamais ses instigateurs n'abandonneront l'idée qu'il doit

---

<sup>484</sup> Bertrand WESTPHAL, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, op. cit., p. 23.

<sup>485</sup> Jean-François LYOTARD, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Essais », 1993 (1988), p. 110-111.

exister désormais un lien indissoluble entre le travail littéraire en Allemagne et l'histoire du pays, entre l'écriture et la politique, entre l'esthétique et l'action sociale. »<sup>486</sup> Désirant promouvoir le travail des jeunes écrivains, l'association décerne chaque année un prix littéraire. C'est *Le Tambour* qui est primé en 1958. A cette occasion, Grass entre dans le cercle et se lie d'amitié avec d'autres membres comme Heinrich Böll, Uwe Johnson ou Ingeborg Bachman.

L'écriture du *Tambour*, décisive pour l'entrée de Grass dans le cénacle littéraire allemand, est aussi déterminante pour comprendre sa position sur la question : peut-on écrire après Auschwitz ? Elle l'est dans un premier temps par sa rencontre, lors de la genèse parisienne du roman, avec le poète juif Paul Celan, dont les parents ont disparu dans la Shoah. Pénétré par leurs conversations marquantes, Grass est désormais convaincu de la place centrale que doit occuper Auschwitz dans son œuvre :

[...] je voulais éclairer à fond, étaler au grand jour le crime ; et celui qui me poussa, après quelques rechutes, à continuer quand même, ce fut un ami d'une fréquentation difficile, à peine accessible : Paul Celan [...]. Pourquoi Paul Celan dont, sur la fin des années cinquante, les mots se faisaient de plus en plus rares, dont le langage et l'existence couraient à l'impasse ? Je ne sais pas. Aujourd'hui, je crois savoir que lui, le survivant, pouvait à peine supporter encore de vivre après Auschwitz, finalement ne le pouvait plus. Je dois beaucoup à Paul Celan ; incitation, contradiction, la notion de solitude, mais aussi l'intuition qu'Auschwitz n'a pas de fin.<sup>487</sup>

Inspiré par le grotesque de Rabelais sur lequel Celan attire son attention, mais aussi par Cervantès ou encore Grimmelshausen, il déploie « un imaginaire débridé pour dire l'horreur »<sup>488</sup>. Alors que l'Allemagne plie sous le poids de l'héritage nazi, qu'aucune entreprise littéraire ne semble susceptible de mettre en mots, *Le Tambour* s'attaque sans tabou et sans peur de la polémique à cette période d'infamie. Il dépeint le fascisme ordinaire, l'enthousiasme de l'homme de la rue pour la politique du III<sup>e</sup> Reich, sa situation d'entre-deux, à la fois victime et coupable. Grass refuse la paralysie qui pétrifie le champ littéraire de l'après-guerre. Il ne se reconnaît pas dans la *Trümmerliteratur* (« littérature des ruines »). Son commentaire de l'aphorisme d'Adorno est sur ce point révélateur. Dans les années 1950, la

---

<sup>486</sup> Olivier MANNONI, *Günter Grass, L'honneur d'un homme, op. cit.*, p. 117.

<sup>487</sup> Günter GRASS, « Ecrire après Auschwitz », *Propos d'un sans-patrie*, traduit par Jean et Jean-Rodolphe Amsler, Paris, Seuil, coll. « Histoire immédiate », 1990, p. 34-35.

<sup>488</sup> Thomas SERRIER, *Günter Grass : tambour battant contre l'oubli, op. cit.*, p. 45.

prescription du philosophe lui semble « littéralement contre nature ; comme si quelqu'un s'était permis comme Dieu le Père de prohiber le chant des oiseaux »<sup>489</sup>. Pourtant, Grass admet que cette injonction n'a cessé de le questionner, mais plus comme un repère qu'un interdit. Selon lui, Auschwitz doit donner naissance à une infinité de manuscrits, témoignant du travail de la mémoire. Il revient sur sa démarche en 1990, lors d'un exposé au titre explicite, « Ecrire après Auschwitz ». Comme Adorno, il souligne la dimension incomparable de la Shoah, et par conséquent son caractère indicible :

Auschwitz, malgré la pression des mots qui l'expliquent, ne sera jamais concevable. [...] l'énormité placée sous le nom d'Auschwitz, parce qu'elle est incomparable, parce que rien ne lui fournit d'alibi historique, parce qu'elle dépasse tout aveu de culpabilité, est restée inconcevable et marque une césure au point qu'on est tenté de dater l'histoire de l'humanité et notre notion d'existence humaine d'après des événements survenus avant et après Auschwitz.<sup>490</sup>

Pourtant,

Rétrospectivement, l'écrivain s'interroge avec d'autant plus de persévérance : Comment fut-il possible, simplement possible, pourtant possible d'écrire après Auschwitz ? [...] le commandement d'Adorno ne pouvait être réfuté – s'il était réfutable – que par l'écrire. Mais comment ? [...] Il fallait abjurer les grandeurs absolues, le blanc ou le noir idéologique, renvoyer la foi au vestiaire et ne compter que sur le doute qui piquait de gris tout et jusqu'à l'arc-en-ciel.<sup>491</sup>

Grass évoque cette recherche du « gris » en citant l'un de ses poèmes de l'époque, « Ascèse », un terme qui figure désormais son « rite » et sa « règle » : « Tu devrais supprimer la marine, [...] /supprimer aussi ce drapeau /et semer du gris sur les géraniums. »<sup>492</sup> Il s'agit de libérer la langue allemande de l'empreinte de la grande poésie, celle qui a nourri le culte et l'exaltation de la germanité, et par conséquent la politique du Reich, qui a su la réifier à des fins idéologiques. « Donc RAUS l'intériorité bleuâtre. Halte aux métaphores génitives se rengorgeant sous les fleurs, exclusion de quelconque ambiance à la Rilke et du ton compassé de la musique de chambre »<sup>493</sup>. De la même manière, Paul Celan choisit de continuer à écrire en allemand, mais en inventant un nouvel idiome poétique. Son poème le plus connu, « Fugue

---

<sup>489</sup> Günter GRASS, « Ecrire après Auschwitz », *op. cit.*, p. 23.

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>491</sup> *Ibid.*, p. 19-26.

<sup>492</sup> *Ibid.*, p. 25.

de la mort »<sup>494</sup>, écrit en 1945, dénonce en effet l'alliance de la tradition poétique germanophone et de la politique d'extermination.

Le scepticisme ne se conjugue donc pas nécessairement avec l'inertie, ou la désertion du champ littéraire. Il ne s'accommode pas non plus d'« un rattrapage anti-fasciste »<sup>495</sup>, mettant en scène des héros positifs, des figures admirables de résistants contre le national-socialisme. Grass choisit de peindre avec nuance, plutôt que d'un trait plein et assuré. Mais la mise en garde ne doit pas empêcher la reconstruction d'un espoir et d'un progrès politique et social pour une Allemagne consciente de son passé, comme le montre l'investissement politique du citoyen Grass au sein du S.P.D.. Toutefois, cet espoir se différencie en tout point de la « foi » inébranlable de l'idéologie, et le progrès se dégage de la représentation héritée des Lumières, rectiligne et univoque. Comme l'inspire à Grass une gravure de Dürer, *Melancholia II*, l'enthousiasme utopique doit être constamment modéré par son envers pessimiste, la mélancolie : « [...] mélancolie et utopie sont le pile et le face de la même médaille. »<sup>496</sup>

De même, Fuentes admet sans détour la césure que constituent les atrocités du XX<sup>e</sup> siècle : « Il est indubitable que nous avons traversé une crise de la notion un peu béate de progrès telle que l'avait glorifiée le XVIII<sup>e</sup> siècle. L'optimisme de Condorcet a fini dans Auschwitz et le goulag. »<sup>497</sup> Néanmoins, il faut remarquer ici que c'est la conception des Lumières qu'il rejette, non pas le progrès en tant que tel : « Je me méfie beaucoup de toute la tradition des Lumières en Amérique latine, parce qu'elle nous invite à oublier le passé. Elle nous coupe du passé, qualifié de barbare par les philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle. »<sup>498</sup> De fait, Fuentes ne refuse pas l'idée d'une amélioration, d'un progrès, mais il doit pour lui se détacher des idéaux des Lumières. Il s'autorise l'espoir d'un avenir meilleur, en particulier pour son pays pour lequel il rêve d'un « temps nouveau », comme l'indique le titre de son essai *Un*

---

<sup>493</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>494</sup> Paul CELAN, « Fugue de la mort », *Pavot et mémoire*, traduit par Valérie Briet, Paris, Christian Bourgois, 1987 (1952).

<sup>495</sup> Günter GRASS, « Ecrire après Auschwitz », *op. cit.*, p. 29.

<sup>496</sup> Günter GRASS, « De l'immobilité dans le progrès. Variation sur la "Melancholia II", gravure sur cuivre d'Albert Dürer », *Journal d'un escargot*, traduit par Jean Amsler, Paris, Seuil, 1974 (1972), p. 267.

<sup>497</sup> Carlos FUENTES, *Territoires du temps*, *op. cit.*, p. 161.

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 187.

*Temps nouveau pour le Mexique* : « Comme la plupart des écrivains latino-américains, j'ai été pourvoyeur d'espoir, et même d'utopie, pour nos sociétés, durant ces quarante dernières années. »<sup>499</sup> Selon lui, la littérature, et plus généralement la culture, mettent en scène des utopies, des modèles alternatifs ; elles répondent en cela à leur fonction démocratique. Cette préoccupation est au cœur des réflexions et des espoirs de Fuentes : « La démocratie comme centre d'identification, cohérente avec la culture et la société, nous permettra de refermer nos blessures par nous-mêmes. Grâce à la démocratie et à la justice, mon pays évoluera avec plus de sécurité sur la vaste scène du siècle à venir. »<sup>500</sup> Voici la « coda » qu'appose Fuentes à son essai sur l'histoire mexicaine. Cette ouverture vers l'avenir, fondée en partie sur les capacités de la littérature, témoigne des résistances de l'auteur face au constat d'impuissance qui caractérise selon lui l'attitude postmoderniste. Voilà ce qu'il en dit lors d'une interview de 1992, reprenant les idées de Habermas :

J'en suis encore à me demander ce que signifie le postmodernisme. La modernité ne cesse de se transformer en postmodernisme. La modernité ne cesse de se transformer en postmoderne en ce sens qu'elle n'a jamais pu, ne peut pas ni ne pourra jamais accomplir sa promesse. [...] Néanmoins, je comprends ce qu'essaient de dire Jean Baudrillard et Jean-François Lyotard. Les métanarrations de l'Occident sont épuisées, certes, mais à mon avis les plurinarrations du monde sont loin de l'être. [...] L'épuisement du discours occidental et de la métanarration dont parle Lyotard nous ouvre les yeux à la lecture multinarrative venue d'ailleurs. Etant donné que je fais partie d'une de ces traditions, je ne me sens pas postmoderne.<sup>501</sup>

Fuentes ne se « sent » pas postmoderne, il préfère le modernisme, en tant qu'auto-critique toujours renouvelée, et surtout débarrassée de l'idée de progrès à la Condorcet : une modernité consciente de son essence nécessairement inachevée. Il ne désire pas se contenter d'être « post », il pense que la littérature a encore quelque chose à inventer, et ce malgré les propos d'Adorno. La remise en question du projet moderne implique effectivement l'abandon des « grands récits » dont parle Lyotard, qui avaient pour sujet l'humanité comme héros de la liberté, ou de la connaissance, et qui se tournaient avec assurance vers l'avenir. Ces méta-récits fondaient leur « légitimité [...] dans un futur à faire advenir, c'est-à-dire une Idée à

---

<sup>499</sup> Carlos FUENTES, *Un Temps nouveau pour le Mexique*, op. cit., p. 297.

<sup>500</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>501</sup> Carlos FUENTES, *Territoires du temps*, op. cit., p. 237-238.

réaliser »<sup>502</sup>. Ils sont condamnés par le scepticisme critique de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Mais les « multirécits », les « polynarrations » dont parle Fuentes, forment la relève d'une modernité plus prudente, tant ils se caractérisent par leur relativisme multiperspectiviste, c'est-à-dire une multiplication des points de vue. Fuentes rejette donc le terme postmoderne, lui préférant la révision du concept de modernité. Le fait est que les auteurs associent au terme « postmoderne » une coloration fortement péjorative, comme le montre cette citation de Grass :

Peut-être notre philosophie – j'en reviens aux postmodernes – est-elle celle d'une époque qui se termine ? [...] Les modernes dont on dit qu'après eux viennent les postmodernes sont à bout de course et il n'y a pas à en attendre de nouvelle évolution. Tout le mouvement de pensée est, dans le meilleur des cas, un résumé, une compilation.<sup>503</sup>

Face à « ce dépressif état des lieux », Guy Astic souligne que Grass oppose « le roman et son aura disruptive », c'est-à-dire « la remise en route de l'œuvre de signifiante par-delà les délimitations et les tournants ordinaires. »<sup>504</sup> Dans le champ politique, cette dimension créative et polémique se ressent aussi, et elle ne laisse pas de sous-entendre l'espérance du citoyen Grass : « Je cherche des perspectives pour un monde qui s'est perdu dans le pragmatisme, je cherche une utopie qui ne soit pas seulement une utopie, mais aussi une alternative, une manière de sortir de ce cercle vicieux, de ce cercle infernal. »<sup>505</sup> Ses objectifs politiques consistent à « reconquérir la politique » afin de « civiliser »<sup>506</sup> le capitalisme, et de mieux répondre aux impératifs écologiques. La mélancolie et le scepticisme de Grass n'annihilent donc pas sa quête utopique. Pour lui, notre époque n'est pas « à bout de course », sans aucune nouvelle possibilité d'évolution.

Cette démarche, que partagent Grass et Fuentes, va à l'encontre de l'avènement d'une postmodernité marquant la fin de la modernité, et de tout un cortège de notions associées : fin de l'art, fin de l'histoire, fin de la politique, fin des avant-gardes... Elle récuse l'arrivée d'une fin, d'une césure, sans possibilité de renouveau, de recommencement. C'est

---

<sup>502</sup> Jean-François LYOTARD, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, op. cit., p. 32.

<sup>503</sup> Françoise GIROUD et Günter GRASS, *Ecoutez-moi. Paris, Berlin aller-retour*, Paris, Presses-Pocket, 1988, p. 120-121.

<sup>504</sup> Guy ASTIC, *La Tambour littérature*, op. cit., p. 40.

<sup>505</sup> Günter GRASS, « Je cherche une utopie », propos recueillis par Olivier Mannoni dans le numéro du *Magazine littéraire* consacré à l'auteur, op. cit., p. 25.

sur ce point que la prédilection des auteurs pour le temps cyclique, et ses capacités de régénération<sup>507</sup>, devient signifiante. Les auteurs choisissent de remettre en selle le modèle de l'éternel retour pour marquer leur défiance face aux philosophies modernes de l'histoire, et plus précisément face au modèle progressiste des Lumières<sup>508</sup>. Mais ils n'en déduisent pas l'incapacité totale de l'histoire à créer du nouveau. La répétition n'est pas stérile. Au contraire, Grass, Fuentes, mais aussi Queneau, usent de motifs mythologiques symbolisant les idées de renaissance, d'alternative entre une époque ancienne et une autre nouvelle. La cyclicité associe les notions de fin et de début, association qui paraît oblitérée par une vision de la « post » modernité en tant que rupture définitive. Dans ce sens, même si Queneau n'a pas discuté les concepts de postmodernité ou de postmodernisme, puisqu'ils se sont diffusés aux Etats-Unis dans les années 1970-1980, et en France dans les années 1980-1990, sa prédilection pour une temporalité cyclique, et la créativité prolifique de son œuvre après-guerre témoignent de son penchant pour une renaissance de la littérature. Celle-ci doit cependant tenir compte du constat énoncé sans réserve dans *Zazie* : « Beau siècle, mon cul ! » Le XX<sup>e</sup> siècle est en effet celui de la disjonction entre progrès moral et progrès technique. Queneau fait état de cette perversion du progrès dans une réflexion du *Voyage en Grèce* : « L'alchimie cherchait l'élixir de longue vie. La chimie invente les gaz asphyxiants. Voilà toute la différence. »<sup>509</sup> Toutefois, comme le souligne Anne-Marie Jaton,

Il ne s'agit pas de considérer le scepticisme radical de l'écrivain face à l'idée de progrès comme celle d'un conservateur ou d'un passéiste. Il correspond au contraire à un sentiment très moderne de perte de foi dans le pouvoir salvifique de l'Histoire, à l'impression générale de vivre une saison de désenchantement [...].<sup>510</sup>

---

<sup>506</sup> *Ibid.*

<sup>507</sup> Voir supra page 234.

<sup>508</sup> Si le terme « postmoderne » est difficile à définir, le terme « moderne » l'est aussi. Les auteurs du *corpus* semblent associer la modernité à la pensée des Lumières, comme le font nombre d'historiens – Pierre-André Targuieff, François Hartog, Reinhart Koselleck – mais aussi Michel Gontard, qui essaie de circonscrire le terme dans un article sur le postmodernisme : « la modernité, c'est la pensée du siècle des Lumières » porteuse de « l'idée d'un Sens de l'histoire » dans Michel GONTARD, « Le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation », *Le Temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française au vingtième siècle ?*, sous la direction de M. Touret et F. Dugast-Portes, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2001, p. 285.

<sup>509</sup> Raymond QUENEAU, *Le Voyage en Grèce*, *op. cit.*, p. 180.

<sup>510</sup> Anne-Marie JATON, *Lecture(s) des Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 61.

Face à cette perte de confiance dans le pouvoir de la politique et de l'Histoire, Queneau se penche sur « des visions de l'histoire qui ne se fondent pas, comme celles que nous avons héritées des Lumières, sur la notion incontournable de progrès »<sup>511</sup>, et sa dimension universelle. Dans une inspiration très libre de Hegel, marquée par le scepticisme douloureux de son époque, il fonde sa vision sur la capacité individuelle à acquérir la sagesse, selon un processus incertain et toujours à recommencer. Face aux malheurs de l'histoire, la littérature incarne alors la promesse d'un renouveau, elle qui, selon *Une Histoire modèle*, « progresse vers le Paradis retrouvé et tente le bonheur de l'homme. »<sup>512</sup>

L'entre-deux caractéristique des écrivains du *corpus*, entre doute et espérance, les rapproche du postmodernisme non pas en tant que pensée de la fin, mais en tant que « crise de la tradition », selon les termes d'Hannah Arendt, crise qui marque profondément les esprits, mais qui peut aussi s'avérer salutaire. Dans ce sens, il semble pertinent d'associer les romans du *corpus* à la « pensée faible » et au « surmontement » du philosophe italien Gianni Vattimo. Dans *La Fin de la modernité*, ce dernier livre sa réflexion sur la « post-modernité » et la « post-histoire », qui caractérisent selon lui l'expérience de nos sociétés occidentales. L'expression « post-histoire » est reprise à Arnold Gehlen, pour qui elle désigne le moment où le progrès devient routine<sup>513</sup>. Le développement accéléré de la technique sécularise la notion de progrès, et la vide de son sens :

L'histoire, qui apparaissait dans la vision chrétienne comme l'histoire du salut, est devenue tout d'abord la recherche d'une perfection intra-mondaine, puis, peu à peu, celle du progrès : mais la valeur finale du progrès étant de réaliser les conditions qui permettront à un nouveau progrès d'être toujours possible, son idéal se révèle vide. Le « ce vers quoi » une fois disparu, la sécularisation devient cette dissolution de l'idée même de progrès qui s'opère très précisément dans la culture des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.<sup>514</sup>

La dissolution de la notion de progrès coïncide avec la « fin de l'histoire », en tant que processus rationnel et universel. Toutefois, cette disparition n'est pas pour Gianni Vattimo une catastrophe, ou une liquidation totale du passé. Sa pensée de la fin se corrèle en

---

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>512</sup> Raymond QUENEAU, *Une Histoire modèle*, *op. cit.*, p. 103.

<sup>513</sup> Voir Arnold GEHLEN, *Die Säkularisierung des Fortschritts*, 1967, repris dans *Gesamtausgabe. VI, Die Seele im technischen Zeitalter und andere sozialpsychologische, soziologische und kulturanalytische*, Frankfurt, V. Klostermann, 2004.

effet à l'idée heideggerienne de « surmontement » (« *Verwindung* »), qui se distingue du « dépassement » (« *Aufhebung* »). Heidegger évoque par ce terme le fait de « se remettre », au sens de « se remettre d'une maladie, s'en remettre à quelqu'un, se remettre quelque chose à soi-même en tant que se consigner un message. »<sup>515</sup> S'inspirant de ces trois acceptions, Vattimo explique que la tradition moderne doit se soumettre à une « acceptation-convalescence-distorsion », qui peut être la « *chance* d'un nouveau commencement : faiblement nouveau. »<sup>516</sup> La convalescence consiste à se rétablir des maux de la pensée rationnelle occidentale, tout en acceptant son héritage douloureux. Cette « distorsion » implique la nécessaire faiblesse du recommencement. La proposition de Gianni Vattimo éclaire assez bien les réflexions de Fuentes et de Grass sur le progrès, et plus particulièrement leur refus d'une vision progressiste coupée du passé et de ses traumatismes. Le commencement « faiblement » nouveau caractérise aussi leurs angoisses et leurs doutes, quant à l'esquisse d'une nouvelle utopie. Enfin, le choix de *Verwindung* plutôt que *Aufheben* insiste sur la prise en compte du passé, qu'il ne faut en aucun cas laisser derrière soi. Ces trois traits sont prégnants dans la démarche critique des écrivains.

Leur choix d'une temporalité cyclique n'est donc pas uniquement un retour nostalgique à la pensée mythique. Elle est un outil leur permettant l'élaboration d'un progrès critique. Le mélange des temps qu'elle implique, par la présence continue du passé dans le présent, met en place une nouvelle forme de progrès, faite de prudence et de scepticisme, clairement émancipé des idéaux des Lumières. Dans ce sens, les auteurs proposent un progrès non plus bondissant de révolution en révolution, mais une progression lente, en forme de spirale, qui repasse sans cesse par la case du passé. Il s'agit de créer un nouveau type de progrès, un « progrès avec mémoire » selon l'expression de Carlos Fuentes :

Le progrès avec mémoire signifie qu'il ne faut pas se laisser prendre à l'illusion des Lumières selon laquelle le progrès est inéluctable et apporte avec lui le bonheur. Cette idée, qui est surtout celle de Condorcet, nous a mené à des désastres invraisemblables. Nous avons perdu la faculté critique et la faculté tragique, et c'est dans ce vide que s'est glissée la pire des barbaries que le monde ait jamais connues ; la pire, parce que la moins attendue ; la pire parce qu'elle était associée à l'idée de progrès, à l'idée de modernité. Je

---

<sup>514</sup> Gianni VATTIMO, *La Fin de la modernité : nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, traduit par Charles Alunni, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1987, p. 13-14.

<sup>515</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>516</sup> *Ibid.*, p. 283.

me réfère à la barbarie de l'holocauste nazi et du goulag stalinien. La philosophie humaniste de Marx aboutissant à Staline et au goulag ont brisé à jamais l'illusion du progrès. Cela nous oblige à lutter pour le progrès, certes, mais sans oublier la barbarie possible, la tragédie qui a eu lieu. C'est pour cette raison que je propose un progrès critique, un progrès qui tienne compte de la mémoire.<sup>517</sup>

### 3.2. Un progrès en spirale

« Celui-là seul qui connaît l'immobilité dans le progrès et la respecte, qui une fois déjà, qui plusieurs fois a renoncé, qui, assis sur la coquille d'escargot vide, a peuplé la face obscure de l'utopie, celui-là peut mesurer le progrès. »<sup>518</sup> L'immobilité dans le progrès, telle est la proposition paradoxale de Grass dans son *Journal d'un escargot*, compte-rendu au jour le jour de la campagne électorale des années 1969-1971, lors de laquelle Grass sillonne le pays pour soutenir les sociaux-démocrates. Dans ce *Journal*, le progrès prend la figure d'un escargot. Cette le note Thomas Serrier, « [...] la figure de l'escargot, qui n'est pas sans rappeler la fable du lièvre et de la tortue, symbolise la capacité à apprendre, l'hésitation, le pragmatisme, la patience et une dialectique de la résignation et de l'obstination tout à la fois héritée et opposée au pessimisme de Schopenhauer. »<sup>519</sup> Si Grass reprend le « point de vue sceptique »<sup>520</sup> du philosophe allemand, il oppose en effet à son renoncement un « Malgré tout », son maître-mot depuis le *Journal d'un escargot* jusqu'à *Une Rencontre en Westphalie*. L'escargot n'est donc pas uniquement porteur de pessimisme. Il propose, par sa lenteur, une alternative au progrès bondissant de l'idéologie communiste, caricaturé dans *Le Turbot* par le saut irréfléchi et dangereux d'Ilsebill enceinte par-dessus un fossé :

Le progrès est toujours représenté par l'idéologie de gauche comme quelque chose qui fonce en avant, quelque chose de bondissant : j'ai donc choisi comme contre-image l'escargot, qui se trouve toujours en mouvement, mais, malgré toute sa continuité, va

---

<sup>517</sup> Carlos FUENTES, *Territoires du temps*, op. cit., p. 324.

<sup>518</sup> Günter GRASS, « De l'immobilité dans le progrès. Variation sur la « Melancolia II », gravure sur cuivre d'Albert Dürer », op. cit., p. 287.

<sup>519</sup> Thomas SERRIER, *Günter Grass : tambour battant contre l'oubli*, op. cit., p. 121.

<sup>520</sup> Günter GRASS, *Journal d'un escargot*, op. cit., p. 26.

lentement.<sup>521</sup>

La lenteur est le seul gage de progrès véritable pour Grass. Le narrateur du *Turbot*, son porte-parole dans le roman, développe sa « philosophie de l'escargot » dans une forme d'autotextualité. Le saut d'Ilsebill provoque ainsi une dispute, pour savoir s'il faut sauter par-dessus le fossé, ou préférer la prudence de l'escargot : « *“Du, mit deinen Scheiß-Schnecken !”* – *“Du, mit deinen Scheiß-Sprüngen !”* »<sup>522</sup> Malgré les protestations véhémentes d'Ilsebill, qui loue le « grand bond » maoïste, le narrateur explique que tout progrès se fait sur une longue durée, comme la culture de la pomme de terre, qui favorisa la fin de la famine en Prusse, ou encore la disparition du servage :

*Ach was ! Du mit deiner Schneckenphilosophie. So kommt doch nie Fortschritt zustande, wenn man immer nur kriechen darf. Denk mal an Mao und China. Die haben den großen Sprung gewagt. Die sind uns voraus. Die sind über den Bach.  
[...] irrst du, wenn du die chinesischen Erfolge auf große Sprünge zurückführst. Die sind auch schon paarmal ganz schön auf die Schnauze gefallen mit ihrer ewigen Kulturrevolution. So was geht nicht ruckzuck. Denk mal an Amanda Woyke. Jahrzehnte hat es gebraucht, bis die Hirse durch die Kartoffel abgelöst war. Und mit der Abschaffung der Leibeigenschaft hat es noch länger gedauert.*<sup>523</sup>

L'escargot est donc porteur d'un avenir plus sûr que le « Grand Bond » révolutionnaire, illusoire et dangereux comme le démontre prosaïquement la chute d'Ilsebill après son saut raté : « *Der Sprung über den etwa einsfünfzig breiten Graben gelang ihr, so leibig sie war, doch auf der Böschung stürzte sie vornüber, wenn auch auf weichen Grund.* »<sup>524</sup>. Ce progrès nécessairement lent apparaît aussi dans de nombreux dessins de Grass, peintre et sculpteur à ses origines. Autour de 1971-1972, *Escargot à l'Est de l'Oder*, *Escargot sur les bords de la Vistule à Graudenz*, ou encore *Escargot dans la Lande de*

---

<sup>521</sup> Günter GRASS, *Atelier des métamorphoses*, op. cit., p. 175.

<sup>522</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 420. Tr. fr. : « Toi et tes escargots à la merde ! – Toi, avec tes sauts à la chose ! », p. 377.

<sup>523</sup> *Ibid.*, p. 420-421. Tr. fr. : « De quoi ! Avec ta philosophie de l'escargot. Ce n'est pas ainsi que le progrès s'effectue s'il faut ramper seulement. Songe à Mao en Chine. Ceux-là ont tenté le Grand Bond. Ils sont en avance sur nous. [...] tu te trompes si tu ramènes les succès chinois à de grands bonds. Ils se sont déjà bien des fois foutu la gueule par terre avec leur perpétuelle révolution culturelle. Une chose pareille ne marche pas à la va-comme-je-te-pousse. Songe à Amanda Woyke. Il a fallu des dizaines d'années pour que le mil soit relayé par la pomme de terre. Et la suppression du servage a duré encore plus longtemps. », p. 376-377.

*Tuchel*, évoquent la lente amélioration des relations entre l'Allemagne fédérale et la Pologne. Ils montrent la limace en Pologne, avançant lentement mais sûrement vers la ville de l'enfance, Danzig. La couverture du *Journal d'un escargot* est un autoportrait qui suit la même inspiration. Grass se représente une coquille d'escargot lovée dans l'œil, avec en toile de fond toute une cohorte de gastéropodes se livrant à une ascension collective. La coquille en spirale décrit bien le mouvement circulaire qu'instille Grass à l'histoire dans ses romans. Concernant *Le Turbot*, Joyce Crick évoque un « progrès en spirale » : « *a kind of spiral progress [...] which, unlike the fish's, is not simply linear* »<sup>525</sup> La spirale s'oppose en effet à la ligne, figure simpliste par laquelle le Turbot entend décrire l'histoire humaine, selon une inspiration hégélienne.

Déjà, dans *Journal d'un escargot*, les constants allers-retours entre passé, présent et futur, invalidaient la narration linéaire traditionnelle, dans une volonté de confronter le présent au passé, et plus spécifiquement à la Shoah. Les élections en R.F.A., dirigée alors par un ancien nazi, le chancelier Kiesinger, y ont pour toile de fond le développement du national-socialisme dans la Ville-Libre de Danzig, depuis les premiers défilés populaires bon enfant, ayant pour mot d'ordre « Les Juifs sont notre malheur », jusqu'à l'issue que l'on connaît. Grass établit encore et toujours des parallèles historiques significatifs :

Ca commence comme ça, les enfants : les Juifs sont, les ouvriers étrangers veulent. Les sociaux-démocrates ont. Les nègres. Les gauchistes. L'ennemi de classe. Les Chinois et les Saxons croient ont pensent sont... [...] Ma limace connaît cette langue inoxydable, les mots tranchants à double trempe, l'index Fouquier-Tinville à la main de Lénine. Anodins, inquiétants, les speakers interchangeable proches du microphone quand ils énumèrent – dur total tout pur âpre – la quincaillerie de l'ange exterminateur, et apportent leur adhésion à ce qui n'en a pas besoin : l'inconditionnellement conciliante, l'imperturbablement rectiligne, l'irrésistible amélioration du monde ou la mort ?<sup>526</sup>

La nécessité d'éveiller les jeunes générations au travail critique de la mémoire inspire à cette époque les discours de Grass, comme le montrent les titres suivants : *Difficultés d'un père à expliquer Auschwitz à ses enfants* (1970), suivi par *Comment le dire à nos enfants*

---

<sup>524</sup> *Ibid.*, p. 419. Tr. fr. : « Elle réussit, toute lourde qu'elle était, à sauter la largeur d'un mètre, mais sur le talus d'en face elle piqua en avant, où heureusement le sol était mou. », p. 376.

<sup>525</sup> Joyce CRICK, « *Time and the Flounder* », *Günter Grass's Der Butt : Sexual Politics and the Male Myth of History*, *op. cit.*, p. 45. « une sorte de progrès en spirale [...] qui, au contraire de celui du poisson, n'est pas simplement linéaire. » (traduction personnelle)

<sup>526</sup> Günter GRASS, *Journal d'un escargot*, *op. cit.*, p. 17.

(1979). Le *Journal d'un escargot* reprend de nombreuses conversations de l'écrivain avec ses enfants, dans lesquels il leur explique son « principe à longue échéance » :

« Ca veut dire quoi, ta limace ? »  
« La limace, c'est le progrès. »  
« Et c'est quoi, le progrès ? »  
« C'est d'aller un peu plus vite que la limace. »  
... et de ne jamais arriver, les enfants.<sup>527</sup>

Il se sert aussi d'un personnage qu'il invente, pour incarner le sort des Juifs face à la montée de l'antisémitisme, dans un Danzig en voie de nazification. Il s'agit du professeur Hermann Ott, surnommé Zweifel par ses élèves, ce qui signifie « Doute ». Grass relate son histoire à ses enfants curieux. Il dit porter ce personnage en lui tout au long de la campagne électorale, comme si Zweifel assistait à ses différents meetings politiques. Au présent se superpose ainsi le passé, et ses enseignements, selon un processus sans fin. Dans *Journal d'un escargot*, Zweifel imprègne Grass du doute face à la foi aveugle de ses adversaires. Dans *Le Turbot*, la longue transmission des techniques culinaires, mais aussi le lent processus d'émancipation hérité de cuisinière en cuisinière, témoignent de la nécessité pour le présent de rester en contact avec les époques anciennes. La réflexion rétrospective inspire l'engagement contemporain, par sa prudence mais encore par son espérance, résumée dans cette citation d'Ernst Bloch que reprend Grass dans le *Turbot* : « Je suis. Mais je ne m'ai pas. C'est pourquoi nous commençons par devenir. » Le devenir, entrelacs tortueux, *Vergegenkunft*, est aussi symbolisé par un autre animal, l'anguille, qui parcourt les dessins de Grass à l'époque de la genèse du *Turbot*. Sa nage sinueuse et sa discrétion décrivent le « progrès gastonomico-social »<sup>528</sup> des cuisinières du livre.

Concernant les *Fleurs bleues*, la temporalité cyclique du roman s'accompagne également d'un progrès latent, masqué par une apparente stase de l'histoire. La circularité dissimule selon Anne-Marie Jaton une forme de progrès en spirale : « le mouvement est peut-être plutôt une spirale, impliquant une sorte d'avancement, de progrès au sens étymologique

---

<sup>527</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>528</sup> Thomas SERRIER, *Günter Grass : tambour battant contre l'oubli*, op. cit., p. 138.

du terme, qu'un cercle parfait. »<sup>529</sup> Une autre critique, Véronique Bartoli, évoque « une évolution en spirale »<sup>530</sup>, distinguant *Les Fleues bleues* des romans précédents de Queneau, comme *Le Chiendent*, caractérisé par une pure circularité. Rappelons ici que la spirale est l'emblème du Collège de Pataphysique. C'est elle qu'arborent les membres de l'Ordre de la Grande Gidouille<sup>531</sup>, sur des plaques déclinées en différentes couleurs, selon la position de la personne dans l'organigramme du Collège. La spirale de Bernouilli fut d'ailleurs proposée par le Satrape Queneau pour donner sa devise à la revue de la Société de Pataphysique : « *eadem mutata resurgo* » (« déplacée je réapparais à l'identique »). De fait, le devenir historique proposé dans *Les Fleurs bleues* consiste bien en un jeu de déplacement et d'identité, impliquant une forme de nouveauté dans la répétition. Malgré l'impression de stagnation symbolisée par l'immobilisme de la péniche de Cidrolin, et la stase des déchets qui s'y accumulent<sup>532</sup>, de minuscules changements peuvent être repérés, pour celui qui sait, comme le dit Grass, mesurer le progrès à l'aune de l'immobilité : « L'eau paraît un peu sale, mais elle n'est pas stagnante. Ce ne sont pas toujours les mêmes ordures qu'on voit. Des fois, je les pousse avec un bâton, elles s'en vont au fil de l'eau. »<sup>533</sup> Comme le note Anne-Marie Jaton, des modifications infimes marquent ainsi une différence entre l'*incipit* et l'*explicit* du roman, confondus à première vue par un effet de bouclage. Le petit jour de l'ouverture laisse place à une heure beaucoup plus avancée dans la conclusion, et l'allusion finale aux fleurs bleues est porteuse d'espoir, après les larmes baudelairiennes du début<sup>534</sup>. De manière plus sensible, les différences entre Auge et Cidrolin marquent une progression dans le roman, entre le caractère

---

<sup>529</sup> Anne-Marie JATON, *Lecture(s) des « Fleurs bleues » de Raymond Queneau*, op. cit., p. 19. L'auteur compare l'*incipit* et l'*explicit* du roman pour y voir certains changements (l'heure, la description des fleurs bleues).

<sup>530</sup> Véronique BARTOLI, « *Les Fleurs bleues* : roman et histoire », *Roman 20-50*, op. cit., p. 24.

<sup>531</sup> Le terme « gidouille » désigne la spire qui orne la panse du père Ubu (l'ombilic ubique dessiné par Jarry dans *Véritable portrait du père Ubu* en 1896), et par extension, la spirale comme emblème du Collège.

<sup>532</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p.1035 « l'infâme bouillasse qui stagne autour de la péniche ».

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 1078.

<sup>534</sup> Au début du premier chapitre, le pessimisme du duc d'Auge se résume à cette citation modifiée de *Moesta et errabunda*, « ici la boue est faite de nos fleurs ». La clause s'ouvre à l'espoir : « Une couche de vase couvrirait encore la terre, mais, ici et là, s'épanouissaient déjà de petites fleurs bleues. »

éminemment violent du premier, et la nature pacifique du second. Cidrolin, incarnation contemporaine du duc, avance sur le chemin de l'ataraxie taoïste, le *wu wei*<sup>535</sup> :

Pour devenir un sage, le taoïste doit cultiver l'ataraxie sans se fixer une fin précise. Il s'en tiendra à la faiblesse, au non-effort, à l'effacement du moi dans l'anonymat. Cidrolin, pris séparément de son *alter ego* Auge, apparaît comme l'image même du sage taoïste, qui essaie de vivre loin du monde et de ses activités.<sup>536</sup>

Le non-agir de Cidrolin est ancré dans son quotidien, déterminé par une inactivité essentielle qui rythme ses jours. Sa fille Lamélie dit à son propos : « Il trouve toujours quelque chose à ne rien faire. [...] Il sait très bien ne pas s'occuper. »<sup>537</sup> Sa sieste quotidienne, ouverte au rêve « historique », s'apparente alors à une attitude contemplative, plus précisément ici à une contemplation du passé. Son activité onirique lui permet d'acquérir une forme de sagesse. Préférant une vie de peu d'intensité, poursuivant son apprentissage selon un cheminement sans fin, Cidrolin rappelle par sa démarche la pensée du surmontement de Gianni Vattimo. Il incarne la faiblesse consentie, face à la requête de force physique et morale incarnée par le duc de bout en bout du livre. Les similitudes établies entre l'un et l'autre personnage sont donc contrecarrées par une discordance profonde, qui apparaît en toile de fond lors de leur rencontre en 1964. Face aux graffitis injurieux peints sur la porte d'entrée de Cidrolin, le duc préconise l'usage de la violence – « nous le pendons à un arbre du boulevard »<sup>538</sup> – là où son double onirique se contente de repeindre tranquillement par-dessus à chaque nouvelle inscription.

Les disjonctions entre les deux personnages reprennent la différence oulipienne entre « littérature répétitive » et « littérature itérative » : « Si nous remplaçons l'exigence d'identité par une exigence plus faible, de similitude (à condition que la notion de similitude soit incontestable), on obtient une littérature plus riche que nous appelons "itérative". »<sup>539</sup> « Cidauge », personnage itératif, ne figure donc pas l'identité mais la nouveauté dans la répétition, comme le suggère Deleuze dans *Différence et répétition*. Une forme d'altérité

---

<sup>535</sup> Le *tō* (la vertu) consiste à ne rien faire qui puisse modifier la nature et le cours des choses. Cette attitude est nommée *wu wei*, la non-action, l'inactivité.

<sup>536</sup> Anne-Marie JATON, *Lecture(s) des Fleurs bleues*, op. cit., p. 155.

<sup>537</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 1023.

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 1138.

<sup>539</sup> OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, op. cit., p. 84.

persiste. Lorsque le duc apprend qu'il porte les mêmes prénoms que Cidrolin, il s'exclame : « Espèce d'*autre* vous-même »<sup>540</sup>. « Les doubles ne sont pas identiques »<sup>541</sup>, comme le note Jean-Yves Guérin. L'approche oulipienne peut se formuler à travers une vision mathématique du roman, en tant que courbe cycloïdale<sup>542</sup>, ou pour reprendre la gidouille de Jarry, en tant que spirale logarithmique, qui décrit la trajectoire d'un point se déplaçant sur une droite tournant sur elle-même. La spirale a l'avantage de combiner le changement à la circularité. Elle reprend en cela le paradoxe temporel des *Fleurs bleues* : avancer en tournant en rond.

De même, les détours par le passé abondent dans *Terra Nostra*, roman placé sous l'égide des *corsi* et *ricorsi* de Vico. La spirale est ici encore la courbe qui figure ce rapport particulier au temps. Fuentes évoque dans ses essais un « mouvement en spirale, où les avancées alternent avec les facteurs récurrents, négativement régressifs pour certains. »<sup>543</sup> Le retour en arrière est donc nécessaire à la progression, dans la mesure où le passé entretient, selon le romancier, une relation fertile avec le présent. La mémoire joue en effet un double rôle. Tout d'abord, elle sert d'avertisseur en rappelant quelles atrocités ont été commises, et peuvent se reproduire si l'on n'y prend garde. Dans un deuxième temps, elle maintient en vie les tentatives démocratiques qui n'ont pu se réaliser dans les époques antérieures. Les hommes du présent ont alors la responsabilité de faire advenir ce qui n'a pu émerger face aux obstacles d'antan, face à l'« éternel dictateur »<sup>544</sup> qui a de tout temps dominé l'histoire du Mexique. Et c'est à l'écrivain, selon Fuentes, de préserver cette potentialité du passé, dans l'espace du roman. Le mouvement en spirale, qui entretient la répétition et la régression, doit se manifester en premier lieu dans l'écriture romanesque. L'intertextualité de *Terra Nostra* réfute ainsi la vision progressiste de l'art :

L'exigence progressiste affirmait que l'art devait avancer de concert avec le progrès de la société, de la politique, des idées et du développement économique. La littérature devait être le dessert d'un banquet d'*anagnorisis*, bons sentiments, grandes illusions quant au

---

<sup>540</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1150. C'est moi qui souligne.

<sup>541</sup> Jean-Yves GUERIN, « Queneau, poète de roman face au Nouveau Roman », *Roman 20-50*, *op. cit.*, p. 79.

<sup>542</sup> Voir sur ce point l'édition des *Fleurs bleues* dans la collection « La bibliothèque Gallimard », p. 214. La courbe cycloïdale est la courbe décrite par un point fixe M d'un cercle qui roule sans glisser sur un autre cercle.

<sup>543</sup> Carlos FUENTES, *Le Sourire d'Erasmus*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>544</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, *op. cit.*, p. 781. V.O. : « *el eterno dictador* », p. 869.

futur et promesse de bonheur dans l'histoire.<sup>545</sup>

Au contraire, pour Fuentes, la pratique archéologique de la littérature, qui fait revivre l'univers de Cervantès, Rojas ou Tirso, doit inspirer le lecteur dans sa propre démarche vis-à-vis du passé : « Dans cette manière de concevoir le roman, le rapport au passé est fondamental, simplement parce que tous les écrivains que j'ai cités [...] nous parlent de ce qui attendait d'être énoncé. Et cette énonciation ne concerne pas seulement ce qui est nouveau [...]. » Ce qui attend d'être énoncé, c'est effectivement le passé encore non-dit, méconnu, et par conséquent inachevé. Cette conception trouve une extraordinaire mise en forme dans *Terra Nostra* avec l'invention du « Théâtre de la Mémoire », par le personnage du Mæstro Valerio Camillo. Inspiré par les arts antiques de la mémoire, ce savant entend créer « la plus absolue des mémoires : la mémoire de ce qui aurait pu être et qui ne fut point. »<sup>546</sup> Son théâtre met en scène des images d'un passé alternatif. S'y présentent, entre autres, Colomb se rendant par voie de terre en Inde, Œdipe, pour toujours en paix auprès de son père adoptif Polybe, ou encore Spartacus victorieux :

*Las imágenes de mi teatro integran todas las posibilidades del pasado, pero también representan todas las oportunidades del futuro, pues sabiendo lo que no fue, sabremos lo que clama por ser : cuanto no ha sido [...] es un hecho latente, que espera su momento para ser, su segunda oportunidad, la ocasión de vivir otra vida. La historia sólo se repite porque desconocemos la otra posibilidad de cada hecho histórico : lo que ese hecho pudo haber sido y no fue. Conociéndola, podemos asegurar que la historia no se repita ; que sea la otra posibilidad la que por primera vez ocurra.*<sup>547</sup>

La répétition devient « seconde chance », « autre possibilité ». Si la situation se reproduit, c'est pour que puisse se réaliser ce qui fut anéanti par les forces répressives du passé. Tel est le cas de la révolte des *Comunidades*, dont on a pu mesurer l'importance aux yeux de Fuentes. Selon lui, cet échec fut décisif car il se répercuta dans le Nouveau Monde, et

---

<sup>545</sup> Carlos FUENTES, *Géographie du roman*, op. cit., p. 17.

<sup>546</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, op. cit., p. 600. V.O. : « la más absoluta de las memorias : la memoria de cuanto pudo ser y no fue », p. 675.

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 676-677. Tr. fr. : « Les images de mon théâtre intègrent toutes les possibilités du passé, mais elles représentent également toutes les possibilités du futur, car en sachant ce qui ne fut pas, nous saurons ce qui brûle d'être : ce qui n'a pas été [...] est un fait latent qui attend le moment d'être, sa seconde chance, l'occasion de vivre une autre vie. L'histoire se répète seulement parce que nous ignorons l'autre réalité possible de chaque fait historique : ce que ce fait aurait pu être mais ne fut pas.

fut la porte d'entrée aux persécutions contre les Juifs en Espagne. Dans *Terra Nostra*, le Mæstro Valerio Camillo décide de faire revenir au XX<sup>e</sup> siècle cette série d'événements, pour que puisse s'accomplir la promesse démocratique de la révolte castillane :

*Ésta será la culminación de mis investigaciones : combinar los elementos de mi teatro de tal manera que dos épocas diferentes coincidan plenamente ; por ejemplo : que lo sucedido o dejado de suceder en tu patria española en 1492, 1521 o 1598, coincida con toda exactitud con lo que allí mismo ocurra en 1938, 1975 o 1999. Entonces, estoy convencido de ello, el espacio de esa coincidencia germinará, dará cabida al pasado incumplido que una vez vivió y murió allí : el doble tiempo reclamará ese espacio preciso para completarse.*<sup>548</sup>

L'intrigue du roman accomplit cette prophétie, puisque ce sont les hérétiques qui gagnent à la fin à la fin du roman, contre le pouvoir despotique incarné par le « Seigneur ». L'apocalypse de 1999 donne naissance à une créature androgyne, symbole de cette refonte démocratique. L'anachronisme, montage de temps hétérogènes, prend dans l'imagination de Fuentes un caractère pragmatique. Le passé et ses promesses démocratiques viennent se concrétiser dans le présent, grâce à la connaissance que procure le Théâtre de la Mémoire, dans lequel on peut voir une métaphore du roman selon Fuentes.

La configuration cyclique des romans a donc pour fonction de « démystifier le progrès », de l' « exorciser », selon les termes de Michel de Certeau. L'historien constate que « la tradition dont on avait fait un passé révolu en croyant ainsi l'expulser, demeure et revient dans les pratiques et dans les idéologies présentes. »<sup>549</sup> L'enjeu, dès lors, est d'éviter la tentation passéiste, voire réactionnaire, d'une nostalgie énonçant le vieux principe selon lequel « c'était mieux avant ». Le retour en arrière n'est pas un cercle vicieux s'il permet une expérience, un apprentissage. Il peut avoir une vertu heuristique, celle dont parle Georges

---

La connaissant, nous pouvons faire en sorte que l'Histoire ne se répète pas, qu'elle soit l'autre possibilité qui pour la première fois se réalise. », p. 601.

<sup>548</sup> *Ibid.*, p. 677. Tr. fr. : « Voici quel sera le point culminant de mes recherches : réussir à combiner les éléments de mon théâtre de telle manière que deux époques différentes soient amenées à coïncider exactement ; par exemple : que les événements survenus ou non dans ta patrie espagnole en 1492, 1521 ou 1598 se superposent en tous points à ceux de 1938, 1975 ou 1999. Alors, j'en suis convaincu, l'espace de cette coïncidence germera, fera place au passé inaccompli : le temps double exigera cet espace précis pour se compléter. », p. 601-601.

<sup>549</sup> Michel de CERTEAU, « L'Histoire, une passion nouvelle », *La Nouvelle histoire, Le Magazine littéraire*, op. cit., p. 19.

Didi-Huberman lorsqu'il fait l'apologie de l'anachronisme<sup>550</sup>. Parmi ces pouvoirs cognitifs, la présence du passé permet une relativisation du nouveau, par la mise en parallèle de l'époque contemporaine avec des modèles anciens. Le despotisme et les luttes sociales reviennent ainsi sur la scène de l'histoire, ainsi que les famines et les guerres, même si les belligérants changent de nationalité. Le Même revient sous le masque de l'Autre.

Toutefois, la collusion du présent avec un passé qui lui ressemble n'implique pas nécessairement une stase de l'histoire. Cette rencontre inspire, fertilise le présent, grâce au long travail de la mémoire, incarné par l'escargot de Günter Grass. La spirale avance, tout en retournant en arrière. Le recyclage, métaphore en vogue de l'époque postmoderne, ne doit pas paralyser la créativité des auteurs dans une boucle refermée sur elle-même. Grass, Fuentes, et Queneau, malgré leur scepticisme, entendent impulser du dynamisme et de la nouveauté à leurs romans historiques. Leur recul critique atteste cependant d'une crise de l'avenir, caractéristique de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Comme le note Pierre Nora, les trois schémas fondés sur « la perspective d'un avenir qui dépendait des hommes », la restauration de l'ordre ancien, le progrès, la révolution, « sont morts, et du même coup l'avenir, cet avenir qui donnait sens à l'histoire, aux deux sens du mot, sa fin. »<sup>551</sup> De même, Krzysztof Pomian explique que « les idéologies elles aussi semblent de nos jours avoir perdu la capacité d'imaginer un avenir à la fois plausible et attrayant »<sup>552</sup>. La mise en exergue de la périodicité de l'histoire témoigne donc d'un temps de la prudence, certainement plus tourné vers le passé que vers l'avenir. Néanmoins, le palimpseste du passé ne doit pas occulter, pour les trois romanciers, l'écriture d'une nouvelle page de l'histoire, dans un va-et-vient permanent entre mémoire et création.

---

<sup>550</sup> Voir supra page 182.

<sup>551</sup> Pierre NORA, « Que peuvent les intellectuels ? », *Le Débat*, n°1, mai 1980, p. 16.

<sup>552</sup> Krzysztof POMIAN, « La crise de l'avenir », article repris dans *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 235. Cet article a été publié pour la première fois dans *Le Monde* du 26 juillet 1980 sous le titre « Apocalypse 2000 ».

**Troisième Partie.**  
**Archéologies identitaires**

# Chapitre 1. La réappropriation du passé comme nécessité identitaire

En 1977, *Le Magazine littéraire* réunissait les historiens français Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie, Paul Veyne, Philippe Ariès et Michel de Certeau, autour du thème : « L'Histoire, une passion nouvelle ». Le magazine prolongeait une réflexion amorcée en 1972, par un premier dossier, et relancée par le phénomène d'expansion de l'histoire dans la société des années 1970. La discipline est omniprésente à cette époque, elle a même reconquis son ancienne hégémonie parmi les sciences humaines, arrachée un temps par sa concurrente, la sociologie. « Pourquoi cette passion, aujourd'hui, pour l'Histoire ? »<sup>1</sup> Les nouveaux historiens, réunis autour d'une table ronde, esquissent des réponses. Philippe Ariès évoque « la diminution dans le grand public de la croyance au progrès », et la « réhabilitation des cultures d'avant la modernité »<sup>2</sup>, liée à un processus déceptif. L'histoire comblerait un « besoin de passé », sur lequel revient Jacques Le Goff : « Au fond, la passion de l'Histoire est un des aspects de la mode rétro, mais plus profondément, c'est un des aspects du besoin d'identité. »<sup>3</sup> L'« amateur » ou le « consommateur » d'histoire « demandent à l'histoire des réponses au fameux tableau de Gauguin “Qui sommes-nous, d'où venons-nous, où allons nous ?” »<sup>4</sup>

Au-delà du champ d'étude strictement français, le constat des nouveaux historiens peut s'étendre à bien d'autres territoires. Il fait état d'un regain d'intérêt général pour le passé dans les années 1970, lié à l'abandon des idéologies futuristes propres à la modernité. Le temps entre en crise, comme l'a souligné Hannah Arendt dès l'après-guerre. L'articulation entre passé, présent, et futur, ne répond plus aux exigences de continuité de la tradition. Dès lors, les fictions historiques tentent de recréer du lien, comme le firent à leur manière les

---

<sup>1</sup> « L'Histoire, une passion nouvelle », *La Nouvelle histoire, Le Magazine littéraire, op. cit.*, p. 10-23.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 17.

premiers romanciers historiques du XIX<sup>e</sup> siècle face aux « ruines » de 1789. Mais ce lien n'est plus celui des méta-récits, il est discontinu, incertain, voire paradoxal. L'archéologie du passé restitue une filiation identitaire équivoque, plurielle, qui se distancie volontairement des solutions téléologiques élaborées par les historiographes du siècle précédent.

## 1. Crise du temps

### 1.1. Le « présentisme », « régime d'historicité » de la période contemporaine

La crise du temps propre à l'époque contemporaine est définie par l'historien François Hartog comme « crise du présentisme ». S'inspirant des travaux de Reinhart Koselleck<sup>5</sup>, l'auteur définit cette crise comme l'expression « d'une profonde remise en question du régime moderne d'historicité. L'avenir, le progrès et les idéologies qui s'y rattachent ont perdu de leur force de conviction alors même que l'écart entre horizon d'attente et champ d'expérience devenait maximal. »<sup>6</sup>. Dans *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps*, l'auteur revient sur cette notion de « régime d'historicité » qu'il définit comme une représentation du temps, une articulation du passé, du présent et du futur, dont se dote un groupe pour concevoir son expérience de l'histoire. La Révolution de 1789 signe ainsi le passage de l'Ancien au Nouveau Régime, et donne naissance à un nouveau rapport au temps. Le « régime moderne d'historicité » se distingue du « régime ancien d'historicité ». En témoigne, selon François Hartog, la position d'entre-deux de Chateaubriand, qui fait l'expérience du « décalage », du « déphasage »<sup>7</sup>, face à l'accélération du temps. L'auteur

---

<sup>5</sup> Dans *Le Futur Passé. Contribution à la sémantique des temps historiques* (1979), R. Koselleck différencie lui aussi les époques selon leur manière d'articuler les temps, et plus spécifiquement de concevoir le futur.

<sup>6</sup> François HARTOG, « Temps et histoire », *Comment écrire l'histoire de France, Annales ESC*, nov.-déc. 1995, n°6, p. 1235.

<sup>7</sup> François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, op. cit., p. 93.

romantique « élit pour séjour la brèche du temps »<sup>8</sup>. Tocqueville décrit lui aussi la Révolution en ces termes :

[...] déjà on ne saurait comparer ses oeuvres avec rien de ce qui s'est vu précédemment dans le monde. Je remonte de siècle en siècle jusqu'à l'Antiquité la plus reculée : je n'aperçois rien qui ressemble à ce qui est sous mes yeux. Le passé n'éclairant plus l'avenir, l'esprit marche dans les ténèbres.<sup>9</sup>

Cette rupture marque la fin de la tradition, de l'exemplarité de génération en génération propre à *l'istoria magistra vitae*, qui fut jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle « la manière d'éclairer le présent par le passé par le relais de l'exemplaire »<sup>10</sup>. « Avec le régime moderne, l'exemplaire, comme tel, disparaît pour faire place à ce qui ne se répète pas. Le passé est, par principe, ou, ce qui revient au même, par position, dépassé ». Le temps s'oriente désormais à partir d'un « futur éclairant l'histoire passée »<sup>11</sup>, qui se présente comme le *telos* lui donnant son sens. La dévaluation du passé s'accompagne logiquement d'une domination de l'idéologie futuriste ; l'histoire se fait au nom de l'avenir, et non plus au nom d'un passé ancestral.

La société de consommation contemporaine, victime de la crise du progrès, abandonne ce culte d'un avenir radieux et se réfugie dans ce que François Hartog nomme « présentisme », un régime d'historicité qui valorise l'éphémère, autour des notions de flexibilité, de productivité et de mobilité. Les romans du *corpus*, dont l'action se situe dans les années 1960-1970, mettent en scène ces nouvelles valeurs. Elles sont ainsi tournées en dérision par Queneau dans *Les Fleurs bleues*. Le romancier s'empare avec ironie des icônes de la société consumériste, à la manière des *Mythologies* de Barthes. Son objet de prédilection est la « houature », version « néo-française » de la voiture. Le culte ostentatoire de l'automobile est associé dans le roman à la nécessité de posséder quelque chose de toujours nouveau :

Tiens, dit Sigismonde, vous avez une nouvelle houature ?  
- Ce n'est pas la peine de le faire remarquer, dit Lucet, ça se voit.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>9</sup> Alexis de TOCQUEVILLE, *De la démocratie en Amérique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, t. II, p. 399.

<sup>10</sup> François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 117.

- Vous montez ? dit Yoland.
- On prend la nôtre, dit Lucet.
- Tiens, dit Bertrande, vous aussi vous avez une nouvelle houature ?
- Ça n'a rien d'extraordinaire, dit Yoland. Tout le monde a aujourd'hui de nouvelles houatures.<sup>12</sup>

La nouveauté se fait ici production de masse, le progrès technique devient routine<sup>13</sup>, il n'a plus « rien d'extraordinaire ». Dès 1965, année d'écriture des *Fleurs bleues*, le « présentisme » dont parle François Hartog semble donc amorcé. Il faut noter, à la suite de l'historien, que ce « régime d'historicité » conserve malgré tout une visée futuriste, par le développement continu des innovations technologiques, comme dans le domaine automobile. La permanence de slogans, d'hymnes au progrès concourt à « maintenir opératoire le régime moderne d'historicité »<sup>14</sup>. Toutefois le futurisme s'allie à un présentisme qui le ronge de l'intérieur, qui le vide de son sens. La catégorie du présent se dilate, et l'horizon du futur disparaît face à ce phénomène d'extension. François Hartog décèle les prémisses de la dévaluation de l'avenir dès l'existentialisme sartrien des années 1950, et dans la réactivation contemporaine du *topos* du bon sauvage par Claude Lévi-Strauss dans *Tristes tropiques*. Les mots d'ordre des sixties, « Oublier le futur », « Sous les pavés, la plage », ou encore « Tout, tout de suite ! », dessinent « un horizon qui ne dépass[e] guère le seul cercle du présent »<sup>15</sup>. Les exigences toujours plus grandes de la société de consommation, « où les innovations technologiques et la recherche de profits de plus en plus rapides frappent d'obsolescence les choses et les hommes de plus en plus vite »<sup>16</sup>, procèdent, dans les décennies suivantes, à un expansionnisme sans mesure du présent. Les comportements quotidiens reflètent ce phénomène, comme le suggère Grass dans *Le Turbot*. Le roman, centré en partie sur la vie de couple du narrateur et d'Ilsebill, dépeint l'obsession de l'objet neuf, toujours plus perfectionné. Ce dernier doit permettre de gagner du temps, de « le maîtriser toujours et mieux, ou, tout aussi bien, le supprimer »<sup>17</sup>. Le leitmotiv des disputes conjugales est ainsi l'achat d'un lave-vaisselle. Ilsebill s'exclame à la fin de chaque repas : « *Übrigens brauchen*

---

<sup>12</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 1022.

<sup>13</sup> Voir supra page 327.

<sup>14</sup> François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, op. cit., p. 120.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 126.

*wir endlich eine Geschirrspülmaschine.* »<sup>18</sup> La revendication féminine se confronte au refus systématique de l'homme, pour qui faire la vaisselle à la main est une forme de résistance à l'accélération du temps. Toutefois, lorsque ses verres de collection sont fracassés par sa femme, « tout ça parce que [...] je lui avais refusé un lave-vaisselle Bosch ou Miele à six programmes garanti sans bruit en prononçant nettement : “Pas question ici !” »<sup>19</sup>, il finit par céder. L'ironie de Grass, sur fond de guerre des sexes, rejoint celle de Queneau face aux postures de la société consumériste. Elle sert de fil rouge au roman. La frénésie d'achat d'Ilsebill, qui court compulsivement après les voyages, les vêtements, et autres biens de consommation, est représentative d'un comportement social de masse. Ses pratiques, qui valorisent l'éphémère, et font du temps une marchandise, participent à la création d'un « présent hypertrophié »<sup>20</sup>, dans lequel s'enferme l'être contemporain. Dans *Terra Nostra*, Carlos Fuentes représente cette prison du présent à travers la réécriture du mythe de Tantale. Le personnage mythologique y est considéré comme « l'avant-dernier héros » de l'histoire humaine, telle que l'imagine le Chroniqueur des Habsbourg :

*[...] imaginó, en fin, al penúltimo de los héroes, el que se da cuenta de que el presente lo encierra, eclipsa su pasado, el pasado cesa de proyectar la sombra del héroe que el héroe ante llamaba su porvenir : Tántalo es el nombre del héroe, de todos los héroes que habrán devorado su presente para alcanzar un loco, ambicioso, enamorado, soñado futuro y, no pudiendo obtenerlo porque el futuro es un veloz fantasma que no se deja apresar, él liebre, nosotros tortugas, deberán voltear la cara al pasado para recuperar lo más precioso, lo que perdieron, lo que no les acompañó en la vibrante y desolada búsqueda de la pasión prohibida por las heladas leyes y reclamada por las hirvientes sangres : el deseo posee, la posesión desea, no hay salida, heroico Tántalo de frágiles cenizas y vencidos sueños, el héroe es Tántalo y su contrincante es el Tiempo : lucha final, vence el Tiempo, vence al Tiempo...<sup>21</sup>*

<sup>18</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 10. Tr. fr. : « D'ailleurs, il nous faudrait enfin un lave-vaisselle. », p. 10.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 148. V.O. : « weil ich ihr [...] eine Bosch- oder Miele-Geschirrspülmaschine mit sechs Spülprogrammen bei garantierter Geräuschschwäche verweigert, mit klarem Ausspruch “Kommt nicht ins Haus !” verweigert hatte. », p. 164.

<sup>20</sup> François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, op. cit., p. 125.

<sup>21</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, op. cit., p. 324-325. Tr. fr. : « [...] il imagine enfin l'avant-dernier des héros, celui qui se rend compte que ce présent l'enferme, éclipse son passé, que le passé cesse de projeter l'ombre du héros que celui-ci nommait naguère son avenir : Tantale est le nom de ce héros, de tous les héros qui dévorent leur présent dans l'espoir d'atteindre un futur de rêve, d'ambition, d'amour, de folie, et qui, ne pouvant l'atteindre car le futur est un fantôme qui ne se laisse pas saisir, se verront contraints de tourner le dos au passé afin de récupérer le plus précieux : ce qu'ils ont perdu, ce qui ne les accompagna pas dans la quête vibrante et désespérée de la passion prohibée par les lois et

Le supplice de Tantale, chez Fuentes, traduit à la fois la fin du régime ancien d'historicité, celui d'une histoire éclairée par l'exemple du passé, mais aussi les apories du régime moderne, et plus précisément de ses utopies futuristes. Le futur radieux reste impalpable, il échappe à toute possession. Le désirer devient une torture pour l'homme, qui s'enferme peu à peu dans le cercle d'un présent qui s'élargit sans cesse. L'actuel prend les dimensions de l'éternel, comme le figurent la faim et la soif sans fin de Tantale. Le livre XI de l'*Odyssee* nous présente en effet le héros plongé dans l'eau jusqu'au cou, sans qu'il ne puisse jamais s'abreuver car le liquide fuit dès qu'il tente d'y tremper les lèvres. Tantale devient sous la plume de Fuentes un supplicié du temps, condamné à vivre un présent sans borne où la promesse de bonheur, tentation permanente, ne se réalise jamais. L'« avant-dernier héros » de l'histoire, dont la fin apocalyptique coïncide dans le roman avec le passage du deuxième millénaire, incarne la clôture du temps à la seule catégorie du présent. « Le futurisme s'est abîmé sous l'horizon et le présentisme l'a remplacé. Le présent est devenu l'horizon. »<sup>22</sup>

Cette dilatation du présent est l'un des sujets d'étude « classiques » du postmodernisme. La « présence du passé » implique la vision d'un présent dilaté à l'infini, d'un temps bloqué, sans dynamique. Selon cette conception du temps, « postmoderne » pour certains, « présentiste » selon Hartog, passé et futur sont évacués, avec comme corollaires la tyrannie croissante de la jeunesse et l'escamotage de la mort. Mais ce présent connaît des failles. Elles se manifestent au sein de la vague mémorielle qui prend naissance dans les années 1970, se prolonge dans les années 1980, et culmine dans les années 1990. Dans son introduction aux *Régimes d'historicité*<sup>23</sup>, François Hartog précise que cette « vague de fond », qui touche « tous les rivages du monde », ne surgit pas *ex nihilo*. Elle trouve son origine dans les « brisures » du temps, ressenties dès le début du siècle par Paul Valéry. En 1919, l'écrivain évoquait déjà l'Hamlet européen, qui « songe à l'ennui de recommencer le passé, à

---

réclamée par le corps ; le désir possède, la possession désire, il n'y a pas de solution, héros aux fragiles cendres, aux rêves détruits ; le héros est Tantale et son adversaire est le Temps ; lutte finale, le Temps sort vainqueur, vaincu le sort du Temps... », p. 267-268.

<sup>22</sup> François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, op. cit., p. 126.

<sup>23</sup> Voir plus particulièrement le paragraphe intitulé « Les brèches », p. 12-17.

la folie de vouloir innover toujours. Il chancelle entre les deux abîmes. »<sup>24</sup> Cet entre-deux se retrouve lors d'un autre après-guerre, celui des années 1950, sous la plume d'Hannah Arendt. Une décennie plus tard, une autre brèche est ouverte par une génération « née d'un événement qu'elle n'a pas connu »<sup>25</sup>, celle de 1968. La vague mémorielle s'ancre donc dans une prise de conscience progressive, initiée dès les lendemains de la Première Guerre mondiale. Elle se concrétise par la préoccupation dès lors grandissante pour les idées de conservation du patrimoine et de défense de l'environnement, « le goût pour le passé, pour l'ancien »<sup>26</sup>.

Les romans du *corpus* mettent en scène, de façon amusée, cette mode mémorielle, et ses aspects plus ou moins folkloriques. Dans *Les Fleurs bleues*, Cidrolin avoue une passion totalement surannée pour l'essence de fenouil : « C'est un peu démodé, je reconnais. »<sup>27</sup> Le goût du personnage pour le passé est d'ailleurs attesté par ses voyages oniriques, régressions vers des temps révolus. Son double, le duc d'Auge, est lui aussi très attaché aux choses anciennes, comme en témoigne sa nostalgie pour les mets du Moyen-Âge, « des plats que j'aimais tant jadis et naguère, le pâté de rossignol au safran, la tarte de châtaignes à la graisse de campagnol, le chaud-froid d'ours à la graine de tournesol, tout cela arrosé d'alcool au bol. »<sup>28</sup> Dans *Le Turbot*, Grass développe encore davantage ce penchant passéiste. Alors que, dans *Les Fleurs bleues*, la passion du passé ne touche que deux individus, qui plus est considérés comme marginaux, il devient un véritable phénomène de société dans ce « livre de cuisine narratif »<sup>29</sup>. Des années 1960 des *Fleurs bleues* aux années 1970 du *Turbot*, la tendance s'est fortement accentuée. Les recettes de cuisine ancestrales reçoivent un véritable plébiscite. Le procès du Turbot, par l'évocation d'anciennes préparations culinaires, donne ainsi des idées à certains membres du Tribunal féministe. Le jour du Mardi gras, elles décident de revêtir les « costumes du temps d'Amanda », la cuisinière du XVIII<sup>e</sup> siècle. Elles organisent une « fête féminine interne »<sup>30</sup>, qui prend des allures de commémoration

---

<sup>24</sup> Paul VALÉRY, « La crise de l'esprit » (1919) dans *Variété I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1924, p. 21.

<sup>25</sup> Olivier ROLIN, *Tigre de papier*, Paris, Seuil, 2002, p. 36.

<sup>26</sup> François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, op. cit., p. 163.

<sup>27</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 1104.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 1143.

<sup>29</sup> Günter GRASS, *Atelier des métamorphoses*, op. cit., p.172.

<sup>30</sup> Günter GRASS, *Le Turbot*, op. cit., p. 355. V.O. : « Und als das feministische Tribunal, weil die Verhandlung des Falles Amanda Woyke in die Karnevalszeit fiel, anstelle der ordinären

carnavalesque. L'une d'elles, l'assesseuse Therese Osslieb, revêt pour l'occasion l'identité d'Amanda. Cuisinière de son état, elle remet à l'honneur les recettes de la cuisinière des communs. Fascinée, elle rebaptise même son restaurant fort raffiné « Hangar d'Ilsebill ». Elle entend y faire revivre la cantine de la cuisinière des communs, et ses mets rustiques :

*Dennoch gelang es der Wirtin innerhalb kurzer Zeit, die meisten der Genies zu vertreiben, Amanda Woykes Gesindeküche nachzuempfinden und neben der westpreußischen Kartoffelsuppe weitere einfache Gerichte beliebt zu machen : Schwadengrütze mit ausgelassenen Speckspirkeln ; Spinat aus Sauerampfer ; Milchhirse ; Pellkartoffeln zu Quark und Kümmel ; Grützwurst auf Stampfkartoffeln ; natürlich auch Kartoffelknödel ; bayrische, böhmische ; und Bratkartoffeln zu dieser und jener Beilage : Heringe, Spiegeleier, Klopse, Sülze.<sup>31</sup>*

Ce retour à une cuisine « authentique »<sup>32</sup>, où déferlent des kilos de pommes de terre « à l'ancienne », crée un véritable effet de mode, avec ses dérives les plus ridicules : « *Etliche Babys weiblichen Geschlechts, die zur Zeit der Verhandlung des Falles Amanda Woyke geboren wurden und deren Mütter (und Väter) zum Stammpublikum in "Ilsebills Schuppen" gehörten, bekamen auf Lebzeiten den Vornamen Amanda verliehen.* »<sup>33</sup> L'artificialité du processus est dévoilée lorsque la propriétaire du restaurant réintroduit subrepticement l'ancien raffinement de son établissement. Des exposés complexes accompagnent dès lors des délices gustatifs pourtant très simples : « La pomme de terre chez Shakespeare », ou encore « L'introduction de la pomme de terre comme condition de l'industrialisation et de la prolétarisation de l'Europe ». Dans *Terra Nostra*, le folkore historique est aussi mis en scène, dans une moindre mesure toutefois. Le narrateur imagine ainsi l'usage médiatique des rituels

---

*Weiberfastnacht ein internes Frauenfest in Kostümen aus der Zeit Amandas veranstaltete [...].* », p. 395.

<sup>31</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 424. Tr. fr. : « Pourtant la tenancière réussit en peu de temps à refouler la plupart des personnalités géniales, à revivre intuitivement la cuisine d'Amanda Woyke et à rendre populaires, à côté de la soupe aux pommes de terre prussienne-occidentale, d'autres mets spartiates : manne de Pologne en semoule avec lardons ; épinards faits d'oseille ; mil au lait ; pommes de terre en robes de chambre avec du caillé maigre au cumin ; cervelas sur pommes purée ; sans oublier naturellement les boulettes tant bavaroises que bohémiennes ; et les pommes de terre sautées garnies de ceci ou de cela : hareng, œufs sur le plat, fricandeau, fromage de tête. », p. 380.

<sup>32</sup> François Hartog évoque, pour caractériser le présentisme des années 1970, le thème des « retours à » (retours à Freud, à Marx, à Kant, ou à Dieu, etc.). Voir *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, op. cit., p. 16.

<sup>33</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 425. Tr. fr. : « Quelques bébés de sexe féminin nés au temps où se débattait le cas Woyke dont les mères (et pères) appartenaient au public habituel du "Hangar" se virent colloquer à perpétuité le prénom d'Amanda. », p. 381.

aztèques dans les années 1990. Les sacrifices y sont mis en scène par le pouvoir politique, afin de recouvrir une certaine identité nationale.

Ces « retour à », retour à la cuisine ancienne, retour aux mythes fondateurs, attestent, malgré leur dimension superficielle, d'une préoccupation grandissante dans la société contemporaine pour le passé, pour la recherche de « racines » ancestrales. « Déjà inquiet, le présent se découvre également en quête de racines et d'identité, soucieux de mémoire et de généalogies »<sup>34</sup>. François Hartog décrit la naissance d'une société « soucieuse de faire mémoire de tout, elle est passionnément archivistique, contribuant à cette quotidienne historicisation du présent »<sup>35</sup>. L'usage des médias, de la télévision témoigne de cette passion : « [...] le présent, au moment où il se fait, désire se regarder comme déjà historique »<sup>36</sup>. Le rôle joué par la télévision est remarquablement mis en lumière par Raymond Queneau dans *Les Fleurs bleues*. La « tève » y est l'objet d'un débat burlesque entre les personnages, analysant les liens qu'elle peut entretenir avec l'histoire. A l'origine de la discussion, Sigismonde, l'une des filles de Cidrolin, demande à son beau-frère Yoland s'il laissera ses enfants regarder la télévision :

- Rien que ce qui est instructif, répond Yoland. Surtout les actualités. Ça leur apprendra l'histoire de France, l'histoire universelle même.
- Comment ça ? dit Lucet.
- Eh bien oui, les actualités d'aujourd'hui, c'est l'histoire de demain. C'est ça de moins qu'ils auront à apprendre à l'école, puisqu'ils la connaîtront déjà.
- Là, mon vieux, tu déconnes, dit Lucet. L'histoire ça n'a jamais été les actualités et les actualités, c'est pas l'histoire. Faut pas confondre.
- Mais si, justement ! au contraire !! faut confondre !!! Regarde un peu voir. Suppose que tu es devant la tève, tu vois, je dis bien et je répète : tu vois, Lucien Bonaparte qui agite sa sonnette, son frère dans un coin, les députés qui gueulent, les grenadiers qui se ramènent, enfin quoi tu assistes au 19 brumaire. Après ça, tu vas te coucher, tu dors pendant cent ans et puis tu te réveilles ; alors, à ce moment-là, le dix-neuf brumaire c'est devenu de l'histoire et tu n'as pas besoin de regarder dans les livres pour savoir cexé.<sup>37</sup>

Lucet n'est pas d'accord, pour lui, l'histoire, « C'est quand c'est écrit »<sup>38</sup>. Face aux sophismes de Yoland, pour qui la télévision pourrait remplacer les chroniques d'antan, il réplique que l'histoire nécessite une forme de distanciation, celle que permet

---

<sup>34</sup> François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, op. cit., p. 128.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>37</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 1024.

l'historiographie. Comme le note Anne-Marie Jaton à ce propos : « Ce qui pose un problème, dans la reconstruction de l'Histoire [...], c'est le *choix* des événements significatifs. Devant les actualités, comment reconnaître *le* ou *les* faits significatifs qui constitueront demain les éléments significatifs d'une série infinie d'éléments significatifs. »<sup>39</sup> Pourtant, Yoland reste sur ses positions. Il cède à la tentation de « voir » l'histoire en train de se faire, assis « devant la télé » :

- Réfléchis cinq minutes, voyons. Un jour, y a eu des gens qui ont signé un armistice, en mil neuf cent dix-huit par exemple...
- Mettons.
- ... on a filmé ça. Ce jour-là, c'était des actualités et puis, après, maintenant par exemple, c'est devenu de l'histoire. C'est clair, non ?
- Non, dit Lucet. Ça ne tient pas debout. Parce que les actualités, tu les vois pas en même temps que la chose passe. Tu les vois quelquefois huit jours, quinze jours après. T'as même des cinémas de quartier qui te passent le Tour de France au mois de novembre. Alors, dans ces conditions-là, à quel moment ça devient de l'histoire ?
- Tout de suite ! *Illico presto subito* ! la télé c'est de l'actualité qui se congèle en histoire. Aussitôt fait, aussitôt dit.<sup>40</sup>

La télévision comme congélation instantanée de l'histoire, l'image exprime assez bien le rôle attribué aux médias par la société contemporaine. De fait, qu'il s'agisse de la « télé » ou bien même de l'écrit, l'histoire est vécue comme quelque chose à figer, à refroidir, que ce soit « *illico presto subito* », comme le souhaiterait Yoland, ou *a posteriori*, selon les vœux de Lucet. Face à ces phénomènes d'enregistrement, de stockage, Pierre Nora évoque, dans son introduction aux *Lieux de mémoire*, la disparition de la mémoire, en tant que lien toujours actuel et vivant au passé, préservé par des utilisations et des revitalisations successives. Selon lui, la mémoire se retire au profit de l'histoire, représentation distanciée d'un passé mort et enterré, reconstruction de ce qui n'est plus. La mémoire ne survit pas aux processus contemporains d'« accélération de l'histoire »<sup>41</sup> :

Fin des idéologies-mémoires, comme toutes celles qui assuraient le passage régulier du passé à l'avenir ou indiquaient, du passé, ce qu'il fallait retenir pour préparer l'avenir ; qu'il s'agisse de la réaction, du progrès ou même de la révolution. Bien plus : c'est le

---

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Anne-Marie JATON, *Lecture(s) des Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>40</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1025.

<sup>41</sup> Pierre NORA, « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux », *Les Lieux de mémoire*, t. I, *op. cit.*, p. XVII.

mode même de la perception historique qui, media aidant, s'est prodigieusement dilaté, substituant à une mémoire repliée sur l'héritage de sa propre intimité la pellicule éphémère de l'actualité.<sup>42</sup>

Pour Pierre Nora, la vague mémorielle de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle est la preuve que la mémoire vivante et spontanée a disparu. Ceci seulement explique que notre société moderne ait à ce point besoin, dans des opérations archivistiques peu naturelles, de la conserver à partir de supports extérieurs :

Elle [l'archive] double le vécu, qui se déroule souvent lui-même en fonction de son propre enregistrement – les actualités sont-elles faites d'autre chose ? –, d'une mémoire seconde, d'une mémoire-prothèse. La production indéfinie de l'archive est l'effet aiguë d'une conscience nouvelle, l'expression la plus claire du terrorisme de la mémoire historisée. C'est que cette mémoire-là nous vient de l'extérieur et que nous l'intériorisons comme contrainte individuelle, puisqu'elle n'est plus une pratique sociale.<sup>43</sup>

Dans *Le Turbot*, le narrateur analyse ce souci constant d'archiver l'histoire, l'art, la culture. Il est lié selon lui à l'escamotage de la mort, il masque une angoisse de la disparition. L'homme se rassure par la conservation compulsive de ce qu'il considère comme son patrimoine, comme ce qu'il a enfanté. Sur fond de guerre des sexes, les mâles donnent naissance à l'histoire, à défaut de pouvoir entamer une véritable grossesse. Leur grand œuvre est « mis en musées climatisés », il poursuit son existence sous forme de « dossiers noirs » bien archivés, ou alors au sein d'une « banque des data » : « *In klimatisierten Museen erinnert sich Kunst ihrer Ursprünge nicht. Und die Geheimarchive, in denen von Männern geborene Mißgeburten als schlimme Dossiers leise knisternd fortleben. Schon gibt es die Datenbank. Schon nummeriert sich die Menschheit, jederzeit abrufbar.* »<sup>44</sup> La mémoire se transforme en machine enregistreuse, elle ne suit plus son cycle naturel d'oubli et de retour du souvenir. Qu'il s'agisse des hommes ou des femmes, les événements sont mis en scène sous forme de cérémonie, qui se doit d'être mémorable. Telle est le cas de la « Turbophagie ». Cette scène fortement démonstrative marque la fin du procès du flet, mais aussi son châtement. Le Turbot

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. XVIII.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. XXVIII.

<sup>44</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 504. Tr. fr. : « Mis en musées climatisés, l'art se dépend de ses origines. Et l'enfer des archives des services secrets où les avortons masculins poursuivent sous forme de dossiers noirs leur existence à petit feu. Il y a déjà une banque des data. L'humanité se numérote à titre constamment révocable. », p. 452.

doit observer les membres du Féminal<sup>45</sup> manger certains de ses congénères, cuisinés pour l'occasion : « [...] *das demonstrative, man sagte, zukünftig denkwürdige, das rituale, feierliche, das große Buttessen* »<sup>46</sup>. Le présent est ici vécu dans son historicité immédiate, comme un symbole à construire pour la postérité. Il ne s'agit pas de le laisser s'échapper. De la même manière, la « tévé » des *Fleurs bleues* entend tout préserver, tout consigner par le miracle de l'image.

Face à ces banques de données impérissables, les protagonistes des romans du *corpus* offrent une résistance originale. Cidrolin refuse de s'instruire par la télévision, comme le lui conseillent sans cesse ses gendres et ses filles. L'une d'elle, Lamélie, explique les réserves de son père :

- Si, dit Yoland à Lucet, on se cotisait pour lui offrir une tévé pour son anniversaire, ça empêcherait son cerveau de ruminer.
- On verra, dit Lamélie. Pour le moment le mieux c'est de lui laisser faire sa sieste : c'est encore son meilleur cinéma.<sup>47</sup>

La « tévé », mémoire enregistreuse, se confronte au « cinéma » de Cidrolin, mémoire onirique qui circule librement entre le monde des années 1960, et l'univers archaïque du duc d'Auge. La rapidité du tube cathodique s'oppose au processus lent et méditatif du rêve, cette « rumination » de l'esprit que la « tévé » est censée stopper net. Sur la péniche de Cidrolin, la mémoire vécue l'emporte donc sur la mémoire-prothèse. Cette résistance est aussi celle que prône Carlos Fuentes, lorsqu'il s'intéresse au rôle que peut et doit jouer la littérature dans le champ médiatique actuel. Dans *Géographie du roman*, il évoque à ce propos les rumeurs qui prédisent, depuis les années 1950, la mort du roman en faveur de moyens de communication plus rapides, et prétendument plus efficaces, comme la télévision ou les journaux. Le roman disparaîtrait au profit du « divertissement informatif », sur lequel se ruent les écrivains contemporains, pour satisfaire le goût actuel :

Il y a de l'information, des faits, des sujets, des images associées à la violence et au

---

<sup>45</sup> Le Féminal est un tribunal féministe. Ses membres, strictement féminins, jugent le Turbot pour l'histoire misogyne qu'il a orchestrée depuis les débuts de l'humanité.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 670. Tr. fr. : « [...] on procéderait à titre démonstratif, on disait mémorable pour les générations futures, rituellement, solennellement, cérémoniellement à la grande Turbophagie. », p. 599.

<sup>47</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1026.

plaisir, au terrorisme ou aux vacances, et même du terrorisme des vacances ou des vacances du terrorisme. En revanche, il y a peu d'imagination. Les faits et les images se succèdent, surabondants, répétitifs, sans forme ni suite. Et pourtant, qu'est-ce que l'imagination si ce n'est la transformation de l'expérience en connaissance ? Et cette transformation n'exige-t-elle pas un temps, une pause, un désir [...] ?<sup>48</sup>

L'information immédiate a un autre désavantage aux yeux de Fuentes, sa collusion avec le pouvoir. Face à la dérive médiatique, et aux rumeurs associées de disparition du roman, l'auteur cherche à définir le rôle singulier que peut jouer le genre romanesque au sein de la société :

Que peut dire le roman qui ne peut être dit d'aucune autre façon ? [...] Cela vaut-il la peine, malgré l'apparente impossibilité de la tâche, de tenter de multiples projets de communication narrative afin de multiplier les exceptions à l'artificielle tyrannie circulaire de l'information et du pouvoir ?<sup>49</sup>

Ce défi semble trouver sa réponse dans les propositions romanesques énoncées par Fuentes tout au long de sa carrière d'écrivain. Dans *Terra Nostra*, plusieurs récits mémoriels, fortement chargés d'irréalisme et de fantasmagorie mythologique, abondent et contrecarrent la chronique univoque établie par le pouvoir en place. L'imagination oppose sa vérité à l'information, tout comme les sommes de Cidrolin révoquent la puissance autoritaire de la télévision. Faisant allusion à Günter Grass, Fuentes précise que le rôle de l'écrivain est de « rappeler la nouveauté d'un passé réduit au silence, non-dit, obscur »<sup>50</sup>. Et c'est par l'imagination qu'il peut y parvenir. Tel est le pouvoir d'exception du roman historique, porter au jour la vérité de l'histoire, non par le document vériste, mais grâce à l'imagination des auteurs :

Je crois que la vérité de l'histoire se trouve dans les romans. Privez-moi de Dostoïevski et de Tolstoï et je ne comprends goutte à l'histoire russe du XIX<sup>e</sup> siècle, alors que vous pouvez me supprimer la majorité des historiens russes du XIX<sup>e</sup> siècle, ils ne me manqueront pas [...] l'imagination ne peut en aucun cas être remplacée par le document. [...] Ce qu'écrit Proust, aucune chronique de la *Belle Époque*, si bonne soit-elle, ne peut le rendre, parce que, chez Proust, il y a d'autres dimensions qui font le visible et l'invisible.<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Carlos FUENTES, *Géographie du roman*, op. cit., p. 12.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 13-14.

<sup>50</sup> Carlos FUENTES, *Territoires du temps*, op. cit., p. 247.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 249.

La vigueur du roman témoigne alors pour Fuentes de la vitalité d'une société : « Une société sans langage est une société muette, et une société sans imagination est une société morte. »<sup>52</sup> C'est la littérature, et sa part d'irréalité, qui construit un pont « entre actualité et héritage », non les moyens rapides de l'information médiatique. « Moi je pense que l'écrivain invente la mémoire. C'est une de ses fonctions essentielles. »<sup>53</sup>

La requête d'une mémoire vivante, déportée loin des critères objectivistes de l'univers médiatique, souligne la préoccupation grandissante dans la société contemporaine de recouvrer un lien plus personnel, et plus profond avec le passé. La prise de conscience d'une disparition de la mémoire sociale aboutit à la quête d'un héritage, comme en témoigne l'accroissement massif des recherches généalogiques. *Le Turbot* revient sur cette volonté de refonder le lien intergénérationnel, à travers la transmission de pratiques, et leur réactualisation. Les recettes de cuisine constituent, dans le roman, le fondement de cette chaîne mémorielle. Le passage des recettes de mains en mains, leur renouvellement grâce à la succession des cuisinières, symbolise cette mémoire vivante, qui s'anime dans l'espace privé de la cuisine, grâce au temps long de la préparation culinaire. Il s'agit en effet d'une durée vivante, ancrée dans l'activité quotidienne. La mémoire s'y tisse comme lien social, au contraire de l'histoire conçue comme séparation, comme on l'a vu avec Pierre Nora. Pour raconter la mémoire, et par ce récit la préserver sans la réifier, il faut, selon Grass, prendre le temps de bavarder tout en épluchant les pommes de terre, ou encore les oignons, comme l'indique le titre de sa propre autobiographie, *Beim Häuten der Zwiebel*. La partie du roman consacrée à la cuisinière des communs, Amanda Woyke, est sur ce point exemplaire. Le titre du chapitre, « *Beim Eichelstoßen Gänserupfen Kartoffelschälen erzählt* », traduit en français par « Tout en pilant des glands, plumant des oies, pelant des pommes de terre : histoire d'Amanda », souligne la concomitance des activités culinaire et mémorielle. « *Es sind aber Amandas Kartoffelschalen zurückerzählt die gewundene Strecke bis Weißdunoch, späte Erinnerungen an meine Nabelschnur, die aufgewickelt zu ihr führt : wie sie auf der Küchenbank sitzt. Ihr Schälmesser wußte, wie die Geschichte weiterging.* »<sup>54</sup> L'épluche-

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>53</sup> Carlos FUENTES, *Territoires du temps*, *op. cit.*, p. 228.

<sup>54</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, *op. cit.*, p. 370. Tr. fr. : « Un récit qui remonte les épluchures d'Amanda, parcours sinueux qui mène à Tu-t'en-souviens, souvenirs tardifs de mon cordon ombilical qui, quand

légumes, narrateur de la contre-histoire de Grass, symbolise son ancrage réaliste, volontairement attaché à l'histoire anecdotique des petites gens. La cuisine, le banc sur lequel s'assied Amanda, ses ustensiles et ses légumes, représentent les conditions de possibilité de la mémoire en tant que lien vivant. De fait, si les cuisinières du *Turbot* avaient travaillé à la chaîne, jamais elles n'auraient pu tenir le rôle mémoriel que Grass leur attribue :

*Doch wo wird dabei das Weißtunoch und Eswareinmal bleiben ? Unsere Gäste, denen Amandas Kartoffelsuppe, bis der Topf leer war, geschmeckt hatte, waren mit mir der Meinung, daß sich beim genormten Arbeitsvorgang am Fließband keine Geschichten erzählen lassen. Selbst wenn Mestwina halbautomatisch Weizenmehl vertütet, selbst wenn die dicke Gret in einer Geflügelgroßschlachterei den am laufenden Hakenband abgebrühten Hormonvögeln die letzten Federn absaugt, selbst wenn Amanda Woyke heutig wäre und (bezahlt nach Leichtlohntarif) uniform geschälte Kartoffeln in Weißblechdosen ruckzuck verlocht : Es bliebe nicht Zeit, beim Vertüten, Absaugen, Verlochen die notwendigen Geschichten und seien es paar Klatschgeschichten (wem auch ?) lang breit zu erzählen.<sup>55</sup>*

Le « Tu-te-rappelles » et le « Il-était-une-fois » sont réduits au silence par l'accélération du temps, symbolisé ici par l'industrie alimentaire. Le travail à la chaîne, processus ultra rapide, ne permet plus de « raconter des histoires ». Pourtant, malgré ce contexte socio-économique hostile, les personnages du *corpus* tentent de créer un cadre de vie propice à l'acte de mémoire.

En 1953, le Cubain Alejo Carpentier esquissait déjà un parcours en marge du rythme rapide de la société post-industrielle, avec *Le Partage des eaux*. Ce roman se livre à une critique acerbe de la vision moderne du temps, vide de sens, empressée, et par conséquent oppressante pour les individus. La crise du temps y est figurée par le voyage, sur les rives

---

on le rembobine, conduit à elle : elle est assise sur le banc de la cuisine. Son épluche-légumes savait la suite de l'histoire. », p. 332.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 383. Tr. fr. : « Mais où en resteront le Tu-te-rappelles et le Il-était-une-fois ? Nos invités qui avaient apprécié la soupe aux pommes de terre d'Amanda au point de vider le chaudron étaient d'accord avec moi d'avis que le processus ergique normalisé à la chaîne ne permet pas de raconter d'histoires. Même quand Mestwina ensache à demi automatiquement de la farine de froment, même quand Gret la Grosse, travaillant dans un abattage en grand, aspire les dernières plumes des oiseaux aux hormones qui défilent ébouillantés aux crochets de la chaîne, même si aujourd'hui Amanda Woyke existait et (rétribuée selon tarif du SMIC) poinçonnait en cadence des pommes de terre uniformément pelées dans des boîtes de fer-blanc : il n'y a, n'y aurait plus le temps, tout en ensachant, aspirant, poinçonnant, nécessaire aux longues histoires, ne fût-ce que de vagues ragots (à qui d'ailleurs ?). », p. 344.

d'un grand fleuve sud-américain, d'un New-Yorkais parti à la recherche d'instruments de musique primitifs au sein de la Forêt Vierge. Vivant à New-York dans le rythme répétitif du quotidien, le citadin rencontre, dans l'espace intact de la forêt, des Indiens au mode de vie archaïque, ancestral, digne d'un autre siècle. Au fur et à mesure d'un voyage aux accents odysseens, la chronologie du calendrier, temps clos et stérile, est abandonnée par le narrateur dans un rejet toujours plus fort de la « modernité » et de ses illusions<sup>56</sup> : « Je vais me soustraire au destin de Sisyphe que le monde d'où je viens m'a imposé ; fuir les professions creuses, la course de l'écureuil dans son tambour, le temps mesuré, les métiers obscurs. »<sup>57</sup> *Le Partage des eaux* peut être considéré comme précurseur par rapport aux textes du *corpus*, qui approfondissent la faillite du temps moderne. Toutefois, le voyage du personnage à travers les âges n'occupe qu'une partie du roman et ne présente pas encore de réexamen de l'histoire<sup>58</sup>. Qui plus est, cette traversée des âges demeure métaphorique, elle sert à montrer l'impression de recul dans le temps ressenti par le héros au contact d'un mode de vie ancestral. Mais ce roman annonce une nouvelle forme de narrativité, une trame régressive, mêlant les époques et contrecarrant le temps linéaire de la modernité.

Le besoin de recouvrer le sentiment d'un lien avec le passé face à l'accélération du temps apparaît aussi un siècle et demi plus tôt, chez Chateaubriand, et nombre de Romantiques, qu'ils soient écrivains ou historiographes. Le passage de la Révolution, s'il symbolise le temps progressiste de la modernité, heurte les consciences en tant que rupture. Une continuité doit être redessinée, le plus souvent par le réinvestissement narratif de la temporalité cyclique, comme l'analyse Jean-François Hamel dans un ouvrage critique récent, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité* (2006). « Contre toute attente, la modernité aura vu ressurgir une narrativité que l'on croyait depuis longtemps révolue, celle des éternelles révolutions des astres et des volutes d'une histoire cyclique qui se reprend jusqu'à intervertir passé et avenir, jusqu'à confondre morts et vivants. »<sup>59</sup> L'auteur étaye sa

---

<sup>56</sup> « [...] certains thèmes de la "modernité" me devenaient intolérables », Alejo CARPENTIER, *Le Partage des eaux, op. cit.*, p 99.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>58</sup> Le modèle de fondation du village indien au coeur de la forêt vierge reste un modèle colonial, puisque le village est fondé par l'Adelantado, homme blanc qui régenté cette utopie, avec l'aide d'un missionnaire catholique, fray Pedro.

<sup>59</sup> Jean-François HAMEL, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité, op. cit.*, p. 8.

thèse à partir d'un vaste *corpus*<sup>60</sup>, qui lui permet de montrer comment, en plein cœur du siècle progressiste, les rêves d'émancipation se sont confrontés aux spectres du passé.

La résurgence des poétiques de la répétition ne peut se comprendre qu'à la lumière d'un régime d'historicité marqué par une fascination sans ambivalence pour les survivances des générations antérieures. Car la modernité, comme l'histoire de l'art selon Aby Warburg, est peut-être aussi une « histoire de fantômes pour grandes personnes ».<sup>61</sup>

La résurgence du temps cyclique chez les Modernes, liée à la sensation d'une fracture temporelle, appelle une comparaison plus attentive de ces poétiques du XIX<sup>e</sup> siècle avec celles des romanciers du *corpus*. Il s'agit d'interroger les similitudes et les différences des réponses apportées par les écrivains à la charge traumatique de l'événement historique, Révolution dans un cas, guerres mondiales et totalitarismes dans l'autre.

## 1.2. « Revenances » aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles

Jean-François Hamel analyse les réponses narratives apportées par les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle à la rupture de 1789, et au sentiment de mélancolie qui en résulte. Le lien perdu de la tradition séculaire trouve selon lui un succédané dans un nouveau type de narrativité : les « grands récits », qui prennent comme sujet transhistorique la France, ou de manière encore plus vaste l'humanité, en tant que personne :

Une première réplique narrative à l'instauration du régime moderne d'historicité exprime un désir de synthèse sans précédent, dont l'historiographie romantique et l'idéologie du progrès sont les illustrations les plus éloquentes. Ces récits archéologiques et téléologiques travaillent à transcender un présent dissocié tant de son passé que de son avenir par l'invention d'un sujet transhistorique, sous la figure d'une humanité prométhéenne capable de prendre rétrospectivement conscience d'elle-même et d'assurer l'orientation de son propre avenir.<sup>62</sup>

Michelet opère la résurrection des morts au sein des vivants dans son *Histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, alors que Victor Hugo relate la marche vers le progrès des hommes, « réalité

---

<sup>60</sup> Kierkegaard avec *La Reprise*, Marx avec *Le Dix-huit brumaire de Louis Bonaparte*, Nietzsche avec *Le Gai savoir* et *Ainsi parlait Zarathoustra*, et enfin Freud avec *Au-delà du principe de plaisir*.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 10. La citation extraite de *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* de Georges Didi-Huberman, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, p. 88.

tranhistorique, composée de morts et de vivants, où viennent se synthétiser toutes les consciences et tous les sentiments des humains qui ont passé ici-bas »<sup>63</sup>. La métempsychose sert d'itinéraire métaphorique à l'auteur de *La Légende des siècles*. La résurgence des poétiques de la répétition au XIX<sup>e</sup> s'explique par la volonté narrative, dans les domaines historiographiques et littéraires, d'inscrire une continuité sans faille, un lien de ressemblance indéfectible entre les morts et les vivants, malgré les ruptures politico-économiques incessantes<sup>64</sup>. « Devant une tradition rompue, qui devient dès lors objet de désir pour plusieurs, les écrivains et philosophes travailleront à inventer des formes narratives qui interrogent à de nouveaux frais l'inscription de la communauté dans la continuité d'un récit partagé. »<sup>65</sup> Le présent est inscrit dans une téléologie, assurée d'une origine historique, et pourvu d'un devenir. La Révolution française joue alors le rôle de repère fondateur, autour duquel se déploient les générations successives d'une humanité en marche.

Un parallèle significatif se dessine entre les récits dont parle Jean-François Hamel, et les œuvres du *corpus*, où l'on retrouve à nouveau une poétique de la répétition, liée à un sentiment de faille à combler entre le passé et le présent. Le retour sert en effet de trame narrative aux romans de Grass, Queneau et Fuentes, qui mettent en scène eux aussi des « revenants » transhistoriques. Leurs protagonistes reviennent à différentes époques, transcendant les lois du temps. Janus *bifrons*, ils ont le pouvoir quasi surnaturel de se mouvoir dans le passé, le présent ou le futur. Ils adoptent une position qui surplombe les simples mortels. La « revenance » n'est donc pas l'apanage de la narrativité dix-neuviémiste, comme le souligne d'ailleurs Jean-François Hamel en élargissant son étude aux romans de Pierre Klossowski et de Claude Simon. La « survivance » du passé mort dans le présent, marqué au XIX<sup>e</sup> siècle par la présence des spectres, des fantômes, se retrouve dans les œuvres du *corpus*, à travers une présence paradoxale du passé. Les morts-vivants de *Terra Nostra, topoi* du réalisme magique sud-américain, répliquent aux opérations thaumaturgiques d'un Jules

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>63</sup> Marc ANGENOT, « L'invention de l'Humanité et le sujet du progrès », *Le Soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans des contextes interculturels*, sous la direction de Pierre Ouellet Québec, Presses Universitaires de Laval, 2003, p. 365.

<sup>64</sup> Voir sur ce point les réflexions d'Hannah Arendt dans « La tradition et l'âge moderne », à propos de l'histoire hégélienne comme développement continu : « Le fil de la continuité historique fut le premier substitut de la tradition », *La Crise de la culture*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>65</sup> Jean-François HAMEL, *Revenances de l'histoire*, *op. cit.*, p. 39.

Michelet. Le roman de Fuentes regorge de chiens-fantômes, de momies douées de vie par la magie noire. Le romancier mexicain fait revivre les spectres de la vieille dynastie des Habsbourg, grâce à une forme kabbalistique de métempsycose. Cette survie du mort dans le vif est mise en lumière par l'épigraphe du roman, que Fuentes emprunte à Goya : « ¿ *Qué quiere ese fantasmón... ?* »<sup>66</sup> Toutefois, l'écrivain aborde cette thématique fantastique de manière tout à fait originale. Il use en effet d'une métaphore scientifique contemporaine pour évoquer la présence fantomatique des morts dans le monde des vivants. Il s'agit de l'antimatière, théorie d'astrophysique selon laquelle toutes les particules de la matière posséderaient des doubles symétriquement opposés, qui seraient, dans une certaine mesure, symétriques dans le temps<sup>67</sup>. Cette théorie lui permet de mettre en scène, en 1999, un Paris envahi par les personnages du passé, moines pénitents, poètes ou hommes politiques venus d'autres siècles. Réécrivant le mythe moderne des « envahisseurs » venus d'une autre planète, le narrateur explique, dans une analyse saisissante, que les envahisseurs viennent en réalité du passé :

*La antimateria es el doble o espectro de toda materia : es decir, el doble o espectro de cuanto es. Sonríes. La ciencia ficción siempre urdió sus tramas en torno de una premisa : existen otros mundos habitados, superiores en fuerza o en sabiduría al nuestro. Nos vigilan. Nos amenazan en silencio. Algún día, seremos invadidos por los marcianos. Doble Welles : Herbert George y George Orson. Pero tú crees asistir a otro fenómeno : los invasores no han llegado de otro lugar, sino de otro tiempo. La antimateria que ha llenado los vacíos de tu presente se gestó y aguardó su momento en el pasado. Nos no han invadido marcianos y venusinos, sino herejes y monjes del siglo XV, conquistadores y pintores del siglo XVI, poetas y asentistas del siglo XVII, filósofos y revolucionarios del siglo XVIII, cortesananas y ambiciosos del siglo XIX : hemo sido ocupados por el pasado. ¿ Vives entonces una época que es la tuya, o eres espectro de otra ?*<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> « Que cherche-t-il ce fantôme... ? »

<sup>67</sup> Voir supra page 213.

<sup>68</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, op. cit., p. 913. Tr. fr. : « L'antimatière est le double ou le spectre de toute matière, autrement dit le double ou le spectre de tout ce qui *est*. Tu souris. La science-fiction a toujours bâti ses trames romanesques à partir d'un même présupposé. Il existe d'autres mondes possibles, supérieurs en force ou en sagesse au nôtre. Des mondes qui nous surveillent. Nous menacent en silence. Un jour nous serons envahis par les Martiens. Les deux Well(e)s : Herbert George et George Orson. Toi cependant tu crois assister à un autre phénomène : les envahisseurs ne sont pas venus d'un autre lieu mais d'un autre temps. L'antimatière qui a rempli les vides de ton présent a été engendrée et stockée dans le passé. Nous n'avons pas été envahis par les Martiens ou les Vénusiens, mais par les momies et les hérétiques du XV<sup>e</sup> siècle, les conquérants et les peintres du XVI<sup>e</sup> siècle, les poètes et les financiers du XVII<sup>e</sup> siècle, les philosophes et les révolutionnaires du XVIII<sup>e</sup> siècle, les

Le présent est « occupé » par le passé. Son double qui le hante est un « passé qui ne passe pas », leitmotiv de l'œuvre de Grass<sup>69</sup>, et de bien d'autres écrivains de son époque. Au-delà du champ strictement littéraire, ce temps spectral est caractéristique de la deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle, comme le confie l'historien Henry Rouso dans un entretien au titre évocateur, *La Hantise du passé*<sup>70</sup>. Il y poursuit une réflexion amorcée quelques années plus tôt avec *Vichy, un passé qui ne passe pas*<sup>71</sup>, autour de la notion de « devoir de mémoire ». A l'origine « appel aux survivants à témoigner », la mémoire est devenue une injonction, une nécessité impérieuse : « [...] la mémoire constitue la dénomination actuelle, dominante, par laquelle on désigne le passé non pas de manière objective et rationnelle, mais avec l'idée qu'il faut conserver ce passé, le maintenir vivant »<sup>72</sup>.

Dans les romans du *corpus*, la hantise du passé provient, comme pour les récits du XIX<sup>e</sup> siècle, d'une rupture du *continuum* temporel. Ce sentiment résulte des événements traumatiques ayant frappé les consciences, les guerres et les régimes totalitaires, tout comme les heurts successifs de la Révolution, de l'Empire, de la République, et de la Restauration laissèrent les hommes du XIX<sup>e</sup> siècle au milieu des « ruines ». Le sentiment de rupture, évoqué plus haut par la citation de Tocqueville, est aussi celui que décrit Hannah Arendt à propos de l'après-guerre. Dans *La Crise de la culture*, elle évoque la tradition rompue, par l'image d'une « brèche entre le passé et le futur »<sup>73</sup>. Selon la philosophe, cette brèche caractérise de tout temps l'homme qui tente, par l'expérience de la pensée, de se situer entre les deux forces antagonistes que sont pour lui le passé et l'avenir. Mais elle définit plus précisément l'expérience de l'homme moderne, qui vit la fin de la tradition occidentale, tradition instaurée par les Romains dans leur soumission à l'autorité de la pensée grecque. Cette tradition a été rompue par les événements du XX<sup>e</sup> siècle :

---

courtisans et les ambitieux du XIX<sup>e</sup> siècle : nous avons été occupés par le passé. En ce cas, vis-tu une époque qui est la tienne ou n'es-tu qu'un revenant d'une autre époque ? », p. 821-822.

<sup>69</sup> Voir sur ce point l'analyse de Thomas Serrier sur la métaphore grassienne de la rage de dents : « [...] la douleur dentaire, accompagnée de son inévitable inflammation gingivale aiguë, fonctionne comme métaphore concrète du passé qui ne passe pas. », *Günter Grass : tambour battant contre l'oubli*, op. cit., p. 28.

<sup>70</sup> Henri ROUSSO, *La Hantise du passé : entretien avec Philippe Petit*, op. cit.

<sup>71</sup> Henry ROUSSO, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1996 (1994).

<sup>72</sup> Henri ROUSSO, *La Hantise du passé : entretien avec Philippe Petit*, op. cit., p. 16.

<sup>73</sup> Hannah ARENDT, « La brèche entre le passé et le futur », *La Crise de la culture*, op. cit., p. 11-27.

Celle-ci naquit d'un chaos de problèmes de masse sur la scène politique et d'opinions de masse dans le domaine spirituel que les mouvements totalitaires, au moyen de la terreur et de l'idéologie, cristallisèrent en une nouvelle forme de gouvernement et de domination. La domination totalitaire en tant que fait institué, lequel, en ce qu'il est sans précédent, ne peut être compris à l'aide de catégories usuelles de la pensée politique, et dont les « crimes » ne peuvent être jugés avec les critères moraux traditionnels ni punis à l'intérieur du cadre légal traditionnel de notre civilisation, a rompu la continuité de l'histoire occidentale.<sup>74</sup>

Là encore, les événements historiques sidèrent par leur caractère incomparable. Ils sont le signe d'une fracture irréversible entre passé et présent. Cette disjonction des temps est manifeste dans les romans du *corpus*. Elle est symbolisée dans *Les Fleurs bleues* par le langage, et l'inaptitude des contemporains à comprendre les expressions du « vieux temps », comme ici « jeter le manche après la cognée » :

- « [...] Il ne faut pas jeter le manche avant la cognée.
- Après, dit Cidrolin.
- Après ? Après ? »
- Le maître d'hôtel avait l'air perplexe.
- « Jeter le manche après la cognée, dit Cidrolin.
- Vous êtes sûr ?
- Certain.
- Au fond, qu'est-ce que ça veut dire ? d'où vient cette expression ?
- C'est une expression du vieux temps, dit Cidrolin.
- Je ne la comprends pas.<sup>75</sup>

Le passé subsiste en tant que reliquat linguistique dont le sens s'est perdu. Seul Cidrolin parvient encore à comprendre, grâce à ses voyages dans le temps, l'expression tombée en désuétude – « Je vais vous expliquer. Il y avait une fois un bûcheron... »<sup>76</sup> L'histoire est donc mortifère, elle laisse derrière elle un champ de ruines, comme le montrent les réflexions du duc dès l'*incipit* du roman : « Des restes du passé traînaient encore ça et là, en vrac », « phénomènes usés », « déchets se refusant à l'émiettage »<sup>77</sup>. L'humeur mélancolique du duc se révèle lors de cet examen liminaire de la situation historique : « – Ah mon brave Démo, dit le duc d'Auge d'une voix plaintive, me voici bien triste et mélancolieux.

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, « La tradition et l'âge moderne », p. 39-40.

<sup>75</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1065.

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 991.

– Toujours l’histoire, demanda Sthène ? – Elle flétrit en moi tout ébaudissement. »<sup>78</sup> Au spleen des Romantiques répond celui du duc d’Auge. Ce phénomène d’écho, d’un siècle à l’autre, apparaît chez un second romancier du *corpus*, Carlos Fuentes. L’écrivain mexicain fait entrer en résonance son travail sur le mélange des temps, avec les réflexions de Musset dans les *Confessions d’un enfant du siècle* :

Me souvenant des cendres de Salgado<sup>79</sup>, je me rappelle aussi le brillant premier chapitre des *Confessions d’un enfant du siècle* d’Alfred de Musset. Observant la transition de l’ère napoléonienne à la monarchie bourgeoise de Louis-Philippe, le poète nous rappelle que le passé et l’avenir ne sont jamais totalement séparés : ils coexistent tous deux dans notre temps. Chacun de nos pas, écrit Musset, foule un sol de ruines et un champ de semences.<sup>80</sup>

Rappelons ici les mots de Musset, pour qui la vie s’offrant aux jeunes gens de son temps se partage entre un passé totalement détruit et un avenir encore incertain :

[...] derrière eux un passé à jamais détruit, s’agitant encore sur ses ruines, avec tous les fossiles des siècles de l’absolutisme ; devant eux l’aurore d’un immense horizon, les premières clartés de l’avenir ; et entre ces deux mondes... [...] le siècle présent, en un mot, qui sépare le passé de l’avenir, qui n’est ni l’un ni l’autre et ressemble à tous les deux à la fois.<sup>81</sup>

La conception romantique de l’histoire continue donc à inspirer le romancier mexicain, et à décrire avec exactitude son expérience du temps face à l’histoire politique du Mexique. De même, la métaphore des ruines, mais aussi la position d’entre-deux historique, caractérise l’écrivain contemporain selon Günter Grass : « [...] nos pensées, notre monologue intérieur sont à chaque fois guettés par le passé et par la crainte du futur, [...] le présent ressemble à une falaise qui ne cesse de s’effriter. A peine vécu, le présent est déjà passé. »<sup>82</sup> Ces réflexions témoignent d’une articulation du temps proche de celle des Romantiques, entre

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 992.

<sup>79</sup> Félix Salgado Macedonio, homme politique mexicain, candidat du Front national démocratique qui dénonça en 1988 les fraudes électorales du parti au pouvoir, le P.R.I., en montrant que nombre de bulletins de vote en sa faveur avaient été brûlés par les autorités.

<sup>80</sup> Carlos FUENTES, *Un Temps nouveau pour le Mexique*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>81</sup> Alfred de MUSSET, *La Confession d’un enfant du siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2002 (1836), p. 24.

<sup>82</sup> Günter GRASS s’entretenant avec Juan GOYTISOLO dans *Cogitus interruptus*, *op. cit.*, p. 288.

un passé disparu mais toujours présent par ses ruines, et un futur qui inspire l'inquiétude. Claude Burgelin analyse ce lien entre le Romantisme et la scène littéraire contemporaine :

Cela faisait longtemps qu'on n'avait pas vu passer autant d'anges et de fantômes sur la scène littéraire. Au terme d'un siècle bavard et « communicant », tout à l'ivresse de ses réseaux, voici que font avec insistance *apparition*, selon le terme consacré, ces intermédiaires peut-être moins immatériels qu'on le dit. [...] La dernière fois qu'anges et fantômes avaient fait aussi massivement irruption, c'était dans les tourments du Romantisme. Un temps de l'après : après la Révolution, après la Terreur de la guillotine, après les guerres de l'Empire. [...] Une époque de transmission cassée, de mémoire blessée, de hâtives mises en terre, en oubli ou en charniers. A nouveau en ce siècle, le temps a été hors de ses gonds. Deux guerres, des génocides et des assassinats massifs au nom d'idéologies meurtrières. Des morts par millions. Avec pour séquelles de grands saccages de la mémoire, des ruptures de la transmission.<sup>83</sup>

Pourtant, la poétique de la répétition ne sert pas, pour la période contemporaine, à recréer le lien perdu avec un passé stable et unitaire ; elle va plutôt se faire remémoration des à-côtés de l'Histoire officielle, passés divers et variés oblitérés au profit d'une continuité narrative, telle que l'avaient proposée les « grands récits » du XIX<sup>e</sup> siècle. Comme l'analyse Hannah Arendt, ceci s'explique par le fait que l'âge moderne est l'âge des totalitarismes. En ce qui concerne l'écriture de l'histoire, le pouvoir totalitaire implique la négation de toutes les formes et expériences du passé différentes de ce qu'il entend donner comme origine à son histoire. Il s'agit d'imposer une tradition nationaliste. La résistance contre ces formes de domination s'accomplit par l'écriture polémique de contre-histoires, qui ne reprennent pas les canons de la narrativité occidentale établis par Aristote, mais développent une nouvelle poétique du temps et de l'histoire. Arendt énonce la nécessité de sortir de la tradition occidentale pour répondre aux nouveaux problèmes. La « brèche » créée par les crimes totalitaires, et leur découverte, a donc un aspect libérateur. Notre vision du passé n'est plus soumise, dans une relation d'autorité face aux ancêtres :

Cet état de choses peut être déplorable, mais il y a en lui, implicitement, la grande chance de pouvoir regarder le passé avec des yeux que ne distrait aucune tradition, avec une immédiateté qui a disparu de la lecture et de l'écoute occidentales depuis que la civilisation romaine se soumit à l'autorité de la pensée grecque.<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> Claude BURGELIN, « Préface » du livre de Claire de RIBAUPIERRE, *Le Roman généalogique. Claude Simon et Georges Perec, op. cit.*, p. 7-8.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 42.

Il semble en effet émerger un autre rapport au passé dans cette deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, qui n'est plus dans le regret d'une exemplarité des générations antérieures pour les suivantes, dans la nostalgie d'une tradition ancienne qu'illustre l'*historia magistra vitae*. Au contraire, la relation des contemporains vis-à-vis de l'histoire se situe dans une critique de ses conditions de possibilités, et dans le réinvestissement des « périodes d'oubli, de manipulation et d'escamotage des événements peu glorieux » dont parle Juan Goytisolo dans *Cogitus interruptus*<sup>85</sup>. Selon François Hartog, le présent est dès lors interrogé à partir d'une « reconstruction d'un passé ignoré, oublié, falsifié parfois »<sup>86</sup>, autour des trois mots-clés que sont mémoire, patrimoine et commémoration, tous trois tournés vers un autre, qui est en quelque sorte leur foyer : identité, « [...] une identité à la recherche d'elle-même, à exhumer, à bricoler, voire à inventer », et qui use du patrimoine comme d' « une invite à l'anamnèse collective »<sup>87</sup>. Cette interrogation abandonne toute forme de téléologie rétroactive, caractéristique du futurisme, avec son principe de causalité linéaire :

Ce passé à rouvrir, qui n'était ni linéaire ni univoque, était un passé que l'on allait reconnaître comme un champ où s'entrecroisaient des passés qui avaient été, un temps, des futurs possibles : certains avaient commencé d'être, d'autres en avaient été empêchés.<sup>88</sup>

La discontinuité remplace la linéarité. A propos des « grands récits » archéologiques et téléologiques du XIX<sup>e</sup> siècle, Jean-François Hamel parle d'une narrativité continuiste, qui gomme les différences au profit d'une histoire unitaire, voire universelle. Telle était la manière de recréer la filiation perdue. Les « grands récits » évinçaient le présent, en l'assujettissant aux spectres du passé. De là vint la mélancolie de la modernité, qui trouve sa forme littéraire dans le spleen baudelairien (« J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans... »). Selon une inspiration freudienne, Jean-François Hamel explique que les « grands récits » n'ont pas accompli le deuil du passé. La poétique de la répétition atteste de cet échec. Cette narrativité ancienne mine de l'intérieur le schéma futuriste. Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, la cyclicité démystifie les nouvelles idéologies du progrès. L'éternel retour nietzschéen peut

---

<sup>85</sup> Juan GOYTISOLO, *Cogitus interruptus*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>86</sup> François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, *op. cit.*, p. 158. Voir sur ce point la première partie de notre travail, « Des contre-histoires polémiques ».

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 160.

ainsi être considéré comme une critique de ce schéma, d'autant plus que Nietzsche ne formule pas sa théorie comme une poétique de la synthèse des temps, mais, selon Jean-François Hamel, comme un récit discontinuiste, consacré à l'instant : « [...] ce qui se répète dans l'éternel retour, depuis les profondeurs du passé jusqu'au plus lointain avenir, c'est l'instant lui-même [...]. La seule constance du temps est alors la répétition de son caractère fugitif et transitoire. »<sup>89</sup> Cette double fonction de la répétition, continuiste ou discontinuiste, souligne toute son ambivalence.

Les romanciers du *corpus* tentent de combiner les deux visions. Ils désirent réécrire le présent dans une filiation, tout en évitant les écueils d'un récit brossant la marche progressive de la nation. Une telle historiographie peut en effet aboutir, dans ses usages politiques, à une forme d'absolutisme, de tyrannie de l'Histoire, devant à tout prix fonder l'identité collective à travers le retour du Même au fil des siècles. C'est ce qu'observe Goytisolo, se faisant l'écho des préoccupations de nombre d'intellectuels de son époque, ces « intellectuels sans mandat »<sup>90</sup> dont parle Günter Grass. Goytisolo reprend l'expression pour désigner une forme d'écrivain « archéologue de la mémoire »<sup>91</sup>, qui mène combat pour la vérité contre l'amnésie. Il développe ce point en citant le travail de Grass en Allemagne, et celui de Fuentes au Mexique. Par l'archéologie littéraire, les spectres du passé reviennent côtoyer les vivants. Cette opération est proche de la résurrection historiographique romantique, avec la dimension d'inquiétude que cela implique dans la conscience des lecteurs. Le XX<sup>e</sup> siècle est hanté par les fantômes du passé, le non-dit, le passé qui ne passe pas, et qu'on ne parvient pas à formuler, « l'imprescriptible ». Sur ce point, l'expression *postmoderne* est symptomatique, elle qui désigne « *the "post" world order (post-imperial, post-colonial, post-détente, post Soviet, postmodern)* »<sup>92</sup>.

*The postmodern explores the past, not to find meaning for the present and guides to the*

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>90</sup> JUAN GOYTISOLO, *Cogitus interruptus*, *op. cit.*, p. 26 : « Dans le combat pour la vérité, accessible à nos connaissances actuelles, face à l'amnésie – institution de l'Etat – intervient l'éthique individuelle qui divise les intellectuels en deux camps : ceux qui s'accrochent, et on peut les appeler les palombes apprivoisées (l'appellation est de moi) et les intellectuels sans mandat (ainsi baptisés par Günter Grass). »

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>92</sup> Paul SMETHURST, *The Postmodern Chronotope, Reading Space and Time in Contemporary Fiction*, *op. cit.*, p. 21.

*future, but to trouble the present with conflicting evidence about the content and the form of the past. As to the content of the past, the postmodern regards it as continuing to exist in the present and it cannot therefore be regarded as closed and finalised. As regards the form of the past, here the postmodern questions the very concept of linearity by which the past stays behind the present and the future remains ahead.*<sup>93</sup>

Un lien peut ainsi s'établir entre les « revenances » des XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles. La résurgence des poétiques de la répétition y est à chaque fois une réaction face aux mutations de l'expérience du temps, à la crise d'un régime d'historicité. Les romanciers du *corpus*, en réinvestissant à leur tour la narrativité cyclique, tentent de répondre à la crise présentiste, en renouant avec un patrimoine, une identité liée à un passé qu'il faut explorer. Mais c'est alors la discontinuité, l'absence de perspective finaliste et la pluralité qui déterminent leur démarche, et non l'exercice autoritaire d'une continuité triomphante des temps. L'archéologie n'est plus nécessairement liée à la téléologie de l'histoire.

## 2. Quête archéologique : identité et historicité

### 2.1. Pratiques archéologiques

Dans *Les Mots et les choses*, Michel Foucault définit l'individu moderne par son historicité. Le philosophe parle d'un « âge de l'histoire »<sup>94</sup> pour caractériser le passage, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, de l'*épistémè* classique à l'*épistémè* moderne : « [...] l'homme ne se découvre que lié à une historicité déjà faite », il « s'articule sur le déjà commencé du travail, de la vie et du langage ». Son origine est à chercher

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 216. « Le postmoderne explore le passé, non pour trouver une signification au présent et le guider vers le futur, mais pour ébranler le présent par des témoignages contradictoires à propos du contenu et de la forme du passé. En ce qui concerne le contenu du passé, le postmoderne le considère comme s'il continuait à exister dans le présent, et qu'il ne pouvait par conséquent être clos et achevé. A propos de la forme du passé, le postmoderne met en question le concept même de linéarité par lequel le passé reste en arrière du présent, et le futur loin devant . » (traduction personnelle)

<sup>94</sup> La passage de l'*épistémè* classique à l'*épistémè* moderne correspond au passage de l'Ordre à l'Histoire, comme mode d'être des empiricités. Les deux points extrêmes de cette rupture épistémologique sont 1775 et 1825.

[...] dans ce pli où l'homme travaille en toute naïveté un monde ouvragé depuis des millénaires, vit dans la fraîcheur de son existence unique, récente et précaire, une vie qui s'enfoncé jusqu'aux premières formations organiques, compose en phrases jamais encore dites (même si des générations les ont répétées) des mots plus vieux que toute mémoire.<sup>95</sup>

L' « originaire en l'homme »,

[...] c'est ce qui d'entrée de jeu l'articule sur autre chose que lui-même ; c'est ce qui introduit dans son expérience des contenus et des formes plus anciens que lui et qu'il ne maîtrise pas ; c'est ce qui, en le liant à des chronologies multiples, entrecroisées, irréductibles souvent les unes aux autres, le disperse à travers le temps et l'étoile au milieu de la durée des choses.<sup>96</sup>

La pensée moderne va alors se faire quête de l'origine : « [...] la pensée moderne est vouée, de fond en comble, à la grande préoccupation du retour, au souci de recommencer, à une étrange inquiétude sur place qui la met en devoir de répéter la répétition ». Cette quête peut aboutir soit à l'accomplissement final, à la plénitude achevée (Hegel, Marx, Spengler), soit à la restitution du vide de l'origine (Hölderlin, Nietzsche, Heidegger).

[...] de toute façon, ce qu'elle prescrit de penser, c'est quelque chose comme le « Même » : à travers le domaine de l'originaire qui articule l'expérience humaine sur le temps de la nature et de la vie, sur l'histoire, sur le passé sédimenté des cultures, la pensée moderne s'efforce de retrouver l'homme en son identité – en cette plénitude ou en ce rien qu'il est lui-même -, l'histoire et le temps en cette répétition qu'ils rendent impossibles mais qu'ils forcent à penser, et l'être en cela même qu'il est.<sup>97</sup>

La dimension identitaire de la répétition est ici mise en exergue. Elle caractérise la pratique de l'histoire au XIX<sup>e</sup> siècle, et semble toujours préoccuper les sociétés du XX<sup>e</sup> siècle. A chaque époque, elle se traduit par une conscience aigüe que l'homme prend de son historicité, associée à une recherche de l'origine, que celle-ci soit glorieuse, comme dans l'épopée nationale romantique, ou bien honteuse et cachée, à la manière des contre-histoires de Fuentes, Grass et Queneau. Cette seconde démarche est celle de Foucault, qui s'attache à déconstruire l'histoire monumentale et supra-historique, définie par une origine et un *telos* selon le discours dominant. La méthode archéologique, qu'il utilise dans les années 1960, entend contrecarrer la suprématie de ce type de discours, en révélant les liens qu'entretiennent

---

<sup>95</sup> Michel FOUCAULT, *Les Mots et les choses*, op. cit., p. 341.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 342.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 345.

les savoirs avec le pouvoir. Pour ce faire, elle met en lumière l'historicité des objets du savoir, et leur appartenance à un régime discursif relevant d'une configuration du pouvoir. L'archéologie établit une coupe horizontale de tous les mécanismes articulant les différents événements discursifs, et en examine la dimension idéologique. Dans les années 1970, le philosophe insiste sur la nécessité de redoubler cette lecture horizontale d'une analyse orientée vers le présent, et s'inspire pour cela de la généalogie nietzschéenne. La critique généalogique recherche, dans le passé, les conditions de possibilité des événements d'aujourd'hui : « [...] elle dégagera de la contingence qui nous a fait être ce que nous sommes la possibilité de ne plus être, faire ou penser ce que nous sommes, faisons, ou pensons. »<sup>98</sup> La pratique archéologique, poursuivie par l'enquête généalogique, a donc pour but de découvrir l'insu historiographique, en vue de nous dégager de toutes les prescriptions d'ordre déterministe.

La méthode archéologique inspire les recherches historiographiques, sous l'impulsion du projet épistémologique de Foucault<sup>99</sup>, mais aussi les auteurs de roman historique, comme le précise Emmanuel Bouju dans un chapitre au titre évocateur, « Ecrire, Creuser : Mémoire et Archéologie du Présent » :

La plongée dans le fonds obscur de l'histoire est donc aussi acte, labeur technique de mise au jour par l'écriture d'un passé recouvert, enfoui : le roman européen contemporain, renouvelant l'effort de la « parole muette » évoquée naguère par Jacques Rancière pour définir les contradictions de la littérature au siècle précédent, insiste sur ce geste fondateur de l'écriture qui le détache de la recherche historiographique et le rapproche de l'acte physique de l'archéologie.<sup>100</sup>

Si cette analyse d'Emmanuel Bouju s'attache avant tout aux textes de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, elle nous apparaît également pertinente pour les romans du *corpus*. *Terra Nostra*, *Le Turbot* et *Les Fleurs bleues* mettent en scène des pratiques archéologiques, mais aussi paléontologiques, actes physiques qui servent de mises en abyme à l'écriture de l'histoire.

---

<sup>98</sup> Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce que les Lumières ? » (1984), *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1393.

<sup>99</sup> Voir sur ce point Paul VEYNE, *Foucault révolutionne l'histoire* dans *Comment on écrit l'histoire*, *op. cit.*, p. 383-429

<sup>100</sup> Emmanuel BOUJU, *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 64.

La métaphore archéologique est principalement employée par Günter Grass dans *Le Turbot*. Elle y figure le travail d'exhumation du passé auquel se livre l'auteur-narrateur dans la ville de son enfance, Danzig. Dans le cadre d'un reportage télévisé, ce dernier revient à l'âge adulte sur les traces de son passé, dans une cité qui désormais se nomme Gdansk. Le changement de toponyme révèle les mutations du lieu à travers le temps. Parmi les modifications les plus radicales, la deuxième Guerre Mondiale a largement détruit la ville, et ses quartiers historiques. C'est cette ancienne carte de Danzig qu'entend faire revivre Grass. Toute la topographie de la ville ressurgit en effet dans le roman, lors des pérégrinations transhistoriques du protagoniste, le long des ruelles de l'ancienne cité. Mais les bombes britanniques et la Deuxième Armée soviétique, lors de leur confrontation avec la défense allemande, ont réduit Danzig pratiquement à néant. Le narrateur du *Turbot* évoque des photos d'archives décrivant un décor apocalyptique :

*Auf Archivfotos sieht das total aus. Luftaufnahmen lassen die Bauabschnitte frühmittelalterlicher Stadtplanung erkennen. Nur am Leegen Tor, um Sankt Johannis, zwischen Fischmarkt und Brausendem Wasser, neben Sankt Katharinen und sonst noch wo blieb aus Zufall brüchig was stehen. Doch schon auf den nächsten Fotos der Gedenkausstellung im rechtstädtischen Rathaus werden Ziegel geklopft, werden die Beischläge der Frauengasse freigeschaufelt, werden Restfassaden in der Brotbänkengasse gestützt, wird der Turmstumpf des Rathauses eingestübt.*<sup>101</sup>

La démarche commémorative de l'histoire apparaît clairement ici. Le narrateur regarde des photos d'archives lors d'une exposition à caractère historique, qui revient sur l'incendie gigantesque de la ville pour mieux souligner son processus de reconstruction. Grass évoque dans le roman « la reconstruction du Danzig historique en Gdansk polonais »<sup>102</sup>. La ville a en effet été complètement reconstruite à l'identique, après le sinistre. Grass raille les illusions d'authenticité qui accompagnent le projet du conservateur de la ville, mais il s'attaque surtout à la récupération nationaliste de la restauration. Les monuments

---

<sup>101</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 142. Tr. fr. : « Sur les photos d'archives, l'effet paraît radical. Les clichés aériens laissent identifier les secteurs de construction de l'urbanisme du haut Moyen Age. Quelques débris caducs restèrent debout par hasard vers le Leegetor, autour de Saint-Jean, entre le marché au Poisson et l'Eau-Bruissante, à côté de Sainte-Catherine et ailleurs. Mais sur les photos suivantes de l'exposition commémorative de l'Hôtel de Ville de la Ville-de-Droite on voit déjà nettoyer des briques, dégager à la pelle les perrons ensevelis de la rue Notre-Dame, étayer les façades survivantes de la ruelle de l'Étal-au-Pain, ceinturer d'un échafaudage le moignon du beffroi de l'Hôtel de Ville. », p. 128.

architecturaux deviennent patrimoine polonais, ils sont mis en lien direct avec une revendication identitaire. La mémoire du narrateur contrecarre cette mémoire imposée, par un vagabondage dans l'espace feuilleté de sa ville, « *Mein Giotheschants, Gidanie, Gdancyk, Danczik, Dantzig, Gdansk* »<sup>103</sup>. Sous les différentes appellations se dessinent les différentes strates temporelles de la cité, liées à des dominations étrangères successives. La ville apparaît comme un « feuilleté d'histoire »<sup>104</sup>, selon l'expression de Bertrand Westphal. D'après lui, les villes s'étudient dans leur verticalité : « Car l'histoire, ici, ne s'inscrit pas dans l'horizontale du long fleuve temporel, mais bien dans une superposition de strates. Le temps de la ville relève d'une archéologie. »<sup>105</sup> Toutefois, la diachronie se complique avec Gdansk. Les couches antérieures ne sont bien souvent que les imitations d'un passé urbanistique dont il ne reste que peu de traces. La reconnaissance des anciens quartiers de la ville devient alors capitale dans le texte de Grass. Ce sont les « vestiges toujours présents »<sup>106</sup>, parcelles de la Vieille-Ville où il a élu domicile de longs siècles durant, que recherche le narrateur. Dans sa quête, le Conservateur de la ville et sa logique monumentale ne lui sont d'aucune utilité, elles font plutôt écran à son effort de remémoration : « [...] *der freundliche Konservator, der nur die Rechtstadt strenggläubig aufbaut, konnte mir bei der Suche nach meinem altstädtischen Bauplatz nicht helfen.* »<sup>107</sup> Le narrateur cherche alors lui-même la présence du passé au milieu de ce Danzig rénové de fond en comble : « [...] *suchte ich vor einem Nebenportal der Katharinenkirche Spuren meiner hochgotischen Ehefrau Dorothea.* »<sup>108</sup> Lors d'une promenade en compagnie du conservateur et de l'équipe de journalistes, il découvre un gisement d'ossements humains, que s'empressent de ramasser les maçons, reconSTRUCTEURS d'une ville à épurer. A la vue de ces restes humains, le narrateur imagine pouvoir retrouver des traces de son passage à l'époque gothique, en tant qu'Albrecht Slichting. Parmi les os

---

<sup>102</sup> *Ibid.* V.O. : « [...] *den Wiederaufbau des historischen Danzig als polnisches Gdansk.* »

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 140. Tr. fr. : « Giotheschants, Gidanie, Gdancyk, Danczik, Dantzig, Danzig, ma ville, Gdansk », p. 126.

<sup>104</sup> Bertrand WESTPHAL, « Les Villes verticales. Inscription de l'Histoire et du Texte dans l'espace urbain. », *op. cit.*, p. 381.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 379.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 380.

<sup>107</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, *op. cit.*, p. 150. Tr. fr. : « [...] l'aimable conservateur qui ne reconstruit que la Ville-de-Droite selon une rigoureuse orthodoxie ne pouvait m'être d'aucun secours dans la recherche de ma parcelle de la Vieille-Ville. », p. 135.

médiévaux, amassés loin des caméras car trop macabres, gît peut-être son père d'alors, Kunrad Slichting : « *Dabei war nicht auszuschließen, daß auch das Gebein meines Schwertfegervaters Kunrad Slichting zuhauf mit den Knochen anderer einst vermögender Bürger lag.* »<sup>109</sup> La ville-musée que le Conservateur veut montrer aux medias allemands ne parvient donc pas complètement à empêcher le travail d'exhumation du narrateur. Les objets qu'il a utilisés au néolithique sont d'ailleurs eux-mêmes retrouvés par des archéologues, lors de fouilles qui ont lieu en 1889 :

*Das war im April des Jahres 997, als Adalbert von Mestwina im Suff erschlagen, wir Pomorschen getauft und der Löffel vergraben wurde. Nahe der späteren Siedlung Sankt Albrecht verbuddelte ich ihn. Und genau dort wurde er im Herbst des Jahres 1889 von Dr. Ernst Paulig, dem pensionierten Rektor des Gymnasiums Sankt Johann, als Einzelfund ausgegraben und der historischen Sammlung der Stadt Danzig zum Geschenk gemacht. « Pommerellisches Hausgerät » stand auf einem Pappschildchen geschrieben.*<sup>110</sup>

L'assassinat de l'évêque Adalbert de Prague, par la cuisinière et chef de clan Mestwina, est un épisode fameux de la geste des Pomorzes<sup>111</sup>, oblitéré par l'Histoire officielle<sup>112</sup>. La découverte de l'arme du crime, un simple poêlon, ne permet pas au Dr Ernst Paulig de reconstituer ces faits décisifs. L'objet est stocké parmi d'autres. La muséification de l'histoire prend en effet son essor au XIX<sup>e</sup> siècle, avec l'avènement des monuments historiques<sup>113</sup>. Comme l'indique François Hartog, c'est à cette époque que « se forgent et se mettent en place les instruments et les orientations d'une politique du patrimoine »<sup>114</sup>. Mais

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 154. Tr. fr. : « [...] je cherchais des traces de ma gothique épouse Dorothée devant un portail latéral de l'église Sainte-Catherine. », p. 139.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 156. Tr. fr. : « D'ailleurs, il n'était pas impossible que les restes de mon père l'armurier Kunrad Slichting fussent en tas avec les os d'autres bourgeois jadis fortunés. », p. 141.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 111. Tr. fr. : « C'était en avril 997, quand Mestwina prise de boisson assomma l'évêque, que nous autres Pomorzes reçûmes le baptême et que fut enterré le pochon. Je l'enfouis près du futur quartier Saint-Albert. Et c'est là précisément qu'en 1889 à l'automne il fut exhumé par le docteur Ernst Paulig, proviseur honoraire du lycée classique Saint-Jean, trouvaille isolée qu'il remit à la collection historique de la Ville de Danzig. "Outillage domestique pomérelie", c'était écrit sur un petit carton. », *op. cit.*, p. 101.

<sup>111</sup> Peuplade originaire des Kachoubes, peuple slave de la province de Poméranie (« terre du bord de mer »), auquel Grass appartient par sa mère, et dont il retrace l'histoire dans nombre de ses romans.

<sup>112</sup> Voir supra page 63.

<sup>113</sup> En France par exemple, un service des Monuments historiques est créé après 1830, relevant du ministère de l'Intérieur.

<sup>114</sup> François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, *op. cit.*, p. 195.

cette monumentalisation de l'histoire n'est pas garante d'un accès authentique au passé, bien au contraire. En témoignent d'autres fouilles archéologiques, mises en scène dans *Le Turbot*. Des petites statuettes du néolithique y sont abîmées par des archéologues peu soigneux, ce qui fausse complètement leur interprétation. Les hommes à tête d'élan, sculptés par le narrateur sur les bords de la Baltique, deviennent des hommes-porcs. Ces conclusions erronées serviront de preuve, dans les années 1930, à une thèse sur l'infériorité des races protoslaves<sup>115</sup>.

Face aux écueils de l'archéologie académique, c'est l'écrivain qui doit accomplir le geste singulier de mise à jour du passé enfoui. Sa quête archéologique fait barrage à la monumentalisation de l'histoire, dans une démarche proche de celle de Michel Foucault. L'exploration du passé, à travers ses différentes couches de sédimentation, se fait alors par l'entremise d'un objet personnel, avec lequel le narrateur a entretenu de tout temps une relation authentique. Dans une inspiration paléontologique, ce dernier retrouve ainsi à chaque époque un morceau d'ambre qui a marqué son existence quotidienne, millénaire après millénaire. L'ambre fossile est un motif récurrent du roman. Elle agit comme la métaphore filée de la filiation et de l'identité kachoube des personnages du *Turbot*. Cette gemme fait la réputation de la ville depuis des siècles, en objet de parure ou pour ses vertus thérapeutiques. Dans le roman, la troisième cuisinière, Mestwina, possède un collier d'ambre, fabriqué par le narrateur à la fin du X<sup>e</sup> siècle. Elle le perd malencontreusement en préparant la soupe : « *Jene Bernsteinkette, die ihr beim Kochen überm Fischesud aufging, habe ich in Stücken vom Strand gesammelt, mit glühendem Draht gelöchert, unter geeigneten Sprüchen gefädelt* »<sup>116</sup>. Le collier d'ambre de Mestwina éclate à nouveau, lorsqu'elle est décapitée pour le meurtre de l'évêque Adalbert de Prague. Tous les morceaux d'ambre se détachent du cordon et s'envolent vers l'intérieur des terres, portés par les cours d'eau Radaune et Mottlau. Quelques siècles plus tard, la septième cuisinière, Amanda Woyke, les retrouvent. Elle en remplit sa boîte à souvenirs, pleine de « morceaux d'ambre tiré des sablonnières kachoubes », plus tard

---

<sup>115</sup> Voir supra pages 50-51.

<sup>116</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 19. Tr. fr. : « Le collier d'ambre qu'elle perdit en faisant la soupe et qui tomba dedans était mon œuvre : j'ai ramassé les morceaux sur la plage, les ai percés à l'aide d'un fil métallique chauffé au rouge et enfilés en prononçant les formules appropriées », p. 18.

« réenfoui dans les champs pour combattre le doryphore »<sup>117</sup>. L'itinéraire de la pierre dans les strates de la terre poméranienne témoigne des us et coutumes de chaque cuisinière, figure des mœurs de son temps. Mais l'époque contemporaine se dégage des rites qui auréolent l'ambre de sacré, et de son usage agricole, pour se concentrer sur le commerce. Lorsqu'il revient dans la ville au milieu des années 1970, le narrateur observe ainsi les bijoux d'ambre que l'on vend dans les boutiques. Mais sa mémoire lui permet de remonter le fil de l'ambre, depuis son usage en tant que monnaie par les ancêtres des Kachoubes, jusqu'à sa transmission à la dernière des cuisinières, Maria Kuczorra, la cantinière de Chantiers Lénine de Gdansk :

*Pomorsche Währung. Das Kleingeld der Küste lange Strände reich. Die Mitgift wandernder Dünen. Was rückgezahlt wurde von der Baltischen See. Schon die Phönizier kamen zuerst von Sidon, dann von Karthago über Cornwall, wo sie Zinn gegen Purpurstoffe einhandelten, bis hierher gesegelt und tauschten sich gegen Saatgetreide (Gerste und Emmer) faustgroße Stücke ein. Und als Mestwina enthauptet wurde, streute die Bernsteinkette von ihrem Hals bis weit ins Hinterland. Amanda fand später paar Klumpen in der Kartoffeläckern. Und als mir Maria einen Bernstein groß wie eine Walnuß schenkte, erkannte ich wieder, begann die alte Geschichte neu, sah ich Maria verändert, wurde sie anders möglich.*<sup>118</sup>

L'ambre sert donc de lien intergénérationnel. Ce qui reste emmuré en son sein, à la manière d'un fossile, c'est la mémoire des cuisinières, cette « vieille histoire » des femmes qui repart à neuf dès que l'une d'entre elles se ressaisit de l'objet mémoriel. A milles lieues d'un paléontologue conventionnelle, l'auteur du *Turbot* n'utilise pas cette pierre comme procédé de conservation naturelle d'un être mort. La mémoire est au contraire revitalisée à chaque retour de l'ambre entre les mains de l'une des héroïnes.

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 356. V.O. : « *Später füllten Bernsteinbrocken aus kaschubischen Sandäckern die Schachtel. Und noch später, als der Bernstein als Mittel gegen die Käferplage wieder in Äckern verbuddelt wurde [...].* », p. 397.

<sup>118</sup> *Ibid.*, P. 641-642. Tr. fr. : « C'est la monnaie pomorze. Le billon de la côte étalé le long des plages. La dot des dunes migrantes. Les rendus de la mer Baltique. Déjà les Phéniciens, venus d'abord de Sidon, puis de Carthage par la Cornouaille où ils troquaient les tissus de pourpre contre l'étain, venaient jusque par ici où ils échangeaient des grains de semence (orge et épeautre) contre des morceaux gros comme le poing. Et quand Mestwina fut décapitée, la chaîne d'ambre qu'elle portait au cou s'éparilla loin dans l'arrière-pays. Amanda en trouva plus tard quelques bouts dans les champs de pomme de terre. Et quand Maria me donna un bout d'ambre gros comme une noix, je reconnus la vieille histoire repartie à neuf, je vis Maria sous un autre jours, d'autres possibilités furent. », p. 574.

La paléontologie<sup>119</sup> inspire aussi le protagoniste des *Fleurs bleues*, dans une démarche tout aussi anticonformiste. Le duc d'Auge mène en effet l'enquête pour savoir si des « préadamites » ont existé dans les grottes du Périgord<sup>120</sup>. Sa plongée dans la préhistoire l'entraîne loin des dogmes de l'Eglise, dans une recherche tout à fait subjective. Cependant, parmi les sciences de l'ancestralité, c'est la généalogie qui occupe la plus grande place dans le roman de Queneau. Le personnage du duc se flatte d'appartenir au lignage de Mérovée, alors que ses chevaux se vantent d'une ascendance plus que glorieuse pour un équidé : Xanthe, le cheval d'Achille. Tel est aussi le cas de *Terra Nostra*, où les questions d'héritage et de lignée sont prépondérantes. La démarche archéologique se fait généalogique. La descente dans le passé doit venir informer l'homme présent sur son identité.

## 2.2. Généalogies. La création d'une filiation

Le lien intergénérationnel est un élément fondamental des trois romans. Il se fonde sur la transmission de la mémoire, qui tente d'outrepasser les limites imposées par

---

<sup>119</sup> Cette science apparaît dans d'autres romans historiques de la même époque. Voir en particulier *Sarah et le lieutenant français* de John Fowles (1969). Le protagoniste masculin, Charles Smithson, y est épris de paléontologie. Il collectionne les fossiles marins. La métaphore sert à la satire de l'Angleterre victorienne, dépeinte dans le roman comme emprisonnée dans son conformisme, qui pétrifie les corps et les esprits. Mais elle sert aussi de métaphore du temps, catégorie majeure dans l'écriture de John Fowles. Le roman est en effet construit sur une double strate temporelle, dans un jeu de va-et-vient entre le présent de l'écriture, et le passé de l'intrigue, située en 1867. Le narrateur intervient très fréquemment, pour montrer l'écart entre les deux siècles. Et c'est sur le temps, et ses différences d'interprétation, que débute la réflexion digressive du roman, sous l'égide d'une citation de Darwin, *De l'Origine des espèces* : « [Charles] aurait été sans doute stupéfait qu'on lui parlât d'une nouvelle notion du temps. Le manque de temps passe pour être la plus grande calamité de notre siècle, et nous consacrons la plus grande partie des ressources et de l'intelligence de nos communautés à rechercher des façons de faire les choses plus vite. [...] Pour Charles cependant, et pour la plupart de ses contemporains et des hommes de son milieu, le temps devait être celui d'un adagio. Le problème n'était pas de parvenir à faire tout ce dont on pouvait avoir envie, mais de bien achever ce que l'on faisait, afin de meubler de la façon la plus convenable les vastes appartements de loisir. », p. 22. La crise présentiste est ici clairement décrite, elle le sera à plusieurs reprises dans le roman. Elle est à la source, comme chez les romanciers du *corpus*, du vif intérêt du narrateur pour le passé, figurée par la métaphore filée du processus généalogique. Dans *Le Pays des eaux* de Graham Swift, c'est la géologie qui sert d'image à la quête du narrateur, qui revient sur ses ancêtres tout au long du récit. L'évolution géologique des Fens en Angleterre, et des fleuves qui s'y trouvent, entrent en résonance avec la succession des générations et des mœurs humaines.

<sup>120</sup> Voir supra pages 47-48.

l'historiographie. Le discours de l'histoire se définit en effet, comme le note Michel de Certeau, en tant que « discours de la séparation », entre les vivants et les morts, entre l'actualité et un passé qu'elle pose comme absolument différent d'elle. « L'histoire se joue donc là, sur ces bords qui articulent une société avec son passé et l'acte de s'en distinguer ; en ces lignes qui tracent la figure d'une actualité en la démarquant de son *autre* »<sup>121</sup>. Débordant les frontières traditionnelles du mort et du vif, les romanciers du *corpus* annulent l'écart historique qui oppose les générations entre elles. Ainsi s'explique leur prédilection pour l'anachronisme, qui permet la contemporanéité d'époques différentes. L'archéologie ne se fait pas selon une progression continue, qui décrirait un cheminement linéaire, mais dans une coprésence des temps, une polychronie qui rend possible la rencontre entre les hommes du passé et ceux du présent. Tel est le pouvoir de l'anachronisme, comme le souligne Georges Didi-Huberman :

Les hommes sont divers, les hommes sont changeants – mais les hommes durent dans le temps en se reproduisant, donc en se ressemblant les uns aux autres. Nous ne sommes pas seulement étrangers aux hommes du passé, nous sommes aussi leurs descendants, leurs semblables : ici se fait entendre, dans l'élément de l'inquiétante étrangeté, l'harmonique des survivances, ce « transhistorique » dont l'historien ne peut se passer même quand il sait devoir s'en méfier.<sup>122</sup>

La « série » des incarnations du personnage transhistorique représente une suite d'individus proches les uns des autres, selon une démarche quasi généalogique. Elle renoue en cela avec son étymologie latine, *series*, qui désigne la descendance, la lignée. Le personnage itératif sert de trait d'union entre le passé et le présent, son parcours s'assimile à une plongée dans le fonds mémoriel. La catabase permet la *nekuia* des ancêtres. Le récit rétrospectif rétablit alors l'héritage et la filiation, en dépit des ruptures successives, qu'il s'agisse des guerres et de leur charge traumatique, ou des totalitarismes et de leurs falsifications, comme a pu le souligner Hannah Arendt. Günter Grass explique ainsi la nécessité d'ancrer le présent de ses enfants dans le passé lointain de leur pays : « Je voulais enseigner aux enfants que toute histoire qui se déroule aujourd'hui en Allemagne a commencé il y a des siècles, que les histoires allemandes avec leurs reconnaissances de dettes toujours nouvelles ne se prescrivent

---

<sup>121</sup> Michel de CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, op. cit., p. 49.

<sup>122</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*, op. cit., p. 36.

pas, ne peuvent finir. »<sup>123</sup> La parenté, réelle ou métaphorique, entre les actes des anciens et ceux des contemporains, reconstitue l'identité dans toute son historicité, sans pour autant célébrer le mythe de la pureté ou des origines héroïques. Car comme l'explique l'historien Moses I. Finley<sup>124</sup>, le culte des ancêtres est souvent falsifié, et ne sert qu'au maintien au pouvoir d'une caste. En ce qui concerne la Grèce Antique, les familles aristocratiques se targuaient de posséder une ascendance mythique prestigieuse, afin d'assurer leur main mise politique. A l'époque contemporaine, Tzvetan Todorov insiste lui aussi sur les dérives de toute sacralisation du passé. Réfléchissant sur le traitement mémoriel de la Shoah, il s'attaque au « devoir de mémoire », et aux liens qu'il tisse entre mémoire et pouvoir :

Il faut bien se rendre compte que lorsqu'on entend ces appels contre l'oubli ou en faveur du devoir de mémoire, ce n'est, la plupart du temps, pas à un travail de recouvrement de la mémoire, d'établissement et d'interprétation des faits passés qu'on nous invite (rien, ni personne, dans les pays démocratiques comme les Etats d'Europe de l'Ouest, n'empêche quiconque de poursuivre ce travail), mais plutôt à la défense d'une sélection de faits parmi d'autres, celle qui assure à ses protagonistes de se maintenir dans le rôle de héros, de victime ou de moralisateur, par opposition à toute autre sélection risquant de leur attribuer d'autres rôles moins gratifiants.<sup>125</sup>

La requête de mémoire doit se méfier des instrumentalisation, et se distancier du « devoir de mémoire » qui fait écran, selon Todorov, au véritable « travail de la mémoire ». Néanmoins, les retrouvailles de l'homme contemporain avec ses ancêtres sont indispensables à la construction de son identité présente. Comme le montre une analyse éclairante du mythe d'Œdipe par Moses I. Finley, la réappropriation du passé est une nécessité identitaire<sup>126</sup>. « La tragédie d'Œdipe n'est pas seulement un drame personnel ; comme la plupart des tragédies grecques, elle met en jeu sa famille, son *oikos* comme diraient les Grecs, un *oikos* qui étendait

---

<sup>123</sup> Günter GRASS, *Journal d'un escargot*, op. cit., p. 166.

<sup>124</sup> Moses I. FINLEY, « La constitution des ancêtres », *Mythe, mémoire, histoire. Les Usages du passé*, op. cit., p. 209-251. L'auteur étudie trois moments où les discours politiques font appel à un modèle ancestral : la démocratie athénienne, la Chambre des Communes anglaise sous Charles I<sup>er</sup> et les U.S.A. au XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>125</sup> Tzvetan TODOROV, « La Vocation de la mémoire », *La Mémoire, entre histoire et politique*, sous la direction d'Yves Léonard, *Cahiers français*, n° 303, Paris, La Documentation française, juillet-août 2001, p. 7.

<sup>126</sup> Claire de RIBAUPIERRE rappelle qu'Œdipe sert de modèle pour la description freudienne du roman familial, elle en fait même le « modèle du roman généalogique » : « C'est un drame généalogique, la tragédie d'un nom ou d'une lignée, les Labdacides. », *Le Roman généalogique. Claude Simon et Georges Perec*, op. cit., p. 202.

ses ramifications dans le temps, vers le passé et vers l'avenir. »<sup>127</sup> Moses I. Finley s'appuie sur l'analyse d'Hans Meyerhoff, selon qui *Œdipe-Roi* de Sophocle apparaît « comme la tragédie d'un homme soudainement et brutalement détruit par la rupture irrémédiable de la continuité temporelle de sa vie » :

Une faille terrifiante s'est ouverte : il y a d'une part son passé tel qu'il l'a vécu et tel qu'il s'en souvient depuis la défaite du sphinx, la libération de Thèbes, son accession au trône et son mariage ; et de l'autre son passé lointain, le temps de son enfance et de sa jeunesse, oublié, renié ou simplement falsifié, pour être ensuite jeté en pleine lumière. Donc Œdipe, peut-on dire, n'a pas d'identité.<sup>128</sup>

Œdipe doit découvrir les liens obscurs, honteux, qui existent entre son passé, son présent et son avenir. De même, les récits transhistoriques des romanciers du *corpus* reviennent sur des événements oubliés, falsifiés, et souvent peu glorieux. La rétrospection a ici une vocation éthique. Elle a pour but de créer une identité et une responsabilité collectives, d'enregistrer la dette des contemporains envers leurs prédécesseurs, comme l'a dit Grass. Paul Ricœur évoque, à ce sujet, « l'être-en-dette », « concept-pont » faisant le « lien entre futurité et passéité »<sup>129</sup>, et permettant que le passé existe encore dans le présent, que l'« avoir été » l'emporte sur le « révolu ». Il s'agit de découvrir la part méconnue de l'histoire, de la faire revivre en soi, de ne pas s'en séparer. Le personnage transhistorique, qui cumule plusieurs identités au cours des siècles, est censé incarner cette survivance des ancêtres au cœur du présent. Il symbolise la suite des générations, et leur contemporanéité paradoxale.

Recouvrer l'*oïkos* est l'un des enjeux fondamentaux des romans du *corpus*. La crise présentiste, inaugurée lors des années 1960-1970, a pour symptôme, mais aussi peut-être comme moyen original de guérison, ce besoin de passé. Le paradigme temporel que mettent en place les romanciers figure alors la transmission de la « mémoire collective ». Celle-ci

---

<sup>127</sup> Moses I. FINLEY, « La constitution des ancêtres », *Mythe, mémoire, histoire. Les Usages du passé*, *op. cit.*, p. 231.

<sup>128</sup> Hans MEYERHOFF, *Time and Literature*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1952.

<sup>129</sup> Paul RICŒUR, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 472. L'« être-en-dette » est le fondement ontologique du discours historique, en ce qu'il est garant de la « représentance », c'est-à-dire qu'il peut attester de ce qui est effectivement advenu dans le passé. La « représentance » se distingue de la représentation, dans la mesure où elle implique un référent ayant existé, et non une pure fiction. L'intention de l'historien est de relater la vérité. En liaison directe avec la notion de

s'oppose à la « mémoire historique », selon la distinction opérée par le sociologue Maurice Halbwachs<sup>130</sup>. L'histoire n'est, selon lui, qu'un « tableau d'événements », là où les mémoires collectives, multiples, se présentent comme des « foyers de tradition »<sup>131</sup>. De fait, les récits du *corpus* tiennent le registre d'une contre-histoire<sup>132</sup>, ancré dans le quotidien et l'intimité des gens, et non celui de l'histoire nationale, mémoire empruntée, fondée sur l'histoire apprise et non sur l'histoire vécue. D'après Paul Ricœur, la « mémoire historique » est celle d'un récit enseigné à l'école, par opposition à la « mémoire collective », fruit d'une mémoire transgénérationnelle. Le terme de génération « marque la transition entre un lien interpersonnel en “nous” et une relation anonyme »<sup>133</sup> ; peu à peu, les événements historiques s'intègrent à la mémoire vivante. Personnification de cette mémoire collective, le personnage transhistorique introduit une familiarisation de l'histoire. Par son intermédiaire, le lecteur reçoit, en imagination, les souvenirs d'une expérience vécue.

C'est ainsi le passage des générations, du XIII<sup>e</sup> siècle jusqu'aux années 1960 qu'esquisse Raymond Queneau avec Auge et Cidrolin. Le lien de descendance entre les deux personnages se fonde sur l'identité de leurs prénoms, et sur l'ensemble des « rimes » et des concordances qui les relient. Le roman fait une large place aux relations familiales. Queneau brosse, avec son couple de protagonistes, le diptyque de deux patriarches. Il réécrit avec eux la tradition biblique de Noë, et de ses trois fils. Les deux protagonistes habitent effectivement tous deux une arche. Le premier vit sur une péniche dénommée l'Arche, et le second est originaire de la ville de Larche. Qui plus est, ils sont tous deux pères de triplées, dans une inversion du masculin et du féminin. La transposition burlesque de la Bible nous renvoie à l'ère des commencements. Les personnages sont fortement ancrés dans le passé, ce dont témoignent leurs prénoms d'un autre temps, Joachim, Olinde, Anastase, Crépinien, Honorat, Irénée et Médéric. Mais c'est surtout le personnage d'Auge qui incarne l'archétype de l'ancestralité. Il représente l'ancien, par rapport au moderne, comme l'atteste cette rude

---

« représentance », l'« être-en-dette » est vu « comme gardien de la prétention référentielle du discours historique », p. 473.

<sup>130</sup> Maurice HALBWACHS, « La mémoire collective et la mémoire historique », *La Mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de sociologie contemporaine », 1968 (1950), p. 35-79.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>132</sup> Voir supra : Première partie « Des contre-histoires polémiques ».

<sup>133</sup> Paul RICŒUR, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 514.

altercation avec son abbé : « Moi, je suis guelfe et féodal. Si mon chapelain s'éprend des idées modernes, je n'aurais plus rien d'autre à faire qu'à l'attacher à la bouche d'une bombarde pour l'envoyer aux cieux en petits morceaux. »<sup>134</sup> Le duc est partisan du camp guelfe, lié au pape, par opposition aux Gibelins, qui prônent l'instauration d'un pouvoir monarchique fort. Sa position est donc fortement rétrograde, elle se fonde sur une défense ardue du pouvoir des féodaux. Il figure l'ancien temps. Au chapitre VIII, la pratique anachronique de la chasse au mammoth l'apparente même à un homme préhistorique.

Par le va-et-vient du rêve, Cidrolin vit toutes ces aventures archaïques. Son échange onirique avec Auge consiste en une transmission particulière de la mémoire, qui reprend les notions d'héritage et de filiation. Le duc est fort préoccupé d'engendrer un héritier mâle : « Et toujours pas d'héritier ? demanda le roi. – Hélas ! dit le duc. Je n'ai que mes triplées, ce qui est, je vous assure, un calvaire »<sup>135</sup>. Sa postérité semble pourtant assurée par Cidrolin, son avatar dans le monde moderne. Leur rêverie intermittente dessine un pont entre passé et présent. Le pont est le *topos* du passage entre deux mondes, comme le note Anne-Marie Jaton :

Tout le roman est une illustration du thème du *passage*, à travers la métaphore classique du voyage comme traversée de l'existence, la transition constante d'un niveau narratif à un autre, et les multiples figures de *passants* qui rythme la série de Cidrolin, figure de notre destin à tous.<sup>136</sup>

Le langage du rêve apparaît alors comme un « pont jeté entre les êtres humains »<sup>137</sup>. Il est symbolisé dans le roman par le pont-levis du château d'Auge, auquel répond la passerelle branlante qui conduit à la péniche de Cidrolin. L'interconnexion ténue des deux mondes redouble le présent d'un passé qui lui ressemble, selon cette « harmonique des survivances » dont parle Georges Didi-Huberman. Le « cinéma » onirique de Cidrolin projette son ombre sur l'existence actuelle du personnage, elle le connecte à son *alter ego*, son double temporel. Les deux personnages ne se présentent-ils pas comme deux *avatars* de la même personne ?<sup>138</sup> Le conservatisme d'Auge ne se fige donc pas totalement. Il entretient une

---

<sup>134</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 1040.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 998.

<sup>136</sup> Anne-Marie JATON, *Lecture(s) des Fleurs bleues*, op. cit., p. 27.

<sup>137</sup> *Ibid.*

<sup>138</sup> Voir supra pages 279-280.

relation dynamique avec son autre, c'est-à-dire avec l'univers moderne de Cidrolin, peuplé d' « ératéapistes »<sup>139</sup>, de « houatures » et de restaurants « deluxe ».

L'arrière-plan ancestral ne relie pas uniquement les deux protagonistes. Il affecte également un groupe de personnages récurrent dans le roman : les campeurs, qui se rendent au « camp de campagne » près de la péniche de Cidrolin :

Derrière des fils barbelés, Godons, Brabançons, Néerlandais, Suomiphones<sup>140</sup>, Pictes, Gallois, Tiois et Norois vaquaient à leurs occupations, ce qui consistait à aller de leur caravane aux vécés, des vécés aux douches, des douches à la cantine, et de la cantine à leur caravane ou leur tente, en attendant de reprendre le chemin d'Elseneur, de Salzbourg, d'Upsal ou d'Aberdeen.<sup>141</sup>

Queneau attribue aux peuples modernes le nom de leurs ancêtres : Godons est le nom donné aux Anglais pendant la guerre de Cent Ans, les Brabançons correspondent aux Belges actuels, les Pictes désignent les anciens habitants de l'Ecosse, les Tiois les Germains et les Norois les Scandinaves. Ces appellations anachroniques associent des temps divers, et retissent un lien filial au sein de chaque groupe ethnique.

Dans *Le Turbot*, c'est le lien de parenté entre les cuisinières qui associe transhistoricité et filiation. Grass dresse le portrait d'une famille de femmes, à la fois au sens métaphorique, et au sens propre. Leur arbre généalogique est retracé par le narrateur, grâce à une série d'informations glanées au fil des recettes de cuisine. En épluchant les pommes de terre, on apprend qu'Amanda Woyke, la cuisinière des communs, est la grand-mère de Sophie Rotzoll, cuisinière de régime durant l'occupation napoléonienne de Danzig. C'est la fille d'Amanda, Annette, qui met au monde Sophie, après une nuit passée avec un marchand ambulant de schnaps<sup>142</sup>. Lena Stubbe, l'inventrice de la cuisine prolétarienne, fait elle aussi

---

<sup>139</sup> Employé de la R.A.T.P.

<sup>140</sup> Les Suomiphones, qui parlent la langue du Suomi, sont les Finlandais.

<sup>141</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 1013.

<sup>142</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 392 : « *Schließlich, als der Korb beinahe leer war und die Kartoffelschalen wirr wie mein Kleinhirn zuhauf lagen, als Amandas Tochter Lisbeth (die nach der Schlacht von Burkersdorf gezeugt wurde) die gewaschenen Kartoffeln in der großen, leise bullernden Topf überm Herdfeuer geschnitten hatte, als das Annchen (gezeugt nach der Schlacht bei Leuthen), nun von einem durchreisenden Schnapshändler schwanger mit der späteren Sophie Rotzoll [...].* » Tr. fr. : « Bref, quand le panier fut à peu près vide et les épluchures en tas confus comme le dedans de ma tête, quand Lisbeth, fille d'Amanda (engendrée après la bataille de Burkersdorf), eut mis les pommes de terre lavées et coupées dans la grande marmite qui bouillottait doucement, quand l'Annette (conçue

partie de la famille. Elle évoque Amanda comme « une lointaine parente »<sup>143</sup> à elle. August Bebel, le fondateur du socialisme, l'écoute parler de son « aïeule, la cuisinière des communs Amanda Woyke »<sup>144</sup>. C'est elle qui a introduit la pomme de terre en Prusse, et anticipé, grâce à cet aliment simple, la gastronomie de la classe prolétarienne que mettra au point Lena. Dans les années 1960-1970, la première compagne du narrateur, Sybille Miehlau, est présentée à son tour comme « l'arrière-petite-fille de Lena »<sup>145</sup>.

La généalogie masculine du narrateur redouble cette filiation féminine. Le narrateur évoque ainsi celui qu'il fut à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le forgeron d'ancres Stubbe, en tant que « *Großvater* »<sup>146</sup>. Qui plus est, il se présente comme le descendant des cuisinières. C'est par le lien ethnique des Kachoubes, et les rapports de cousinage qu'il implique, qu'il se dit relié à elles : « *Schließlich sind wir Kaschuben alle über paar Feldwege miteinander verwandt.* »<sup>147</sup>

*Mit Maria bin ich verwandt. Ihr Vater ist der Cousin meiner Mutter. Leute, die Kuczorra hießen, gab es in Kokoschken, Ramkau und Zuckau schon zu Amanda Woykes Zeit. Und eines ihrer Enkelkinder, Lovise Pipka (Sophies Cousine), hat einen Kutschorra, der aus Viereck (heute Firoga) kam, geheiratet. Also ließe sich Maria auf Lena Stubbe, die eine geborene Pipka war, und auf Amanda Woyke zurückführen, wie ja auch meine Großmutter mütterlicherseits als eine geborene Kuczorra (deren Mutter allerdings eine geborene Bach gewesen ist) meine Herkunft weit genug belegt, um mich (wie Maria) mit Amanda und Lena verwandt sein zu lassen. Und da es in Marias Linie mütterlicherseits mehrere Kurbiellas und Korbiellas gibt, meine Mutter einen Onkel Kurbiella hatte [...] und sich die arme Sibylle Miehlau an eine Großtante Korbiella (Schwester ihrer Großmutter mütterlicherseits) erinnerte, die in Karthaus Stopfgarn, Knöpfe und Gütermanns Nähseide verkauft haben soll, könnte ich auch mit Agnes, der Köchin der Schonkost, Verwandtschaft herbeireden, zumal es Hinweise gibt, daß Agnes' Mutter, die wie der Vater Kurbiella auf Hela von den Schweden erschlagen wurde, eine geborene Woyke oder Gnoyke gewesen sein soll. (Erwähnt muß auch werden, daß Katharina, die jüngere Tochter der Äbtissin Rusch, einen Fleischhauer namens Kurbjuhn geheiratet und daß die Mutter der Dorothea Swarze, von Montau gennant, eine geborene Woikat*

---

après la bataille de Leuthen) – enceinte pour l'instant de la future Sophie Rotzoll par le fait d'un marchand ambulant de schnaps – [...]. », p. 352.

<sup>143</sup> « Une lointaine parente à moi, la cuisinière des communs Amanda Woyke, c'est elle, et pas le Vieux-Fritz, qui a introduit la pomme de terre en Prusse. », p. 497. V.O. : « *Eine entfernte Verwandte von mir, die Gesindeköchin Amanda Woyke, und nicht etwa der Olle Fritz hat die Kartoffel in Preußen eingeführt.* », p. 554.

<sup>144</sup> « *Ihre Urahnin, die Gesindeköchin Amanda Woyke* », p. 556. Tr. fr. : « votre arrière-grand-mère la cuisinière des communs Amanda Woyke », p. 499-500.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 513. V.O. : « *Lenas Urenkelin, die kleine Sybille* », p. 572.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 541. Tr. fr. : « grand-père », p. 486.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 640. Tr. fr. : « Bref, nous autres Kachoubes sommes toujours en rapport de cousinage par divers chemins de traverse. », p. 473.

*gewesen ist.*<sup>148</sup>

L'enquête généalogique permet au narrateur de remonter la lignée de ses aïeules. Les noms des cuisinières, et leurs variations au cours du temps, alimentent ses recherches à la manière d'indices. Sa plongée verticale débute avec sa contemporaine, Maria Kuczorra, cuisinière aux Chantiers Lénine de Gdansk, qui n'est autre que sa cousine. De Kuczorra à Kutschorra, l'arbre généalogique remonte jusqu'à l'époque de Napoléon, avec Sophie Rotzoll. Le nom de jeune fille de Lena Stubbe, Pipka, associe les deux femmes, puisque Sophie se présente comme la cousine germaine d'une certaine Lovise Pipka. Les mariages et les naissances dessinent une filiation, dans laquelle s'insèrent neuf des cuisinières du livre : la gothique Dorothee de Montau, l'abbesse du XVI<sup>e</sup> siècle Margarete Rusch, la cuisinière baroque Agnès Kurbiella, la cuisinière des communs Amanda Woyke, la cuisinière de régime Sophie Rotzoll, la protosocialiste Lena Stubbe, et enfin la féministe Sybille Miehlau. Le « roman familial »<sup>149</sup> que s'invente le narrateur dévoile son besoin de passé et d'identité, caractéristiques de la crise présentiste. Il témoigne de la tentation rétrospective, et parfois même nostalgique, qui habite ses contemporains. Comme le relate François Hartog, nombre de « généalogistes ordinaires »<sup>150</sup> affluent, au milieu des années 1970, aux Archives pour

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 639-640. Tr. fr. : « Maria est de ma parenté. Son père est le cousin germain de ma mère. Dès l'époque d'Amanda Woyke, il y avait à Kokoschken, Ramkau et Zuckau des gens qui s'appelaient Kuczorra. Et un de leurs arrière-petits-enfants, Lovise Pipka (cousine germaine de Sophie), a épousé un Kutschorra qui venait de Viereck (aujourd'hui Firoga). Donc on pourrait remonter de Maria jusqu'à Lena Stubbe, qui était née Pipka, et Amanda Woyke, puisque aussi bien ma grand-mère maternelle, étant née Kuczorra (dont la mère à vrai dire était née Bach), atteste suffisamment mon existence pour me rendre parent (comme Maria) d'Amanda et de Lena. Et comme il y a dans la lignée maternelle de Maria plusieurs Kurbiella ou Kurbiolla, que ma mère avait un oncle Kurbiella [...] et que la pauvre Sibylle Miehlau se souvenait d'une grand-tante (sœur de sa grand-mère maternelle) qui aurait tenu commerce de coton à repriser, de bouton et de soie à coudre Güterman à Karthaus, je pourrais aussi évoquer une parenté avec Agnès, la cuisinière de régime, d'autant qu'il y a des indices que la mère d'Agnès qui, comme le père, fut assommée par les Suédois à Hela aurait pu être née Woyke ou Gnoyke. (Mentionnons également que Catherine, fille cadette de l'abbesse Rusch, a épousé un boucher nommé Kurbjuhn et que la mère de Dorothee Swarze, dite de Montau, était née Woikat.) », p. 573.

<sup>149</sup> Le « roman familial », concept introduit par Sigmund Freud, a été décrit par Marthe Robert comme « fable biographique » que s'invente l'enfant, déçu par sa famille et voulant se reconstruire une ascendance plus illustre. Voir Marthe ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1995 (1972), p. 46.

<sup>150</sup> François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, op. cit., p. 129.

reconstruire l'histoire de leur famille. Le public se prend de passion pour l'archive, comme le remarque Jacques Derrida :

Le trouble de l'archive tient à un mal d'archive. Nous sommes en mal d'archive. A écouter l'idiome français, et en lui l'attribut « en mal de », être *en mal* d'archiver peut signifier autre chose que souffrir d'un mal, d'un trouble ou de ce que le nom « mal » pourrait nommer. C'est n'avoir de cesse, interminablement, de chercher l'archive là où elle se dérobe.<sup>151</sup>

Cette quête interminable se traduit en littérature par l'apparition de « romans généalogiques », comme les nomme Claire de Ribaupierre. Dans un essai consacré à l'œuvre romanesque de Claude Simon et Georges Perec<sup>152</sup>, elle montre comment l'archive photographique, principalement la photographie de famille, déclenche l'écriture de romans généalogiques, qui tentent de combler l'absence de parents morts dans la petite enfance<sup>153</sup>. *L'Acacia* de Simon ou *W ou le souvenir d'enfance* de Perec relatent la mort du père soldat. *Histoire* ou *La Disparition* reviennent sur la vie de la mère disparue, entre recueil de témoignages et projection fantasmatique.

L'écrivain retrouve les photographies, les transcrit, récite une légende pour construire sa propre image. S'il raconte le récit généalogique, s'il fait intervenir toute l'histoire familiale, augmentée, fabulée, ornée, c'est afin de trouver son identité : grâce aux portraits des siens, il peut reconnaître ses traits à lui. Le retour du passé dans le présent, l'invasion des disparus, leur envahissement même, sont nécessaires pour que le descendant puisse se situer et s'orienter dans son ici et son maintenant.<sup>154</sup>

Archéologie, paléontologie, généalogie, les sciences de l'ancestralité prennent une place prépondérante au sein de la société. Réinvestis par les littéraires, elles deviennent des

---

<sup>151</sup> Jacques DERRIDA, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995, p. 142.

<sup>152</sup> L'auteur étudie un vaste corpus : pour Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *La Vie mode d'emploi*, *L'Arbre*, *La Disparition* ; pour Claude Simon, *La Route des Flandres*, *L'Herbe*, *Histoire*, *Les Géorgiques*, *L'Acacia*. Sur les liens entre roman et généalogie, voir aussi « Récits de filiation » de Laurent Demanze. L'auteur y analyse un corpus des années 1980 (Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon), qui interroge les questions d'ascendance, de mémoire familiale et d'héritage. Article en ligne sur le site de Fabula ([www.fabula.org](http://www.fabula.org)).

<sup>153</sup> Georges Perec a quatre ans quand son père est tué à la guerre (1940), et six ans au moment où sa mère « disparaît » en déportation. Le père de Claude Simon meurt en 1914 sur le front belge, alors que l'auteur n'a qu'un an. Il a onze ans lorsqu'il perd sa mère, des suites d'un cancer. Claire de Ribaupierre explique que c'est leur position de survivant aux massacres de la guerre, et la culpabilité qui en découle, qui déclenche la narration. L'écriture est une forme de rédemption.

métaphores scripturales, ou encore des canevas narratifs. Citons ici un roman des années 2000, qui utilise la génétique pour remonter les différentes strates d'une famille, et relater à travers elle les soubresauts de l'histoire des émigrés grecs aux Etats-Unis. Il s'agit du roman de Jeffrey Eugenides, *Middlesex*, Prix Pulitzer en 2003. L'auteur relate l'histoire d'un pseudo-hermaphrodite, Calliope Stephanides, jeune fille qui se révèle être un garçon à l'adolescence. L'ambivalence de genre du personnage est issue d'une mutation génétique, liée à la forte consanguinité de sa famille. C'est cette filiation particulière qui est à l'origine, chez le narrateur, d'une anamnèse explorant l'histoire de sa famille. Le récit remonte jusqu'à l'époque des grands-parents grecs, et de leur fuite de Smyrne pour les Etats-Unis en 1922. La génétique décrit le lien irrévocable qui unit les générations successives, dans une forme moderne du *fatum* antique : « Au vingtième siècle, la génétique a mis la notion grecque de destin dans nos cellules mêmes. »<sup>155</sup> Du *Turbot* à *Middlesex*, la vague mémorielle n'a donc cessé de croître, s'armant de la génétique après avoir usé des techniques généalogiques.

Dans notre *corpus*, l'évocation de lignées, de séries de personnages, ne se borne pas à la recherche des seuls parents véritables. En ce qui concerne *Le Turbot*, la famille des cuisinières, si elle s'appuie sur de réels liens de parenté, symbolise avant tout la dimension verticale du récit de Grass, et la transmission de la mémoire qui s'effectue d'âge en âge. La « mémoire collective », selon Maurice Halbwachs, se fonde en effet sur « le lien vivant des générations », enraciné selon lui dans un groupe social, qui imite le groupe familial. Le sociologue s'inspire sur ce point des réflexions de l'historien des Annales, Marc Bloch, sur la mémoire collective des sociétés rurales :

Dans les sociétés rurales, il arrive assez fréquemment que, pendant la journée, alors que père et mère sont occupés aux champs ou aux mille travaux de la maison, les jeunes enfants restent confiés à la garde des « vieux », et c'est de ceux-ci, autant et même plus que de leurs parents directs, qu'ils reçoivent le legs des coutumes et des traditions de toute sorte.<sup>156</sup>

---

<sup>154</sup> Claire de RIBAUPIERRE, *Le Roman généalogique. Claude Simon et Georges Perec, op. cit.*, p.337.

<sup>155</sup> Jeffrey EUGENIDES, *Middlesex*, traduit par Marc Cholodenko, Paris, Seuil, coll. « Points », 2003 (2002), p. 606.

<sup>156</sup> Marc BLOCH, « Mémoire collective, traditions et coutumes », *Revue de synthèse historique*, 1925, n° 118-120, p. 79.

Partant de ces réflexions, Maurice Halbwachs ancre la « mémoire collective » dans la relation qu'entretiennent des générations inscrites dans un même groupe social. Le philosophe Paul Ricœur insiste lui aussi sur la suite des générations, les « contemporains, prédécesseurs, successeurs »<sup>157</sup>. De même, il étend cette « chaîne de mémoire » au-delà des limites de la famille : « La mémoire de l'ancêtre est en intersection partielle avec la mémoire de ses descendants, et cette intersection se produit dans un présent commun qui peut lui-même présenter tous les degrés, depuis l'intimité du nous jusqu'à l'anonymat du reportage. »<sup>158</sup> La descendance se fait alors métaphorique, elle ne désigne pas une parenté *stricto sensu*. L'héritage concerne les « contemporains », sans qu'ils aient nécessairement un lien de parenté avec leurs « prédécesseurs ». Cela n'empêche en rien le sentiment d'un héritage à recevoir, à assumer. Tel est le cas du patrimoine gastronomique kachoube, que se transmettent les cuisinières du *Turbot*. Le narrateur reconstruit leur filiation par un mode de récit bien particulier. Il s'agit à chaque fois de montrer comment les gestes, les attitudes se transmettent. Le livre de Grass passe ainsi en revue la préparation des raves, du hareng, des tripes, la cueillette des champignons, mais aussi la façon d'inviter les convives, l'herboristerie, ou encore le rapport à l'enfantement. Il suit le fil des générations, à travers des gestes du quotidien plutôt anodins, mais qui laissent deviner des airs de famille. Dans un chapitre intitulé « Où s'égarèrent leurs lunettes », il repère de quelle façon les cuisinières perdent chacune leurs montures, au fil de la préparation du repas. Dès qu'il observe sa compagne contemporaine, il ne peut s'empêcher de remonter le temps. Un simple saut d'Ilsebill par-dessus un fossé le transporte dans le passé : « *Denn wie ich Ilsebill so springen sah und ihren Sturz vorausahnte, nahm ich mich zurück, sah ich Ava, sah ich Dorothea im Sprung [...]*. »<sup>159</sup> Les souvenirs séculaires se superposent, et le personnage d'Ilsebill devient un véritable « feuilleté d'histoire »<sup>160</sup>.

---

<sup>157</sup> L'auteur emprunte cette citation à Alfred Schultz, *The Phenomenology of the Social World*, traduit par George Walsh et Frederick Lehnert, Evanston, Northwestern University Press, 1967, chap. IV : « The Structure of the Social World ; The Realm of Directly Experienced Social Reality, the Realm of Contemporaries, and the Realm of Predecessors », p. 139-214.

<sup>158</sup> Paul RICŒUR, *Temps et récit. 3, Le Temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1985, p. 208.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 426. Tr. fr. : « Car en voyant Ilsebill sauter ainsi, prévoyant sa chute, je remontai le temps. Je vis Ava, je vis Dorothee sauter [...]. », p. 382.

<sup>160</sup> L'expression est employée par Bertrand Westphal pour évoquer la dimension verticale, archéologique, des villes. Voir supra page 369.

En insistant sur ces gestes du quotidien, Grass inscrit son récit dans l'expérience vécue. Ses récits de filiation culinaire évoquent la « mémoire collective », par opposition à la « mémoire historique ». Car au-delà des recettes de cuisine, ce sont les légendes et l'histoire kachoubes que se racontent les femmes. Face à leurs récits, tout discours historique est vain, selon le narrateur. Rien ne sert d'aligner des chiffres, des dates et des faits, l'historiographie ne parvient pas à composer un tableau rétrospectif aussi juste que ces histoires transmises de génération en génération :

*Doch nicht das Gezählte, das Erzählte hängt an. Mundgerecht überkommt es. Noch Mestwinas Urenkelin Hedwig erzählte beim Korbflechten von der Zwangstaufe im Fließchen Radaune, wie deren Urenkelin Martha beim Ziegelbacken für das Kloster Oliva vom Tod des Heiligen Adalbert erzählte, damit ihre Urenkelin Damroka, die schon städtisch den Schmied Kunrad Slichting geheiratet hatte, ihren Enkelkindern beim Spinnen erzählen konnte, wie Adalbert totgeschlagen, die Pomorschen getauft, die Hakelwerkfischer gezwungen wurden, Ziegel für die Zisterziensermonche zu backen, immerzu Krieg war und Pruzzeneinfall, Hunger nach Hagelschlag, aber auch Wunderbares geschah, wie die lichte Erscheinung mitten im Sumpfland, wo die Gottesmutter Geschichten erzählend Moosbeeren sammelte, weshalb dort, wie später die Fastenköchin Dorothea, ihren Kindern beim Erbsenlesen erzählte, die Pfarrkirche Sankt Marien errichtet wurde.<sup>161</sup>*

C'est l'acte de raconter qui prime sur les statistiques. Conter plutôt que compter. La transmission est assurée par le lien familial, les histoires passent d'arrière-petite-fille en arrière-petite-fille. Grass abandonne donc les rivages de l'histoire pour aborder sur ceux, plus authentiques lui semble-t-il, de la mémoire.

La transmission des légendes anciennes est aussi au cœur de *Terra Nostra*. Selon Dorita Nouhaud, Carlos Fuentes fait partie de ces romanciers qui se penchent sur « une sorte de mémoire anthropologique qui prend en compte tous les discours, historique aussi bien que

---

<sup>161</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 374. Tr. fr. : « Mais ce qui compte est ce que l'on raconte, non ce que l'on compte. Mis en parole, ça prend. Hedwige, arrière-petite-fille de Mestwina, racontait en tressant des paniers le baptême forcé dans le ruisseau de Radaune, de même que l'arrière-petite-fille de la susdite Hedwige, tout en cuisant des briques pour le monastère d'Oliva, racontait la mort de saint Adalbert afin que son arrière-petite-fille Damroka, qui s'était déjà mariée en ville avec le forgeron Kunrad Slichting, puisse tout en filant à son rouet raconter à ses arrière-petits-enfants comment Adalbert avait été assommé, les Pomorzes baptisés, les pêcheurs du Hakelwerk contraints de cuire des briques pour les cisterciens, la guerre perpétuelle, les incursions des Pruzzes, la faim après la grêle, mais aussi un miracle : lumineuse apparition en plein pays maraîchin, où la Sainte Vierge tout en racontant des histoires cueillait des brimbelles ; c'est pourquoi, comme la cuisinière de carême Dorothee le racontait plus tard à ses enfants en triant des pois, on a édifié l'église paroissiale Sainte-Marie. », p. 336.

mythique et poétique »<sup>162</sup>. La vocation historique du roman hispano-américain ne se fige donc pas, pour l'auteur, dans une stricte fidélité au discours historiographique. Elle implique la création d'une mémoire vivante, et ce grâce à « la capacité de la fiction de dire une chose que peu d'historiens sont aptes à formuler : le passé n'est pas terminé : le passé doit être réinventé à chaque instant pour ne pas se fossiliser entre nos doigts. »<sup>163</sup> Ce passé est rendu présent par la longue évocation des ancêtres à laquelle se livre le romancier, dans une forme d'instantanéité, de simultanéité des temps. Les morts reviennent en effet rôder parmi les vivants. Selon une perspective rétrospective, il s'agit dans un premier temps d'ouvrir le présent du « Seigneur », le roi Philippe II, aux anciens membres de sa dynastie, les Habsbourg d'Espagne. Comme le note Jacqueline Covo, le procédé est classique :

[...] les références à Pedro el Católico, qui mata une révolte des grands comme Charles Quint, et à Jaime el Conquistador qui réprima les hérétiques comme Philippe II renvoient à la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Le procédé est parfaitement cohérent avec la fonction de mausolée de l'espace du protagoniste et avec l'acheminement des trente cercueils jusqu'à la crypte.<sup>164</sup>

La crypte du palais royal, l'Escorial, contient le tombeau des Habsbourg. Dans cette immense nécropole conçue par le Seigneur, les vivants côtoient les morts. Ils reçoivent leur héritage, entre hérédité physique – menton prognathe, monstruosités dues à la consanguinité – et histoires attachées à chaque nom du lignage. Le roman égraine en effet de nombreuses références à l'histoire royale. Il multiplie les anecdotes mettant en scène les ancêtres. Face à cette filiation royale qu'il juge mortifère, Fuentes imagine un « contre-lignage », mené par deux opposants au règne du Seigneur, le moine hérétique Ludovico et la jeune fille à la bouche tatouée, Célestine. La filiation des révoltés doit parvenir, au fil des générations, à transmettre certains secrets permettant de renverser le pouvoir royal et son bras droit, l'Inquisition :

*Más lejana es nuestra estirpe de predicadores que la tuya de príncipes ; de Bizancio salimos, por la Tracia y la Bulgaria erramos y por ignorados caminos llegemos hasta España, Aquitania y Tolosa ; tu antepasado Pedro el Católico mandó quemar nuestras*

---

<sup>162</sup> Dorita NOUHAUD, « Terra Nostra », *La Littérature hispano-américaine. Le roman, la nouvelle, le conte. Ecrits d'Amérique II*, Paris, Dunod, coll. « Littératures espagnoles », 1996, p. 99-100.

<sup>163</sup> Carlos FUENTES, *Le Sourire d'Erasmus*, op. cit., p. 27-28.

<sup>164</sup> Jacqueline COVO, « Le personnage de "El Señor" dans *Terra Nostra* de Carlos Fuentes », op. cit., p. 275.

*casas y nuestros Evangelios en lengua vulgar, y tomó para sí los castillos de los ricos que a nuestra cruzada de la pobreza se unieron ; tu antepasado Don Jaime el Conquistador entregónos a la tortura y al suplicio de la Inquisición catalana y aragonesa ; y de nuestra assolada tierra provenzal sólo pudo cantar el trovador, ¡ quién os viera y quién os ve ! Piensas que hoy, al fin, nos has derrotado. Pero yo te digo que más que tú duraremos.*<sup>165</sup>

Lors de cette altercation entre Ludovico et Philippe, le premier oppose les deux lignages, autour de deux héritages différents. D'un côté se trouve le lignage des princes, qui assure la transmission d'un pouvoir autoritaire, et de l'autre le lignage des hérétiques, ici symbolisé par l'Eglise vaudoise, qui assure la pérennité d'une rébellion démocratique au sein du pays. Par cette lignée contestataire, Fuentes représente l'espoir d'une revanche pour ceux que l'Espagne conservatrice écrase. Il rend possible l'arrivée de « la moins réalisée, la plus avortée, la plus latente et désirante de toutes les histoires : celle de l'Espagne et de l'Amérique espagnole. »<sup>166</sup> L'auteur lie en effet les deux histoires dans son roman. Il s'agit pour lui d'inscrire les deux pays dans une filiation commune, reflet du métissage culturel de la société mexicaine. Il établit cette relation filiale grâce à la présence tutélaire d'un couple d'ancêtres, le conquistador Cortès et sa maîtresse indienne, la Malinche, qui l'a aidé dans sa conquête.

Un couple divin, Cortès et sa maîtresse la Malinche, présida aux fastes de notre naissance : baptême, communion, confession – comme à une entité nouvelle et différente, « le Mexique ». [...] Pourtant, nous n'acceptons pas notre père et notre mère, Cortès et la Malinche. Ils nous inspirent de la honte, de la colère, de la jalousie, du ressentiment, le tout mêlé, le tout métissé. Ils nous transforment, selon les mots de Juan Rulfo, en « rancune vivante ». Nous leur préférons des mots ou des noms qui donnent un sens différent de l'histoire, du renouveau, de la mémoire, de l'espoir : Indépendance, Réforme, Révolution ; Hidalgo, Juárez, Madero.<sup>167</sup>

---

<sup>165</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, *op. cit.*, p. 106. Tr. fr. : « Notre lignage de prédicateurs remonte plus loin dans le temps que ton lignage de princes. Nous sommes partis de Byzance et après avoir traversé la Thrace, erré en Bulgarie, nous sommes parvenus par des chemins ignorés jusqu'en Espagne, en Aquitaine et dans le comté de Toulouse. Ton ancêtre Pierre le Catholique ordonna de brûler nos maisons et nos évangiles en langue vulgaire, il confisqua les châteaux des riches gentilshommes qui s'étaient joints à notre croisade des pauvres. Ton ancêtre Jacques Le Conquérant nous livra à la torture et aux supplices de l'Inquisition catalane et aragonaise ; et de notre terre ensoleillée de Provence, le troubadour ne put que chanter *quién os viera y quién os ve !* Tu crois que tu nous as enfin écrasés aujourd'hui. Mais je te dis que nous durerons plus que toi. », p. 64.

<sup>166</sup> Juan GOYTISOLO, « Terra Nostra », *op. cit.*, p. 822.

<sup>167</sup> Carlos FUENTES, *Un Temps nouveau pour le Mexique*, *op. cit.*, p. 302.

*Terra Nostra* met en lumière cette filiation occultée, en partie à cause de la décolonisation, et de la révolution. Le couple de personnages transhistoriques que constituent Célestine et le « pérégrin » revêt l'identité de Cortès et de la Malinche dans la deuxième partie du roman, « Nouveau Monde », qui se déroule au moment de la Conquête. Le « pérégrin » y endosse en partie le rôle du conquistador, et tombe amoureux d'une jeune Indienne, rencontrée dans la forêt. Il la désigne comme sa maîtresse. Les deux amants traversent les siècles, et se retrouvent sous différentes incarnations, pour finalement se réunir en 1999, sur le Pont des Arts. Leur couple naît donc pour la première fois dans le jungle mexicaine. Le mythe parental que met en scène Fuentes révèle sa volonté de mêler, dans son roman, les deux histoires nationales. Il est important de transmettre l'héritage espagnol, et surtout de le combiner à l'héritage aztèque. Voilà pourquoi les trois parties du roman consistent en un va-et-vient entre les deux mondes. La première et la troisième se concentrent sur l'Espagne des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Dans la seconde, les récits de filiation abondent, s'inspirant des légendes fondatrices indiennes. La présence d'un vieil Aztèque auprès du protagoniste mime le processus intergénérationnel de transmission de la mémoire. Le vieillard sert de guide au jeune homme, il l'initie aux secrets mythiques. Il devient l'aïeul qui transmet « le legs des coutumes et des traditions », selon l'expression de Marc Bloch. Présenté comme un « pauvre naufragé, malheureux orphelin »<sup>168</sup> au début du roman, le pérégrin recompose peu à peu son « roman familial ». Mais à l'inverse de l'enfant déçu par ses parents, tel que le décrit Marthes Robert, il ne cherche pas à s'écrire « une fable biographique conçue tout exprès pour expliquer l'inexplicable honte d'être mal né, mal loti, mal aimé »<sup>169</sup>. Au contraire, il doit accepter ses vrais parents, l'héritage des colonisateurs espagnols d'une part, et celui des Indiens de l'autre. Le rôle du vieil Aztèque est de lui rendre sa mémoire indienne, selon un processus d'identification avec le dieu Quetzalcoatl. Il reçoit en effet le jeune homme comme s'il s'agissait de l'ancêtre mythique des Aztèques. Dans cette confusion des identités et des temps, le « pérégrin » reçoit le double héritage du peuple mexicain. Feuilleté d'histoire lui aussi, il incarne la mémoire collective, qui passe de génération en génération et transcende la

---

<sup>168</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, *op. cit.*, p. 72. V.O. : « *náufrago, huérfano, pobrecito desgraciado de ti* », p. 114.

<sup>169</sup> Marthe ROBERT, *Roman des origines, origines du roman*, *op. cit.*, p. 46.

finitude de l'être humain : « *La vida. La muerte. Y la memoria que las reúne en una sola flor de tres pétalos.* »<sup>170</sup>

Face aux mémoires déchirées du siècle, le roman historique propose donc de combler les lacunes de la tradition par le récit. Archéologie, paléontologie, généalogie, génétique, les « romans familiaux » empruntent le chemin de sciences qui se fondent sur la recherche de l'ancêtre. Ils témoignent en cela de la passion du passé qui habite notre époque, si préoccupée d'emmagasiner la mémoire, de la stocker, de la muséifier. Le « présentisme », régime d'historicité défini par François Hartog, est une catégorie pertinente pour analyser cette littérature en quête de racines :

Le 20<sup>e</sup> siècle est celui qui a le plus invoqué le futur, le plus construit et massacré en son nom, qui a poussé le plus loin la production d'une histoire écrite de point de vue du futur, conforme aux postulats du régime moderne d'historicité. Mais il est aussi celui qui, surtout dans son dernier tiers, a donné l'extension la plus grande à la catégorie du présent : un présent massif, envahissant, omniprésent, qui n'a d'autre horizon que lui-même, fabriquant quotidiennement le passé et le futur dont il a, jour après jour, besoin. Mais, dès la fin des années 1960, ce présent s'était découvert inquiet, en quête de racines, obsédé de mémoire. Si l'on cherchait alors, pour reprendre le vocabulaire de Michelet en 1830, à renouer le fil de la tradition, il fallait presque inventer et la tradition et le fil. A la confiance dans le progrès s'est substitué le souci de sauvegarder, préserver : préserver quoi et qui ? Ce monde, le nôtre, les générations futures, nous-mêmes.<sup>171</sup>

Les traumatismes de l'histoire, du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècles, ont donné naissance au désir nostalgique d'une continuité temporelle. Telle est la raison d'être des « méta-récits » archéologiques et téléologiques d'un Jules Michelet ou d'un Victor Hugo, qui mettent en scène la progression de la nation au fil du temps. Face aux risques de monumentalisation du passé, Grass, Fuentes et Queneau privilégient quant à eux une mémoire vivante. Pour ce faire, ils mettent en scène des personnages transhistoriques, au sein desquels cohabitent contemporains, prédécesseurs et successeurs, en une même identité. Cette dynamique est censée empêcher la fossilisation du passé, sa contemplation stérile. La représentation du passé s'apparente alors à une confrontation avec un héritage parfois douloureux, à une rencontre

---

<sup>170</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, *op. cit.*, p. 586. Tr. fr. : « La vie. La mort. Et la mémoire qui réunit les deux premières en une seule fleur à trois pétales. », p. 513.

<sup>171</sup> François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, *op. cit.*, p. 200-201.

avec des ancêtres méconnus. Elle aboutit à la création d'une identité collective, issue de cet héritage multiple.

## Chapitre II. La création d'une identité composite

Dans les romans du *corpus*, le retour du passé n'a pas pour fonction de scléroser le présent de manière fantomatique, comme le faisaient les récits archéologiques et téléologiques du XIX<sup>e</sup> siècle :

Alors que l'historiographie romantique souhaitait retrouver l'équivalent pour les sociétés modernes de ce qu'Augustin appelait le présent du passé, c'est-à-dire la possibilité d'une actualisation de la mémoire malgré l'éloignement du passé, elle assujettit le présent aux puissances ressuscitées de l'histoire. La nostalgie romantique est telle que le passé n'est ni passé, ni dépassé, mais *donation du sens* et *institution de l'identité* à même le présent. La présence du passé qu'il s'agissait de retrouver par l'élaboration d'une nouvelle poétique de l'histoire se renverse alors en une omniprésence du passé dans le présent.<sup>172</sup>

Même si la « présence du passé » est tout aussi symptomatique de l'époque contemporaine, l'écriture de l'histoire n'a plus comme vocation de lier le présent à un passé glorieux et connu de tous, dont le prestige écraserait toute volonté originale des contemporains. Dans le domaine littéraire, les romans historiques révèlent plutôt des strates anciennes et méconnues, dont les potentialités n'ont pas encore été explorées. Telle est la deuxième qualité de la répétition selon Jean-François Hamel : la « réouverture du passé hors de la sédimentation d'une quelconque tradition »<sup>173</sup>. Comme le remarque Giorgio Agamben, « la force et la grâce de la répétition, la nouveauté qu'elle apporte, c'est le retour en possible de ce qui a été »<sup>174</sup>. Ces possibles, issus de diverses temporalités, sont multiples. Leur caractère inédit et complexe participe, pour les hommes du présent, à la fabrique d'une identité composite.

L'anamnèse permet en effet la découverte des ancêtres, dans leur hétérogénéité culturelle : le territoire national a toujours été un lieu de brassage, d'influences, du fait des

---

<sup>172</sup> Jean-François HAMEL, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, op. cit., p. 45-46.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>174</sup> Giorgio AGAMBEN, *Image et mémoire*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Arts et esthétique », 2004, p. 91.

migrations qui ont jalonné le cours de l'Histoire de chaque pays, de chaque continent. En résulte une identité hybride, née du métissage des peuples au cours des siècles. Pour incarner cette identité, les romanciers retravaillent la notion de personnage, en l'ouvrant à la pluralité. Ils laissent leurs protagonistes sans contours précis, et s'inspirent du mythe du double, qu'ils font proliférer pour dépasser l'opposition binaire entre *soi* et *l'autre*. Cette nouvelle figure hétéroclite constitue un trait d'union entre les différents passés d'une même culture.

## 1. Ouverture de la notion de personnage

### 1.1. Rupture avec les codes de caractérisation du personnage romanesque

Les personnages des romans du *corpus* sont insaisissables, indiscernables, inconsistants. Ils échappent à toute identification. Cela est dû, en premier lieu, à leur caractère transhistorique. En incarnant plusieurs identités au cours du temps, ils dérogent au principe d'unicité qui régit le personnage romanesque. Ce dernier est en effet historiquement lié à l'avènement de l'*individu* dans la société moderne. Comme le note Philippe Hamon,

La survalorisation du concept en littérature serait donc liée à la fois au phénomène moderne, historiquement daté, de l'accession de l'*individu* comme essence juridique et philosophique, comme valeur universelle, à l'accession parallèle [...] du roman comme genre majeur et spécifique du monde bourgeois [...].<sup>175</sup>

L'idée de *personne*, que sous-tend la notion de *personnage*, est relative à la société bourgeoise, et à ses valeurs. Rastignac ou Vautrin sont dominés par l'idée de promotion sociale. Michel Zérafra note que « la nécessité de parvenir, au sens le plus général du terme, commande presque toujours les conduites du personnage. »<sup>176</sup> En cela, le roman reflète la société dont il rend compte, et sa prédilection pour les figures ambitieuses. Les romanciers du

---

<sup>175</sup> Philippe HAMON, *Le Personnel du roman. Le Système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Paris, Droz, 1983, p. 11.

<sup>176</sup> Michel ZERAFRA, « Le personnage de roman » dans l'article « Roman », *Encyclopædia universalis*, corpus 20, 2002, p. 71.

*corpus* délaissent cette vision individualiste. Ils reprennent la critique du personnage, entamée dès l'époque moderniste, par Proust, Joyce ou encore Woolf, puis radicalisée par les Nouveaux Romanciers, et leur soupçon à l'égard de l'existence même du personnage.

Lorsque l'on interroge Carlos Fuentes sur la construction de ses personnages, il répond pourtant ne pas vouloir réduire le personnage à un simple substantif, corrélé à un verbe représentant l'action du roman<sup>177</sup> :

Je ne partage pas tout à fait cette vision. Je préfère penser – et en cela je me sens très proche de Milan Kundera – que le concept traditionnel de *Je narratif*, central dans la littérature occidentale, inauguré, peut-être, par saint Augustin qui fait de son moi le centre d'une aventure littéraire, de même que Jean-Jacques Rousseau, et qui est le moi de tous les héros et héroïnes du roman du XIX<sup>e</sup> siècle, que ce moi est entré dans une crise profonde.<sup>178</sup>

D'après lui, trois grands écrivains représentent cette crise du personnage, tout en la surpassant : Joyce, qui dans *Finnegans Wake* « incarne une collectivité, un personnage collectif »<sup>179</sup> ; Kafka, qui fait disparaître le personnage pour le transformer en insecte, ou en chiffre ; Proust, enfin, selon qui nous n'avons d'autre réalité qu'à travers la mémoire. En ce qui concerne la littérature d'Amérique latine, Borges est, selon Fuentes, celui qui opère une véritable transformation de la catégorie du personnage :

N'oublions pas que Borges fut celui qui ouvrit les fenêtres des chambres closes du réalisme étroit pour nous dévoiler un vaste horizon de figures probables, et non plus de caractères cliniques. La littérature hispano-américaine lui doit là un de ses acquis. Délaissant les psychologismes éculés et les mimétismes limitatifs, Borges donna un statut de personnage à des éléments qui n'étaient jusque là que des décors, non des protagonistes : le miroir, le labyrinthe, le jardin, le temps et l'espace.<sup>180</sup>

Face à cette mort avérée du personnage réaliste, Carlos Fuentes répond en créant les trois naufragés de *Terra Nostra* :

[...] le personnage est mort, il n'y en a plus dans le roman, comment créer un individu pour notre temps, instaurer un personnage sans tomber dans le sentimentalisme, ou l'humanisme, ou dans l'engagement politique banal. C'est là une question que je me suis beaucoup posée pour *Terra Nostra*, à travers les trois personnages, les trois jeunes gens

---

<sup>177</sup> Cette définition du personnage est celle de Benveniste.

<sup>178</sup> Carlos FUENTES, *Territoires du temps*, *op. cit.*, p. 311.

<sup>179</sup> *Ibid.*

<sup>180</sup> Carlos FUENTES, *Géographie du roman*, *op. cit.*, p. 51.

qui échouent un beau matin sur une plage sans autre signe d'identité que la croix qu'ils portent incrustée dans le dos. Ma façon de répondre à la question a été de trouver des personnages qui soient au moment de leur gestation, au moment où ils vont se créer, où ils sont en incubation avant d'être. Cela ne satisfait pas nombre de lecteurs, qui aimeraient avoir à faire à des personnages aussi ronds et pleins que David Copperfield ou Anna Karénine, et qui ont l'impression de ne trouver que des larves dans mes romans ; ils ont raison, mais moi cela ne m'intéresse pas de présenter le héros fait et parfait du roman classique ; je n'ai pas envie non plus de produire un personnage beckettien, qui a perdu son visage, qui n'a plus de traits ; ce que je veux, c'est trouver une *figure*, comme dirait Hölderlin, en gestation, en train de *se faire*, c'est ce qui m'intéresse en ce moment.<sup>181</sup>

Le personnage qui n'est pas encore « fait », qui n'est ni vide ni plein, ni quelqu'un ni personne, incarne parfaitement la dynamique identitaire développée par les récits historiques de Fuentes. Cette conception rappelle aussi la trame du *Turbot* de Grass, fondée sur la métaphore de la grossesse, de l'enfantement. Dans les deux cas, il s'agit de prendre un processus en cours. Fuentes parle de ses personnages « comme des figures que je voudrais surprendre au moment de leur plus grande incertitude quant à leur identité, comme ces trois garçons de *Terra Nostra*, échoués sur une plage cantabrique sans autre signe d'identité qu'une croix écarlate dans le dos »<sup>182</sup>. Le romancier insiste sur cette absence de traits caractéristiques chez ses trois protagonistes. Seule une mystérieuse croix dans le dos les distingue. Trouver les raisons de sa présence motive le parcours d'identification des trois garçons.

Ces figures inachevées permettent à Fuentes de « créer un individu pour notre temps », dans la mesure où, comme le note Michel Zéaffa, « tout roman exprime une conception de la personne qui dicte à l'écrivain de choisir certaines formes et confère à l'œuvre son sens le plus large et le plus profond ; si cette conception se modifie, l'art du roman se transforme. »<sup>183</sup> Pour parvenir à créer cette nouvelle figure, le romancier délaisse la conception unitaire classique de la personne et invente une triade de personnages, ces trois naufragés, dont le portrait physique et le parcours sont strictement identiques. Tous trois s'échouent sur la même plage, à la même époque, et Fuentes reprend la description de l'épisode comme s'il s'agissait à chaque fois de la même personne. Il opère de même avec les personnages historiques qui peuplent *Terra Nostra*, en particulier les membres de la famille

---

<sup>181</sup> Carlos FUENTES, *Territoires du temps*, op. cit., p. 312.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>183</sup> Michel ZERAFFA, *Personne et personnage, le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1969, p. 9.

royale espagnole. Il en fait des « personnages symbiotiques »<sup>184</sup>, selon l'expression de Juan Goytisolo. Les membres de la dynastie royale des Habsbourg se mêlent les uns aux autres, si bien que toutes les reines et tous les rois se confondent. L'exemple le plus représentatif est le personnage du « Seigneur », figure inspirée du roi Philippe II, qui « prend tour à tour les traits des différents monarques de la dynastie jusqu'à Charles II dit l'Enfermé »<sup>185</sup>. L'effet de brouillage est accentué par les choix onomastiques de l'auteur. Le monarque est appelé mystérieusement le « Seigneur ». Son prénom est Philippe, mais il peut tout aussi bien être Philippe II (1527-1598) que son père, Philippe le Beau (1478-1506). Les trois jeunes naufragés n'ont pas non plus de dénomination propre. Leur amnésie leur a ôté toute identité, si bien qu'ils portent des noms d'emprunt. L'un est appelé « *el Príncipe bobo* », « Le Prince idiot », car la mère du roi désire le faire passer son mari défunt, et lui impose des accoutrements et des attitudes ridicules ; le second est nommé « Don Juan », parce que la reine le choisit comme amant, et qu'il devient bientôt l'amant de toutes les habitantes de l'Escorial. Quant au dernier d'entre eux, le voyageur du Nouveau Monde, il est appelé énigmatiquement le « pérégrin » tout au long du roman. En omettant de préciser le nom exact des personnages, Fuentes tempère l'illusion réaliste. L'onomastique et ses connotations référentielles font en effet partie, selon Vincent Jouve, des techniques qui permettent au romancier de doter le personnage d'un « effet de vie ». Le nom propre est « un indicateur d'individualité », il « s'affirme comme support privilégié de l'effet-personne », et renvoie à une spécification unique<sup>186</sup>. Une autre procédure de l'illusion romanesque est abandonnée par Fuentes : celle qui confère à l'être romanesque d'une vie intérieure, d'une psychologie :

Je ne m'intéresse pas à la véracité psychologique telle qu'elle était pratiquée par les romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle. Flaubert pouvait dire « Madame Bovary, c'est moi », parce qu'il pensait vraiment que Madame Bovary avait un certain poids psychologique dans la réalité. Je ne crois pas que nous vivons dans un monde où l'on peut encore avoir cette certitude. Les personnages de roman, dans la mesure où ce sont des personnages, se détruisent. Ils sont en fusion et confusion. Ils deviennent autre chose.<sup>187</sup>

---

<sup>184</sup> Juan GOYTISOLO, « Terra Nostra », *L'Arbre de la littérature*, op. cit., p. 135.

<sup>185</sup> *Ibid.*

<sup>186</sup> Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 111.

<sup>187</sup> Carlos FUENTES, *Territoires du temps*, op. cit., p. 193.

Fuentes ne peint pas l'être stable, mais le devenir, plus en adéquation selon lui avec le monde dans lequel il vit. Là encore, son propos entre en écho avec celui de Günter Grass, qui cite Ernst Bloch dans *Le Turbot* : « Je suis. Mais je ne m'ai pas. C'est pourquoi nous commençons par devenir. » Les deux romanciers font le choix de représenter une identité en mouvement. Ce mélange entre identité et altérité témoigne de la volonté de dépasser la stricte individualité pour une figure élargie. Comme Fuentes le note à propos de *Finnegans Wake*, il s'agit de peindre des personnages collectifs. Au-delà d'une seule personne, le monarque de *Terra Nostra* représente une dynastie, tandis que le « pérégrin » et ses compagnons figurent une civilisation dans son ensemble :

Il se produit un mélange entre le caractère individuel, la psychologie du personnage et la culture, la civilisation. Dans une certaine mesure, je dirai que dans un roman comme *Terra Nostra*, la civilisation prend le dessus et devient le protagoniste du roman. Cela déconcerte beaucoup de gens, que ce soit toute une civilisation qui devienne le personnage principal et non un être humain.<sup>188</sup>

Carlos Fuentes voit ses personnages « comme porteurs de civilisation, comme représentants d'une situation culturelle donnée »<sup>189</sup>. Au-delà du portrait réaliste, il construit avec eux, suivant les pas d'Hermann Broch, « des ponts historiques »<sup>190</sup>. Il les imagine comme des « arènes », où se rencontrent des langages, des époques, des cultures conflictuelles, selon une inspiration bakhtinienne<sup>191</sup>. « Le roman, non seulement comme lieu de rencontre de personnages, mais lieu de rencontre de langages, de temps historiques différents et de civilisations qui n'auraient sans cela aucune chance d'entrer en relation. Tel fut le critère qui présida, entre autres, à l'élaboration de *Terra Nostra*. »<sup>192</sup>

Le dépassement des limites conventionnelles du personnage est aussi l'un des enjeux de l'œuvre romanesque de Queneau. Dans son analyse du *Vol d'Icare* (1968), par exemple, Daniel Delbreil remarque que

Queneau [...] passe en revue toute une série de questions techniques qui ont agité les

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>189</sup> *Ibid.*

<sup>190</sup> Carlos FUENTES, *Géographie du roman, op. cit.*, p. 29.

<sup>191</sup> Dans *Le Sourire d'Erasmus*, Fuentes rend hommage à Bakhtine et au dialogisme. Il applique cette théorie au roman et l'élargit pour montrer en quoi le roman intègre, à travers plusieurs langages, plusieurs temps, espaces et cultures.

<sup>192</sup> Carlos FUENTES, *Géographie du roman, op. cit.*, p. 29.

milieux romanesques des années 1950 ou 1960 : « étiquette » du personnage (le nom, le pseudonyme, le portrait, la notice biographique), le savoir du romancier sur ses personnages, la maîtrise de l'écrivain sur sa création, l'autonomie éventuelle du monde créé, les différentes natures des êtres engendrés par le seul langage (le personnage de roman, le personnage de théâtre, le personnage « cruciverbiste »), etc.<sup>193</sup>

Ses *Journaux* témoignent de préoccupations pour certains points techniques : le problème du « type »<sup>194</sup>, la question de la description du personnage, le portrait physique<sup>195</sup>. Dès *Le Chiendent* (1933), le romancier met en pratique ses réflexions en inventant des protagonistes « sans qualités », à la manière du héros de Musil. Hommes des foules, ses personnages passent inaperçus. Ils semblent tous identiques. Le héros du *Chiendent* est appelé « untel », « la silhouette », « l'autre », « l'être plat » ou encore « l'être de moindre réalité ». L'apparition de son nom, Etienne Marcel, est fortement retardée, ainsi que la description de signes distinctifs. Le caractère obsolète du portrait est d'ailleurs énoncé par le personnage lui-même, porte-parole des idées de Queneau :

Et moi-même, hein, qui suis-je ? Je vous l'ai déjà dit, je ne sais pas qui je suis. Et d'ailleurs, est-ce que cette question a un sens ? Est-ce que ça veut dire quelque chose, de s'écrier comme ça : qui suis-je ? est-ce que ça a le moindre sens ? Qui suis-je ? Mais Etienne Marcel, né à Besançon le 23 mai 1905, employé au Comptoir des Comptes, habitant Obonne, une villa en construction, exétéra, exétéra. J'ai tel caractère, j'éprouve tels sentiments, je vis de telle façon. Les psychologues doivent pouvoir m'analyser, n'est-ce pas ? Et après ça, je demande encore qui je suis ! Mais voilà ce que je suis ! et malgré tout, je peux m'acharner à poser cette sempiternelle question.<sup>196</sup>

L'état civil, la situation professionnelle ou encore l'analyse psychologique, ne sont en rien garants d'une véritable identité. A travers le questionnement d'Etienne Marcel, Queneau critique le portrait traditionnel du personnage romanesque, fondé sur l'âge, l'emploi, la famille, le mode de vie, les affects du héros. Dans son roman, l'incertitude plane quant à la

---

<sup>193</sup> Daniel DELBREIL, « Présentation », *Le Personnage dans l'œuvre de Raymond Queneau*, sous la direction de Daniel Delbreil, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 8-9.

<sup>194</sup> A propos d'une réflexion de Leiris sur la fixité des personnages de la commedia dell'arte : « c'est là le type des romans feuilletons, des romans à suite, des comics, des bandes pour journaux d'enfants : Fantômas, Chéri-Bibi, Juliette de mon cœur, Spirou, etc. Ajouter que ces héros ne vieillissent pas (ou alors brusquement). Très différent du roman picaresque. Encore plus du Bildungsroman : ces héros sont inéluctables. Ils sont donnés et n'évoluent pas. », *Journaux 1914-1965, op. cit.*, p. 969.

<sup>195</sup> « Essayer de faire des portraits "physiques", même si je suis contre. Il n'y en a pas un seul dans un seul de mes romans mais ce serait un bon exercice. Rendre intéressant ce qui ne l'est pas : art de l'anecdote, tel que le pratiquent les femmes russes ou roumaines. », *ibid.*, p. 671.

<sup>196</sup> Raymond QUENEAU, *Le Chiendent, op. cit.*, p. 219-220.

connaissance de soi, ou d'autrui, selon une inspiration cartésienne. *Le Chiendent* est en effet une réécriture parodique du *Discours de la méthode*. Etienne Marcel ne cesse de réfléchir, de douter ; il ne parvient pas à savoir qui il est, s'il s'en tient aux catégories réalistes. Or, « *cogito ergo sum* ». C'est par la réflexion, le doute renouvelé, qu'il prend une consistance identitaire, non grâce à une épaisseur psychologique. Queneau choisit, comme Fuentes et Grass, l'incertitude pour caractériser ses protagonistes. Etienne Marcel est lui aussi un être en gestation, tendu entre l'être et le « nonnêt »<sup>197</sup>, l'existence et la pure dissolution. Le roman relate son difficile parcours métaphysique, face à une identité fugitive, incertaine.

La critique du personnage, initiée dans ce roman de 1933, trouve son prolongement dans le traitement du personnel narratif des *Fleurs bleues*. Comme le note Anne-Marie Jaton, Cidrolin et le duc d'Auge ressemblent aux silhouettes du *Chiendent*. Ils sont « deux personnages antithétiques et sans épaisseur, simples silhouettes aussi plates qu'une statue filiforme de Giacometti »<sup>198</sup>. Cette correspondance entre *Les Fleurs bleues* et *Le Chiendent* s'explique par les choix d'écriture de Queneau. Dans les deux romans, c'est la structure qui prime, non l'évolution des sentiments des personnages. La composition circulaire de chaque œuvre est là pour figurer le temps cyclique. Au-delà des individus, c'est l'histoire et son fonctionnement qui intéressent Queneau. Les traits physiques et moraux des protagonistes sont donc globalement laissés en suspens. La description des personnages est même traitée de manière burlesque, comme lors de cette scène où Lamélie se présente à son futur employeur, Cidrolin. Envoyée par un ami de ce dernier, M. Albert, elle cherche à savoir si Cidrolin est bien Cidrolin :

- C'est vous le type dont m'a parlé M. Albert ?
- Qu'est-ce qu'il vous a dit de moi pour que je puisse m'identifier moi-même ?
- Comprends pas. Et puis on répond pas par une question à une question. Ça se fait pas.
- A qui Monsieur Albert vous a-t-il envoyée ?
- Encore une question. Vous pouvez pas répondre à la mienne, de question ?
- C'était quoi votre question ?
- Encore ! Décidément vous savez rien faire d'autre que questionner.
- Franchement, je ne trouve pas que ce soit dans mon caractère.
- Peuh ! vous vous connaissez pas.

---

<sup>197</sup> Le « non-être » dans le langage philosophique parodique du roman.

<sup>198</sup> Anne-Marie JATON, *Lecture(s) des Fleurs bleues*, op. cit., p. 9.

- Comme vous ne me connaissez pas non plus, on se demande qui me connaît.<sup>199</sup>

Dans ce dialogue sans queue ni tête, Queneau joue avec les codes du roman, pour montrer à quel point l'identité personnelle échappe à toute tentative de caractérisation. L'art du type romanesque est lui aussi congédié par le romancier, qui le soumet à différentes parodies. Auge reprend ainsi de manière transgressive les codes de l'héroïsme romanesque, depuis la tradition du roman de chevalerie jusqu'au roman du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'effet de réel est par conséquent mis en péril, par le fait que le personnage révèle de manière ostentatoire sa nature artificielle. Il est une construction purement littéraire, qui s'inspire de modèles sans existence réelle. Le type balzacien, qui consiste à « singulariser, spécifier à l'extrême le personnage pour qu'il soit, justement, représentatif de tout un groupe »<sup>200</sup>, est lui aussi évincé. Les deux protagonistes sont tous deux des marginaux, qui ne représentent en rien la machine sociale et économique. De fait, Queneau ne les décrit jamais avec précision, ils n'ont pas les « arêtes coupantes »<sup>201</sup> du personnage réaliste. Leur physionomie échappe complètement au lecteur. L'onomastique est elle aussi confuse. Les personnages possèdent de multiples prénoms, qui forment des acrostiches. Auge s'appelle Joachim, et chaque lettre de son premier prénom se décline en une série de prénoms secondaires : Olinde, Anastase, Crépinien, Honorat, Irénée et Médéric. Cidrolin possède les mêmes prénoms, si bien que l'on ne comprend pas vraiment pourquoi il s'appelle Cidrolin. Ces prénoms subissent aussi des modifications linguistiques, pour devenir de faux noms. Lors de la Révolution, Auge se fait appelé par un doublet homophonique, « Hégault », alors que Cidrolin choisit au restaurant de se présenter selon un anagramme : « Dicornil », qui lui sert aussi de pseudonyme. Le serveur du restaurant l'appelle également « Dupont », pour qu'il passe incognito. Les personnages secondaires sont également affectés par ces problèmes d'identification. Nombre d'entre eux sont anonymes, comme « le passant », ou « le clergyman », qui sont pourtant des personnages récurrents de l'intrigue. L'instabilité onomastique pose donc d'importants problèmes de reconnaissance.

La cohérence du personnage, autre procédure qui concourt à « l'effet de vie », reste de même problématique, particulièrement en ce qui concerne Cidrolin. Comme le note

---

<sup>199</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1076-1077.

<sup>200</sup> Michel ZERAFFA, « Le personnage de roman », *op. cit.*, p. 73.

Vincent Jouve, la dimension affective du personnage se traduit généralement en termes de modalités : un *vouloir*, un *savoir* et un *pouvoir*, qui motivent l'action. Or, à aucun moment la vie de Cidrolin ne reflète cette conception. Son existence se caractérise plutôt par l'inaction. Anne-Yvonne Dubosclard note à son propos, en référence à *L'Éducation sentimentale* : « un héros qui n'agit pas et qui doute, finit par ôter tout crédibilité et toute densité au monde dans lequel il se meut. »<sup>202</sup> Cet effet d'irréalité est renforcé par le fait que le récit ne brosse pas de portraits, ou alors « énigmatiques ou elliptiques »<sup>203</sup>. Cidrolin échappe aux caractérisations habituelles. Selon une inspiration taoïste, il pratique le *wu wei*, c'est-à-dire la non-action. Dès lors, il est impossible de le rattacher à la logique modale dont parle Vincent Jouve. Il n'est pourvu d'aucune *libido*<sup>204</sup>, qui le porterait vers l'avant. Le duc d'Auge paraît, sur ce point, mieux loti. Il est doté d'un fort tempérament, et sa *libido sciendi*, tournée vers les questions de l'histoire et du rêve, le pousse à agir. Pourtant, son désir de savoir n'est jamais présenté comme étant à l'origine de son voyage transhistorique, ou de sa rencontre avec Cidrolin. De fait, le lecteur ne peut en aucun cas éprouver de la sympathie pour le personnage, puisqu'il ne comprend pas clairement ses intentions, et ne partage jamais son intimité par le biais de techniques décrivant sa vie intérieure. Queneau malmène ainsi les techniques du réalisme, et provoque un effet de défamiliarisation, et de déstabilisation de la notion d'individualité :

Queneau, qui crée des doubles et triples spécularités, tend sans cesse à déstabiliser la notion d'individualité, qui est l'une des marques les plus fortes de la civilisation actuelle, au profit d'une indistinction des êtres qui passe, dans ses romans, d'abord par l'ignorance volontaire des normes presque inviolables du réalisme psychologique dans la représentation des personnages, et par les jeux d'ablation, de permutation et de superposition des noms qui les déstabilisent. Auge et Cidrolin jouent sur l'identité fondamentale (au sens *d'être* identique) et sur l'*altérité*, qui ne vont jamais l'une sans l'autre.<sup>205</sup>

La conception du personnage de Queneau dissout donc toute forme de singularité au profit d'une identité plus vaste, qui prolifère, s'étend sur plusieurs strates de l'histoire,

---

<sup>201</sup> *Ibid.*

<sup>202</sup> Anne-Yvonne DUBOSCLARD, « Du côté de chez Cidrolin ou "les menus incidents de la vie éveillée" », *Roman 20-50, op. cit.*, p. 40.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>204</sup> Trois types de *libido* décrivent le fonctionnement du personnage selon Vincent Jouve : *sciendi*, *sentiendi*, *dominandi*. Voir « Les trois types de *libido* » dans *L'Effet-personnage dans le roman, op. cit.*, p. 156-168.

plusieurs avatars d'une personnalité. Ce ne sont pas les traits moraux et physiques qui le caractérisent, mais des propriétés qui s'attachent aux notions abstraites d'histoire, de temps, de civilisation. *Les Fleurs bleues* relatent un long processus identitaire qui s'émancipe du modèle balzacien de l'ascension sociale, pour décrire le va-et-vient hésitant entre deux êtres, et à travers eux le dialogue onirique entre plusieurs époques.

C'est aussi l'entre-deux qui caractérise les protagonistes du *Turbot*, par un « traitement des personnages qui les laisse en suspens, en voie d'accomplissement ou de déssaisissement »<sup>206</sup>, comme le suggère Guy Astic. Le roman suit les identités successives et provisoires du narrateur, qui change de nom et d'attributs à chaque époque. Se suivent Edek, pêcheur du néolithique, l'évêque Adalbert de Prague, l'armurier Albrecht Slichting, le prédicant Hegge, le peintre Möller, le poète Opitz, le lycéen révolutionnaire Friedrich Bartholdy, le gouverneur napoléonien Rapp, le forgeron d'ancre Stubbe, etc. L'onomastique est instable, elle suit les métamorphoses du héros. Qui plus est, chaque nom ne recouvre pas une identité singulière, constituée d'une histoire et d'une expérience de vie propres. Au contraire, les personnages masculins qui se succèdent semblent indistincts, quelconques. Telle est la réponse du Turbot et des membres du Féminal au narrateur protéiforme, lorsqu'il leur demande à participer au procès en tant que témoin : « [...] *die Männer seien zu jeder Zeitweil beliebig gewesen [...]. Die Einzelschicksale angeblich betroffener Männer könnten nicht interessieren. Das kenne man bis zum Überdruß.* »<sup>207</sup> Les avatars du narrateur ne présentent pas de signes distinctifs, ils se confondent les uns avec les autres, même s'ils sont nantis à chaque fois d'un nom et d'un statut social bien déterminés.

Grass ne peint donc pas d'individualités originales. Il refuse également de décrire des types historiques, révélant la société de chaque époque. La typification est rejetée dans son ensemble, avec plus de force encore à propos des personnages féminins. Le tribunal féministe dénonce les rôles-types qui leur sont traditionnellement attribués : la sainte, la mère, la ménagère, la muse, la grande amoureuse, ou encore la sorcière. Au-delà des clichés, il s'agit de dépeindre des femmes actrices de l'histoire, volontaires, en décalage complet avec la

---

<sup>205</sup> Anne-Marie JATON, *Lecture(s) des « Fleurs bleues » de Raymond Queneau*, op. cit., p. 97.

<sup>206</sup> Guy ASTIC, *La Tambour Littérature, Günter Grass romancier*, op. cit., p. 119.

<sup>207</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 94. Tr. fr. : « [...] les hommes, dit-il, ont été quelconques à toute époque [...]. Les destinées individuelles d'hommes prétendument concernés ne pouvaient avoir d'intérêt. On en avait soupé. », p. 86.

fonction accessoire qui leur est traditionnellement dévolue. Grass ne fait pas non plus d'elles des types historiques, mais les insère dans le long cours d'une histoire des femmes qui confond les époques. Par ces choix, le personnage grassien ne reflète pas une *personne*, placée dans une société déterminée, mais une multiplicité d'individus. Le récit prend alors une dimension collective, plus qu'individuelle.

## 1.2. Reprise et renouvellement du thème du double

La figure littéraire qui représente traditionnellement l'identité multiple est celle du double. Selon la définition de Pierre Jourde et Paolo Tortonese<sup>208</sup>, l'acception restreinte de ce thème désigne l'autoscopie, le fait que le sujet se voie lui-même. Cette rencontre angoissante a été développée par le romantisme allemand, qui a inventé le « double psychologique », ou *Doppelgänger* (« celui qui marche à côté »). Le double s'insère, à l'origine, dans un système de pensée binaire. Il contredit la différence constitutive de la notion de sujet, mais aussi de la notion d'identité, par « une perturbation de la loi de différence »<sup>209</sup>, entre *soi* et *autrui*. Ce mélange des identités est caractéristique des personnages du *corpus*, qui apparaissent bien souvent indiscernables les uns des autres. Tel est le cas du couple Auge-Cidrolin, des séries masculine et féminine du *Turbot*, ou encore de la dynastie espagnole et des « immortels » de *Terra Nostra*<sup>210</sup>, où les personnages se ressemblent trait pour trait. La difficulté à les discerner recouvre parfaitement la définition du double :

Seul, le maintien, dans le récit, d'une tension créée par l'excès de ressemblance, en général corporellement enracinée, permet de parler de double. Quantitativement, il faut se résoudre à ne considérer le terme de « double », dans bien des cas, que comme une façon de parler, ou comme une figure de la confrontation de l'un avec l'autre, le non-un. Cet autre peut en effet désigner une quantité quasiment illimitée d'aspects distincts. Le scandale du dédoublement n'est pas fondamentalement différent de celui de la multiplication par trois, quatre ou quinze mille du même.<sup>211</sup>

---

<sup>208</sup> Pierre JOURDE et Paolo TORTONESE, *Visages du double, un thème littéraire*, Paris, Nathan Université, coll. « Fac. littérature », 1996. Voir l'introduction.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>210</sup> Voir supra pages 259-260.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 16.

L'« excès de ressemblance » détermine bien les romans du *corpus*. Il ne concerne pas uniquement les personnages, mais s'étend à l'architecture du roman, par la répétition d'épisodes identiques. Le dédoublement s'ouvre qui plus est, comme nous le verrons, à la « multiplication par trois », voire à la prolifération *ad libitum*. Ce phénomène d'extension est dû à la confrontation du thème au domaine de l'histoire. Les doubles s'enchaînent, pour incarner des existences séculaires, voire millénaires.

La figure mythique du double éclaire aussi l'immortalité des personnages du *corpus*. Comme le rappelle Otto Rank dans *Don Juan et le Double*<sup>212</sup>, l'une des premières significations du double était de nier la mort et de garantir l'immortalité du moi. L'ombre était conçue comme la représentation de l'âme, elle pouvait continuer à vivre après la disparition du corps. Elle était « le symbole de la force procréatrice de l'homme qui, non seulement représente la fécondation en général, mais aussi la résurrection dans les descendants »<sup>213</sup>. Cette vision légendaire représente assez bien la dimension surnaturelle des personnages transhistoriques, la négation de la mort et l'idée de survivance par-delà les générations qui les entourent. Carlos Fuentes note ainsi :

Je crois que la vie et la mort sont des questions purement conventionnelles. Nous ne sommes pas certains de mourir, nous ne sommes pas certains d'être nés, c'est ce que je mets en valeur dans des romans comme *Terra Nostra*. Nous en revenons à l'infidélité historique. Ce n'est que par ce moyen que je peux avoir une reine d'Espagne, se lamentant, pleurant le cadavre de son fils, qui représente tous les rois d'Espagne. Je m'intéresse aux dynasties, aux séquences de temps, de la cosmogonie qu'elles impliquent.<sup>214</sup>

*Le Turbot* relate aussi la carrière d'un moi immortel, en transposant le « vœu archaïque » de Grass « d'avoir vécu en d'autres époques »<sup>215</sup>. Quant à Cidrolin et Auge, ils figurent tous deux, à leur manière, un duo mythique symbolisant l'immortalité, *Janus bifrons* ou les Dioscures, comme le suggère Anne-Marie Jatton :

Les deux protagonistes sont des figures de doubles à la fois unis et opposés, comme *Janus bifrons* qui avait deux visages, l'un tourné vers le passé et l'autre tourné vers

---

<sup>212</sup> Otto RANK, *Don Juan et le Double*, traduit par le Dr S. Lautman, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1973. Voir « L'ombre, représentation de l'âme », p. 57-74.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>214</sup> Carlos FUENTES, *Territoires du temps*, *op. cit.*, p. 216.

<sup>215</sup> Günter GRASS, *Atelier des métamorphoses. Entretien avec Nicole Casanova*, *op. cit.*, p. 174.

l'avenir ou comme les Dioscures (Castor et Pollux), qui vivaient et mouraient alternativement, habitant, selon le poète grec Lucien, alternativement aussi dans le ciel et sur la terre, et que la tradition représentait toujours montés sur deux chevaux blancs (ou white horses...). Ils sont l'un en deux et les deux en un, image constamment ludique de la division et de l'union.<sup>216</sup>

Les romanciers du *corpus* réécrivent, avec leurs protagonistes, le mythe du double. Ils reprennent ses diverses variantes, comme le dédoublement de personnalité, les créatures artificielles, ou encore le double sexuel, c'est-à-dire l'androgynie. Ils font proliférer ces figures. De double, le personnage devient triple, quadruple, etc., pour accueillir diverses identités.

### Figures du double

Dans un premier temps, le modèle romantique du double est repris autour de la question du dédoublement du moi. Ce thème littéraire traduit, au XIX<sup>e</sup> siècle, « l'émergence d'une authentique altérité, d'une vision romantique du moi [...] conditionnée par la composante historique et politique (la révolution française) et par la philosophie idéaliste »<sup>217</sup>. Le sentiment d'altérité mène alors nombre de personnages à la schizophrénie. A la suite des Romantiques, le dédoublement de conscience est exploré par les romanciers du *corpus*.

Queneau figure cette situation autour du personnage de Cidrolin, et des graffiti qu'il peint sur son portillon pour s'accuser lui-même d'assassinat. Tout au long du roman, le personnage présente l'auteur de ces insultes comme un étranger : « Depuis que je suis installé ici, quelqu'un s'exerce aux graffiti sur le portillon et la clôture. Je les recouvre de peinture. L'autre s'acharne. »<sup>218</sup> La fin du roman dévoile que cet « autre » est en réalité Cidrolin, qui exerce sur lui-même une forme d'autopunition. L'une des fonctions du double est en effet la figuration de la culpabilité. Il peut personnifier la mauvaise conscience. Dans une nouvelle exemplaire d'Edgar Allan Poe, *William Wilson*, le narrateur entretient ainsi une relation morale avec son double imaginaire, qui le persécute et le punit pour ses excès. Toutefois, si les deux textes peuvent être rapprochés, leurs épilogues se distinguent clairement. Chez Poe,

---

<sup>216</sup> Anne-Marie JATON, *Lecture(s) des « Fleurs bleues » de Raymond Queneau, op. cit.*, p. 97.

<sup>217</sup> Nicole FERNANDEZ-BRAVO, « Double », *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Editions du Rocher, 1988, p. 504.

<sup>218</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues, op. cit.*, p. 1138.

le personnage finit par s'autodétruire, dans une scène d'affrontement avec soi-même qui confine au suicide. Au contraire, *Les Fleurs bleues* retracent l'émancipation de Cidrolin, grâce à sa rencontre avec Auge, onirique dans un premier temps, et finalement réelle, en 1964. Le duc démasque Cidrolin, et lui permet de cesser son double « je ».

La schizophrénie sert aussi de métaphore pour décrire le narrateur du *Turbot*. Ce dernier connaît successivement onze vies exemplaires, mais au cours de chacune d'entre elles, il se démultiplie en deux, voire trois personnes. La première manifestation de ce phénomène se produit au X<sup>e</sup> siècle, au cours duquel il incarne à la fois un berger païen et l'évêque Adalbert de Prague, venu convertir son peuple. Lorsqu'il relate cet épisode, le narrateur évoque un sentiment de double, de scission : « *Der Schäfer – der Bischof : Zum ersten Mal zeitweilte ich doppelt, war ich gespalten und dennoch ganz heidnischer Schafshirt, ganz christlicher Eiferer.* »<sup>219</sup> Il incarne deux identités contraires, le païen et le chrétien évangéliste, et combine en cela les deux filiations religieuses de son peuple, les Kachoubes, héritiers des deux cultes. Le double adopte ici, comme chez Queneau, une fonction positive : la réunion de principes opposés. Toutefois, il n'est pas question de dissoudre les différences au sein d'un ensemble supérieur. Comme le note le narrateur, il demeure « intégralement berger païen, totalement évêque chrétien ». Il figure le trait d'union entre les deux religions, sans pour autant les confondre. Au-delà du X<sup>e</sup> siècle et de ses velléités religieuses, le processus de dédoublement se poursuit tout au long du roman. A l'époque baroque, le narrateur devient le poète Martin Opitz von Boberfeld, mais aussi le peintre Anton Möller. Sous l'Empire napoléonien, il apparaît sous les espèces du curé Blech, qui maudit les affres de l'occupation française, du lycéen Friedrich Bartholdy, jeune révolutionnaire emprisonné et vite déçu par Napoléon, et enfin du gouverneur de Danzig, le général Rapp. Là encore, il incarne l'héritage multiple de la cité polonaise, dans toutes ses forces contradictoires. Le dédoublement de personnalité perd donc sa dimension angoissante, pour assumer une fonction salutaire pour l'identité collective.

---

<sup>219</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 131. Tr. fr. : « Le berger-évêque : pour la première fois je vécus double, scindé, et pourtant intégralement berger païen, totalement évêque chrétien. », p. 119.

Dans un second temps, les romanciers du *corpus* abordent une autre figure du double, le simulacre, dont le thème littéraire s'épanouit au sein du romantisme allemand et anglais :

En opposition avec le rationalisme des Lumières, on assiste alors à une libération de l'imaginaire, à ce que l'on a nommé la « renaissance de l'irrationnel ». [...]. En réaction contre un ordre culturel fondé sur des règles, des conventions, des interdits, le fantastique s'affirme comme une esthétique de la transgression. [...]. La révolte contre l'ordre du monde, contre l'ordre de la Création, est alors un motif privilégié. Ce refus d'accepter les limites de la condition humaine se reflète à l'époque romantique dans la fascination qu'exercent les figures mythiques de la rébellion : Prométhée, Faust...<sup>220</sup>

Les créatures artificielles abondent dans *Terra Nostra*. Carlos Fuentes reprend les figures chères au fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle. Elles sont liées au personnage d'Isabel, l'épouse du « Seigneur », qui s'ennuie dans le palais de l'Escorial. Pour mettre fin à sa lassitude, elle s'adonne à la magie noire, et tente de se façonner un compagnon. La mandragore constitue sa première création. Ses duègnes lui offrent cette racine, pour remplacer ses jouets d'enfant, et compenser les défaillances de son époux :

*Toma esta raíz, que es la mágica mandrágora que hemos encontrado al pie de las horcas, los potros de suplicio y las hogueras de los condenados ; acéptala en lugar de tus juguetes para siempre perdidos ; acéptala en nombre de tus amores para siempre aplazados ; nos tendrás más juguete y más amante que este cuerpo diabólico nacido de las lágrimas de los ahorcados, de los torturados, de los quemados en vida ; [...] toma la raíz, cuidala, pues en verdad nunca tendrás otra compañía ; créala como a un recién nacido ; siembra trigo en su cabeza, y crecerá como sedosa cabellera ; ensártale dos cerezas en el lugar de los ojos : verá ; y una tajada de rábano en la boca : hablará ; no te espantes de su cuerpo lívido y nudoso, ni de su escaso tamaño ; hazlo pasar por el enano de la corte ; él será tu sirviente, tu amigo y el buscador de los tesoros escondidos... tómalo...*<sup>221</sup>

---

<sup>220</sup> Annie AMARTIN-SERIN, *La Création déifiée, L'Homme fabriqué dans la littérature*, Paris, P.U.F., coll. « Littératures européennes », 1996, p. 29.

<sup>221</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra, op. cit.*, p. 233. Tr. fr. : « Prends cette racine ; c'est la magique mandragore que nous avons trouvée au pied des potences, des chevalets de torture et des bûchers des condamnés ; accepte-la à la place de tes jouets à jamais perdus ; accepte-la à la place de tes amours à jamais reléguées ; tu n'auras d'autre jouet ni d'autre amant que ce corps diabolique né des larmes des pendus, des suppliciés, des brûlés vifs ; [...] prends cette racine, soigne-la bien, car en vérité tu n'auras pas d'autre compagnie ; veille-la comme un nouveau-né ; sème du blé sur sa tête et il lui poussera une chevelure soyeuse ; insère-lui deux cerises en place d'yeux : elle verra ; un morceau de radis en guise de bouche : elle parlera ; n'aie pas peur de son corps livide et noueux, ni de sa taille étrange ; fais-la

Isabel devient démiurge grâce aux conseils de ses duègnes. Elles lui apprennent comment donner vie à la mandragore magique. Selon la légende, cette racine anthropomorphique pousse au pied des gibets, grâce aux larmes des pendus. Fuentes reprend les croyances selon lesquelles la mandragore est une sorte d'embryon d'homme, auquel la vie peut être insufflée par des pratiques appropriées. Isabel parvient ainsi à donner vie à son serviteur au corps blanchâtre. Mais la jeune reine n'arrête pas là ses rituels de magie noire. La mandragore ne lui suffit pas, elle entame la fabrication d'un être proche de la créature de Frankenstein, en créant une sorte de momie, constituée de morceaux prélevés sur les cadavres des Habsbourg qui gisent dans la crypte de l'Escorial. Cette composition macabre aboutit à la création d'une figure morcelée, dont le bras, le nez, l'oreille, etc., n'appartiennent pas originellement au même corps. Devenue folle, Isabel entend faire de sa momie l'héritier des Habsbourg, elle qui ne peut avoir d'enfant d'un mari impuissant. Parvenue à la fin de son ouvrage, elle admire sa monstrueuse progéniture :

*[...] admiró la monstruosa figura de retazos que yacía sobre el lecho ; la nariz del rey arriano ; una oreja de la reina que cosía banderas con los colores de su sangre y de sus lágrimas ; la otra del rey astrólogo quejoso de que Dios no le hubiese consultado sobre la creación del mundo ; un ojo negro del rey fraticida y un ojo blanco de la Infanta revoltosa ; la lengua amoratada del rey cruel que a los cortesanos hacía beber el agua de baño de su barragana ; los brazos momificados del rey rebelde levantado en armas contra su padrastro, asesino de su madre ; el torso negro del rey que murió incendiado entre sus sábanas ; la calavera del doliente y el sexo apasado del impotente ; una canilla de la reina virgen asesinada por un alabardero del rey mientras rezaba ; otra canilla de su propia suegra, la llamada Dama Loca, reliquia del sacrificio que la madre del actual Señor se impuso al morir su hermoso marido, el príncipe putañero y violador de aldeanas. [...] – Ahora sí que tiene España heredero.*<sup>222</sup>

---

passer pour le nain de la cour ; elle sera ta servante, ton amie, la chercheuse de trésors cachés... prends-la... », p. 182.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 374-375. Tr. fr. : « Elle admire la monstrueuse figure faite de morceaux qui gisait sur le lit ; le nez du roi aryen ; une oreille de la reine qui cousait des bannières aux couleurs de son sang et de ses larmes ; l'autre du roi astrologue qui se plaignait que Dieu ne l'eût point consulté sur la création du monde ; un œil noir du roi fratricide et un œil blanc de l'Infante rebelle ; la langue violacée du roi cruel qui obligeait ses courtisans à boire l'eau du bain de sa concubine ; les bras momifiés du roi en révolte armée contre son beau-père, assassin de sa mère ; le buste noirci du roi qui mourut dans l'incendie de son lit ; le crâne du dolent et le sexe de l'impuissant ; un tibia de la reine vierge assassinée par un hallebardier du roi pendant qu'elle récitait ses prières ; un autre tibia de sa propre belle-mère, dénommée la Reine Folle, relique du sacrifice que la mère du présent Seigneur s'était imposé à la mort de son bel époux, le prince putassier et voleur de paysannes. [...] – Maintenant, l'Espagne a un héritier. », p. 313.

Figure de l'hétéroclite, l'héritier-cadavre rassemble toutes les générations de la monarchie espagnole. Chaque partie de son corps évoque un membre de la dynastie. Lors d'un blason macabre, Isabel revient sur les propriétaires des différents morceaux, et passe en revue les anecdotes qui émaillent l'histoire de la famille royale. Un tibia évoque une reine assassinée, un œil rappelle l'histoire d'un roi fratricide. Ces épisodes ont déjà été maintes fois évoqués au cours des monologues de l'actuel « Seigneur », qui ne cesse de ressasser le souvenir de ses ancêtres. Lui aussi est un personnage syncrétique ; il réunit tous les Habsbourg en une étrange synchronie<sup>223</sup>. Cette correspondance entre les deux êtres, le roi et l'héritier-cadavre, n'est pas anodine. Le monstre morcelé offre en réalité sa propre image au Seigneur de l'Escorial, celle d'un monarque mortifère, voué au pourrissement. Dans une relation spéculaire, la momie reflète la stérilité et la pétrification d'un régime létal, qui cause la ruine des Espagnols. Le roi incarne un principe de mort, lui qui ne peut engendrer un héritier. Même si Isabel parvient à insuffler la vie à sa créature, et à l'installer, à l'aide de sa mandragore, sur le trône royal, la momie ne parvient qu'à énoncer quelques paroles incompréhensibles. Elle n'est en rien apte à régner sur le royaume. L'héritier des Habsbourg n'est qu'un cadavre, qui ne figure aucun devenir. Son caractère composite ne représente pas une richesse à explorer, mais un amoncellement de parties défuntes. Le mélange de membres corporels n'est pas un assemblage d'identités différentes, dans la mesure où tous proviennent d'une seule et même famille. C'est donc la fermeture sur soi, et l'extrême consanguinité des Habsbourg, qu'évoque la momie d'Isabel, double morbide de la Couronne espagnole.

Une autre figure du double assume l'idée du personnage mixte comme promesse de renouveau dans le roman de Fuentes, l'androgynie. Comme nous l'avons vu précédemment, le roman se conclut sur l'alliance sexuelle des deux protagonistes, le « pérégrin » et Célestine, qui se mêlent en un seul corps. Le romancier reprend sur ce point les doctrines des grands mouvements hérétiques. La Gnose et la Kabbale réinterprètent en effet la Création de l'homme et de la femme, et plus précisément le verset I.27 de la *Genèse* (« Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa, il le créa mâle et femelle »), dans le sens d'un Homme Primordial *arsénothély*s (mâle-femelle). Le *Zohar*, auquel il est fait référence à

---

<sup>223</sup> Voir supra pages 185-186.

de multiples reprises dans *Terra Nostra*, s'appuie sur ce verset pour établir la preuve de la coexistence des principes masculin et féminin en Dieu, et en sa créature, puisque celle-ci est faite à son image. Cette même créature aspirerait à réintégrer son état originel, et sa reconquête serait le moment ultime de la destinée humaine. La fin de *Terra Nostra* constitue une réécriture du retour à la coexistence harmonieuse des premiers temps. Elle illustre l'entremêlement des opposés, la *coincidentia oppositorum*, qui est le fondement même du mythe de l'androgynie tel que l'analyse Mircea Eliade<sup>224</sup>. Selon lui, l'androgynie est la formulation par excellence de la totalité, de la *coincidentia oppositorum*, cet « état paradoxal dans lequel les contraires coexistent sans pour autant s'affronter et où les multiplicités composent les aspects d'une mystérieuse unité »<sup>225</sup>. Il faut cependant nuancer ces idées de « totalité » et d'« unité ». L'union amoureuse qui conclut le roman ne constitue en rien une régression annulant toutes les différences. Le pérégrin et Célestine conservent, au sein de leur nouveau corps, leurs parts masculine et féminine. La transposition du scénario mythique évoque donc la coexistence, la cohabitation, plutôt que la fusion.

Chez Queneau, le mélange des sexes participe à la déstabilisation de la notion de personnage, et par conséquent d'identité. La figure du double sexuel apparaît toutefois de manière plus discrète que dans *Terra Nostra*. Elle s'insère au sein des diverses perturbations que le romancier fait subir à l'onomastique. Deux des filles de Cidrolin possèdent ainsi des prénoms qui relèvent du domaine masculin, alors que ceux de leurs maris respectifs sont habituellement attribués à des femmes. Bertrande et Sigismonde sont les épouses de Yoland et Lucet. Queneau féminise « Bertrand » et « Sigismond » par l'ajout d'un -e final, alors qu'il masculinise « Yolande » et « Lucette » par l'apocope de ce même -e. Il joue avec les genres grammaticaux pour éprouver la rigidité des codes de caractérisation du personnage romanesque. Le choix de prénoms invraisemblables rompt l'effet d'illusion, dans une esthétique du mélange entre rêve et réalité, entre passé et présent, entre homme et femme.

La frontière sexuelle n'est pas non plus très nette dans *Le Turbot*. La passivité, traditionnellement attribuée aux personnages féminins, est allouée aux hommes, alors que les femmes sont les véritables actrices de l'histoire. Grass attribue *in fine* une part masculine à la femme, et une part féminine à l'homme. Il se sert pour cela d'une image culinaire. Si le

---

<sup>224</sup> Mircea ELIADE, *Méphistophélès et l'androgynie*, Gallimard, coll. « Idées », 1962.

narrateur est « occupé » par onze cuisinières, sa compagne Ilsebill elle aussi est habitée par un cuisinier :

*Die Köchin in mir und ich, wir schenken einander nichts. Zum Beispiel hat Ilsebill einen Koch in sich – der werde wohl ich sein –, den sie bekämpft. Unser Streit von Anbeginn, wer als Komplex drall oder mager in wem hockt, fördert neue Gerichte oder alte, die wieder beliebt sind, seitdem wir historisch bewußt kochen.*<sup>226</sup>

Le dédoublement sexuel du narrateur et de sa compagne figure le mélange de principes opposés, qui entrent en concurrence pour savoir « qui est dans qui », c'est-à-dire qui est le chef, au sens gastronomique du terme. Couple gigogne, l'occupant et l'occupé entament une guerre des sexes historique, sans que l'un ne puisse réellement l'emporter sur l'autre.

Les romanciers du *corpus* réinvestissent donc certaines figures traditionnelles du double. Ils ne les envisagent pas selon une dichotomie binaire, qui se résoudrait grâce à une dialectique réductrice. Au contraire, le thème du double leur permet d'élargir la notion de personnage, afin qu'elle désigne plus qu'une seule et unique *personne*. L'identité rencontre l'altérité, sans pour autant provoquer l'inquiétante étrangeté du fantastique romantique. Le thème du dédoublement de conscience ne témoigne plus d'une dangereuse folie, il est en prise directe avec la redéfinition contemporaine de l'identité, telle qu'elle apparaît par exemple dans la schizo-analyse de G. Deleuze et F. Guattari :

La tâche de la schizo-analyse est de défaire inlassablement les moi et leurs présupposés, de libérer les singularités prépersonnelles qu'ils enferment et refoulent, de faire couler les flux qu'ils seraient capables d'émettre, de recevoir ou d'intercepter, d'établir toujours plus loin et plus fin les schizes et les coupures bien au-dessous des conditions d'identité, de monter les machines désirantes qui recourent chacun et le groupent avec d'autres. Car chacun est un groupuscule et doit vivre ainsi, ou plutôt comme la boîte à thé zen cassée multiple, dont chaque fendillement est réparé avec du ciment d'or, ou comme la dalle d'église dont chaque fissure est soulignée par la peinture ou la chaux (le contraire de la

---

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>226</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, *op. cit.*, p. 431. Tr. fr. : « La cuisinière qui est en moi et moi, nous ne nous faisons pas de cadeaux. Par exemple Ilsebill a en elle un cuisinier – moi sans doute – qu'elle combat. Notre controverse du début : savoir qui est dans qui, gras ou maigre, sous forme de complexe, tend à promouvoir de nouvelles préparations culinaires ou d'anciennes qui redeviennent populaires, depuis que nous cuisinons en pleine conscience historique. », p. 386.

castration, unifiée, molarisée, cachée, cicatrisée, improductrice).<sup>227</sup>

La philosophie postmoderne présente l'identité en connexion avec la multiplicité et l'altérité. De même, dans les romans du *corpus*, l'altérité apparaît comme une part de soi, qui appelle une reconnaissance. La binarité n'implique plus nécessairement l'opposition. Elle s'ouvre même à la pluralité autour de personnages triples, voire innombrables.

### **Du *Doppelgänger* au personnage multiple**

Comme le note Nicole Fernandez Bravo, le mythe littéraire du double a évolué au XX<sup>e</sup> siècle en relation avec les notions d'espace et de temps : « Le personnage peut vivre simultanément deux époques, il peut être en deux lieux, il vit simultanément deux ou plusieurs vies en même temps. »<sup>228</sup> Elle cite à ce propos *Le Passe-muraille* (1953), où Marcel Aymé dote son héros d'ubiquité ; *Varouna* (1939-1940) de Julien Green, qui est un conte de métempsycose ; ou encore le roman fragmentaire de Henry James, *The Sense of the past* (1917), où les temps, les lieux, les identités se télescopent. Mais c'est surtout l'œuvre de Borgès qui lui semble capitale pour le renouvellement du thème, et à sa suite celle d'écrivains sud-américains comme Julio Cortázar, avec ses personnages en surimpression, ou Carlos Fuentes avec *Terra Nostra* :

[...] la figure du double symbolise la quête de la personnalité cachée dans les méandres d'une personnalité historique, les monarques espagnols successifs rejoignant le monarque éternel de toutes les Espagnes, Don Juan est le double de Don Quichotte. Comme il faut plus d'une vie pour parfaire notre personnalité dissimulée dans les avatars d'une expérience historique marquée par le rapport conflictuel entre la civilisation du Nouveau Monde bâtie autour de l'Espagne, qui à la veille de l'an 2000 se voit ravagée, et celle du monde anglo-saxon. [...] Le double figure pour Fuentes l'intégration d'une personnalité ancienne dans un nouvel être au plan individuel comme au plan des sociétés.<sup>229</sup>

L'« intégration d'une personnalité ancienne dans un nouvel être » décrit parfaitement le traitement du double par Fuentes, mais aussi par Grass et Queneau. Le double n'est plus

---

<sup>227</sup> Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie I*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 434.

<sup>228</sup> Nicole FERNANDEZ-BRAVO, « Double », *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 524.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 527.

chez eux synonyme d'une effrayante dispersion du moi. Au contraire, il devient une « possible perspective d'enrichissement et de dialogue avec le monde »<sup>230</sup> :

A l'enfermement dans le moi romantique douloureux et clos qui a peur de perdre sa substance, car le franchissement des limites mène à la folie, succède une ouverture sur le monde ; l'altérité au sein du moi est ce qui va permettre un dialogue, une rencontre voire une solidarité avec l'autre. La dépossession ne signifie plus alors un appauvrissement, une néantisation de l'être, mais une possibilité d'enrichissement.<sup>231</sup>

Le traitement du double au XX<sup>e</sup> siècle ne reflète plus la propension de l'esprit à penser selon un système binaire, comme cela était le cas avec le *Doppelgänger* des Romantiques. Ce n'est plus la différence qui est constitutive de la notion de sujet, mais le mélange. La dualité cède la place à des représentations de l'identité comme « groupuscule », selon l'expression de Deleuze et Guattari. Le duc d'Auge se manifeste ainsi à cinq reprises, le narrateur du *Turbot* connaît neuf vies exemplaires, en compagnie de onze cuisinières, alors que le pérégrin et Célestine se rencontrent à quatre reprises<sup>232</sup>.

C'est avant tout le chiffre trois qui retient l'attention des romanciers du *corpus*. Il constitue une pierre d'achoppement aux modèles dualistes de l'esprit. Dans *Les Fleurs bleues*, le duc d'Auge et Cidrolin sont ainsi tous deux pères de triplées, comme le patriarche biblique Noé, qui avait trois fils. Ce chiffre entre dans le système « arithmosophique » de Queneau, système aussi ludique que sérieux qui préside à l'écriture de ses romans. A propos du *Chiendent*, l'auteur explique déjà le fonctionnement de ce système. Il s'agit de structurer le roman à partir de chiffres ayant un sens particulier pour l'auteur :

[...] quant à 7, je le prenais et puis je le prends encore comme image numérique de moi-même, puisque mon nom et mes deux prénoms se composent chacun de sept lettres et que je suis né un 21 (3×7). Bien qu'en apparence non-autobiographique, la forme de ce roman en était donc fixée par ces motifs tout égocentriques.<sup>233</sup>

Le chiffre trois entre donc en résonance avec le chiffre sept. Tel est aussi le cas dans *Les Fleurs bleues* : « Le 3 sert surtout à multiplier 7 pour obtenir 21, chiffre qui structure le

---

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 529.

<sup>231</sup> *Ibid.*

<sup>232</sup> Ils se retrouvent sur la Pointe des Désastres au XVI<sup>e</sup> siècle, au Nouveau Monde lors de la Conquête, dans la jungle mexicaine attaquée par les U.S.A. à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, sur le Pont des Arts à Paris en 1999.

<sup>233</sup> Raymond QUENEAU, *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 29.

roman, composé de 21 chapitres »<sup>234</sup>, comme le note Anne-Marie Jaton. Au-delà de ces calculs mathématiques, les triplées du duc d'Auge et de Cidrolin témoignent avant tout d'une évolution de la figure originelle du double, le jumeau. La ressemblance gémellaire motive en effet l'intrigue des comédies de confusion depuis l'Antiquité, avec les *Ménechmes* de Plaute. Le couple des jumeaux prolifère dans les œuvres du *corpus*, et ce de façon magistrale avec *Terra Nostra*. Carlos Fuentes place au centre de l'intrigue trois jeunes garçons identiques, dont l'histoire révèle qu'ils sont tous trois nés du même père, Philippe le Beau, le « Prince Putassier ». Malgré des mères différentes, leur ressemblance physique est exacte, à tel point que leur entourage les confond. Leur venue au palais de l'Escorial correspond à la réalisation d'une malédiction, proférée par le tyran romain Tibère à l'encontre de sa descendance. Il voue en effet sa postérité à la dispersion. De la Rome impériale à l'Espagne de Philippe II, Fuentes fait se réaliser la prophétie. Le conseiller du monarque espagnol comprend la menace que constituent ces triplés pour le pouvoir en place. Elle est encore plus importante selon lui que s'il s'agissait de jumeaux, comme le croit dans un premier temps le Seigneur :

*Los gemelos... la profecía... Rómulo y Remo... debiste advertirme... los usurpadores... los que fundan todo de nuevo... ; – No, no los gemelos, sino los triates ; un tercero... ; – Calla, calla, atiéndeme, obedéceme ; – Un tercero, Señor, debéis saber la verdad ; un tercero, a los otros dos idéntico, y más temible que ellos [...].*<sup>235</sup>

Les triplés sont là pour renverser la monarchie des Rois catholiques, et leur ordre fondé sur l'opposition entre l'Espagne et ses *autres*, qu'ils soient Juifs, Arabes, ou Indiens. Leur fonction dramatique revêt, qui plus est, un symbolisme ésotérique très fort dans le roman. Fuentes fait ainsi fréquemment référence à la trinité kabbalistique : « *La primera es fuego. La segunda agua. La tercera aire. De ellas nace cuanto se multiplica. Por ellas se regresa a la unidad.* »<sup>236</sup> ; ou au triangle parfait : « *El triángulo es indestructible porque es perfecto. No hay otra figura, Sire, que siempre se resuelva con tal exactitud, teniendo tres*

<sup>234</sup> Anne-Marie JATON, *Lecture(s) des Fleurs bleues*, op. cit., p. 87.

<sup>235</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, op. cit., p. 618. Tr. fr. : « Les jumeaux... la prophétie... Rémus et Romulus... tu aurais dû m'avertir... les usurpateurs... ceux qui fondent tout de nouveau... ; – Non, non pas les jumeaux mais les triplés, un troisième... ; – Tais-toi, tais-toi, occupe-toi de moi, obéis ; – Un troisième, Monseigneur, vous devez connaître la vérité ; il y en a un troisième, aux deux autres semblables, et encore plus redoutable qu'eux [...]. », p. 545.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 634. Tr. fr. : « La première est le feu. La deuxième est l'eau. La troisième est l'air. D'elles procède tout ce qui se multiplie. Par elles s'opère le retour à l'unité. », p. 561.

*partes, en una sola unidad.* »<sup>237</sup> Le chiffre trois représente l'unité dynamique, comme le suggère une autre vision religieuse, que l'auteur emprunte cette fois aux Aztèques :

*Tres aspiran a ser uno. Uno es perfecto, es el origen de todo, uno no se puede dividir entre nada, cuanto puede dividirse es mortal, lo indivisible es eterno, tres es el primer número después de uno que no puede dividirse entre nada, dos es todavía imperfecto, puede cortarse por la mitad, tres sólo puede degenerar en seis, nueve, doce, quince, dieciocho o regresar a uno, tres es el cruce de caminos : la unidad o las dispersión, tres es la promesa de la unidad.*<sup>238</sup>

Fuentes insiste sur les liens entre le chiffre trois et l'unité. Le trois s'oppose au deux, imparfait car il peut se diviser en deux moitiés. Le modèle binaire est celui de la division. Dans le roman, il symbolise le dualisme fratricide, caractéristique selon Fuentes de l'Espagne du XVI<sup>e</sup> siècle, et de son rejet du métissage. Le trio des jeunes garçons de la prophétie doit mettre fin à ce modèle rigide. Comme l'annonce leur père adoptif, le moine hérétique Ludovico, les triplés doivent parvenir à la refondation de l'Espagne, là où de simples jumeaux échoueraient. Comme le relatent les mythes, les frères s'entretuent lorsqu'ils ne sont que deux, ils s'entraident lorsqu'ils sont trois :

*[...] fueron tres, cambiará la historia, tres es el número que pone en movimiento las cosas, las vivifica, vuelve fluido lo que parecía inmóvil, transforma la caverna en río, los salvé de la profecía, un hermano no mató al otro, porque no fueron sólo dos, un hermano salvará a los otros, porque fueron tres [...].*<sup>239</sup>

Le chiffre trois prend une importance prépondérante dans *Terra Nostra*. Il y symbolise le passage d'une identité close sur elle-même, stérile, à une unité labile, vivante, productive. Dans *Le Turbot*, le narrateur fait lui aussi état d'une préférence pour le chiffre trois, même si celle-ci apparaît à un moindre degré que dans *Terra Nostra*. Elle est traitée par

---

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 731. Tr. fr. : « Le triangle est indestructible car c'est une forme parfaite. Il n'existe pas d'autre figure, Sire, qui se résolve toujours avec une telle exactitude, étant dotée de trois parties en une seule unité. », p. 654.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 482. Tr. fr. : « Trois aspirent à n'être qu'un. Un est le chiffre parfait, l'origine de toute chose, un ne peut se diviser, ce qui est divisible est mortel, l'indivisible est éternel, trois est le premier chiffre qui ne puisse être divisé, deux est imparfait, on peut le séparer par moitié, trois ne peut que se transformer en six, neuf, douze, quinze, dix-huit, ou revenir à un ; trois est une croisée des chemins : unité ou dispersion ; trois est une personne d'unité. », p. 417.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 703-704. Tr. fr. : « [...] cette fois-ci ils sont trois, cela fera changer l'histoire, trois est le chiffre qui met les choses en mouvement, les vivifie, rend mobile ce qui semblait immobile,

Grass de manière beaucoup plus ludique, par l'entremise d'une métaphore corporelle. La trinité se manifeste dans le roman lors du matriarcat, que l'auteur situe aux commencements de l'histoire. La matriarche Ava y est pourvue de trois mamelles. Plus tard, lorsque le narrateur évoque avec allégresse les paires de seins de ses compagnes successives, il reste nostalgique de son Ava trimamelle, dont le troisième téton, oublié par ses contemporains, symbolise le tiers, l'alternative : « *Vielleicht haben wir nur vergessen, daß es noch mehr gibt. Was Drittes. Auch sonst, auch politisch, als Möglichkeit.* »<sup>240</sup> Le chiffre trois surpasse la confrontation improductive des opposés, incarnée dans le roman par la guerre incessante des deux sexes.

La réécriture du double s'effectue donc dans le sens d'une prolifération, qui s'étend du double au triple, au quadruple, *etc.* Cette multiplication s'inscrit dans une logique qui consiste à dépasser les oppositions binaires entre *soi* et *autrui*, pour créer une identité hybride, en dialogue avec d'autres cultures. Dès lors, le double ne représente plus l'autre effrayant mis en scène par le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle, et défini en ces termes par Joël Malrieu : « [...] l'Autre, celui qu'on ne peut nommer ni décrire, sans origine, sans statut précis, qui vient d'ailleurs, dont on ignore tout et dont il faut se débarrasser à tout prix. Son caractère anxiogène résulte d'abord du fait qu'il est seulement presque comme nous »<sup>241</sup>.

Malgré certaines appréhensions, quelques résistances, les romanciers du *corpus* mettent plutôt en scène des parcours d'intégration de l'altérité au sein du moi. Ils y parviennent grâce à une ouverture de la notion de personnage, qui ne s'apparente pas à une dissolution, ou à une réfutation semblable à celle du Nouveau Roman. Même si Fuentes, Grass et Queneau rejettent la cohérence du personnage réaliste, ils ne renoncent pas à inventer une nouvelle figure propre à leur temps. Dans le sillage du *Finnegans Wake* de James Joyce, ils dessinent des personnages collectifs, non de simples individus pris dans un contexte social

---

transforme la caverne en fleuve, je les ai sauvés de la prophétie, un frère n'en a pas tué un autre parce qu'ils n'étaient pas deux, un frère en sauvera un autre parce qu'ils furent trois [...]. », p. 627.

<sup>240</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, *op. cit.*, p. 13. Tr. fr. : « Peut-être avons-nous seulement oublié qu'il y a davantage encore. Un troisième tiers. Même ailleurs, en politique, comme alternative possible. », p. 13.

<sup>241</sup> Joël MALRIEU, *Le Fantastique*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires », 1992, p. 89.

particulier. Là est le sens de leur refus du portrait à la Balzac : le personnage ne se limite pas, selon eux, à une seule existence.

Toutefois, l'influence de Joyce ne les cantonne pas non plus à une conception moderniste de l'être humain, celle du *stream of consciousness*. Dans les romans du *corpus*, le personnage est pris non pas dans le temps d'une vie, mais dans celui de l'histoire. La myriade de ses moi successifs se déploie sur des siècles d'existence ; l'autoscopie se déroule de manière transhistorique. Elle figure la multiplicité des ancêtres, dans une forme de simultanéité, de confusion des époques. Ce mélange des identités ancienne et actuelle aboutit à la vision de « soi-même comme un autre ». Les trois romans proposent un voyage sur les terres inconnues de l'identité collective.

## **2. La réouverture du passé comme découverte du métissage**

### **2.1. Histoires nomades, « émigrations »**

Le *topos* de la découverte de l'altérité est le voyage. Les romanciers du *corpus* reprennent ce paradigme ancien, mais le transposent, de la dimension spatiale à la dimension temporelle. Il ne s'agit plus d'aborder en des lieux étrangers, mais de naviguer le long de l'histoire, de chevaucher les siècles à la manière du duc d'Auge. Le récit relate les rencontres insolites que font les personnages, et dévoilent par ce procédé autant de filiations jusqu'alors méconnues.

Dans ces récits de voyage, le rapport entre le voyageur et l'autochtone n'est plus tout à fait le même que dans la tradition ethnographique. Il se distancie de la « rhétorique de l'altérité »<sup>242</sup> propre à Hérodote, opposant un « nous » à un « eux » (les Grecs ne sont pas les Barbares, et vice-versa). Le voyage dans le temps réfute le système des appartenances, en proposant des itinéraires transgressifs, où peuvent cohabiter les cultures.

---

<sup>242</sup> François HARTOG, « Une rhétorique de l'altérité », *Le Miroir d'Hérodote, op. cit.*, p. 331-394.

Le parcours biographique des auteurs reflète, pour certains d'entre eux, cette démarche. Tel est le cas de Günter Grass, figure de l'écrivain apatride. Dans *Propos d'un sans-patrie*<sup>243</sup>, il livre sa vision de la polymorphie allemande, mais aussi la prise de conscience de sa condition d'émigré, de transfuge. De mère cachoube, il appartient à un peuple slave installé en Pologne. De père allemand, il vit toute son enfance dans une cité qui ne fait partie ni de l'Allemagne, ni de la Pologne : la ville libre de Danzig. Il la quitte en 1944, et lorsqu'il y retourne pour repérer les décors du *Tambour*, elle s'appelle désormais Gdansk. Tout le monde y parle le polonais. Contrairement à beaucoup d'« expulsés » des territoires germanophones de Pologne, ou encore de Tchécoslovaquie, Grass refuse de considérer Danzig comme une « patrie » sur laquelle les Allemands auraient un quelconque droit de retour. Dans *L'Appel du crapaud* (1992), il raille même ceux qui ont mené une reconquête de la Poméranie, de la Silésie et de la Bohême, en faisant inhumer des Allemands dans leur terre d'origine. Dans cette nouvelle, une entreprise de pompes funèbres germano-polonaise permet aux morts de reposer sur leur sol natal. Même si les instigateurs du projet partent d'une idée de réconciliation des peuples, le nationalisme fait vite son apparition. Grass représente par cette histoire les velléités du sentiment national, toujours actives, même *post mortem*. Les inscriptions funéraires proposées dévoilent une entreprise foncièrement revancharde : « Ce que l'ennemi t'a pris, la Mort te le rend », ou encore « Chassée mais de retour, ici repose en Dieu et dans la terre natale Elfriede Napp, née Zeidler. » Dans ce texte comme dans le reste de son œuvre, Grass repousse avec force et ironie l'idée d'appartenir à un territoire national. La preuve en est sa réaction lorsqu'il reçoit le Prix Nobel de Littérature. Il refuse d'être étiqueté « écrivain allemand », pour se désigner comme « écrivain de langue allemande ». Le refus d'arborer une quelconque nationalité trouve son prolongement dans les nombreux voyages entrepris par l'auteur tout au long de son existence. Le déracinement de sa jeunesse l'a rendu libre, il lui a permis d'entreprendre de longues pérégrinations à travers l'Europe, notamment en Italie, en France ou en Suisse, mais aussi au-delà, en Inde, en Israël ou aux Etats-Unis, entre autres.

---

<sup>243</sup> Günter GRASS, *Propos d'un sans-patrie*, traduit par Jean et Jean-Rodolphe Amsler, Paris, Seuil, coll. « Histoire immédiate », 1990.

La biographie de cet écrivain nomade transparaît dans ses romans, comme le note Salman Rushdie. Selon l'écrivain anglo-indien, Grass tient un rôle prépondérant dans ce qu'il nomme « la littérature de l'émigration » :

Günter Grass, l'enfant le plus célèbre de Danzig (Lech Walesa, le seul qui puisse lui disputer ce titre, habite – c'est important d'insister – non pas à Danzig, mais à Gdansk), qui vit maintenant en partie à Berlin, une ville qui elle-même semble avoir émigré dans un lieu plus austère, et en partie dans un paysage d'Allemagne du Nord qui lui rappelle les vastes étendues protégées par des digues de son écriture et de sa jeunesse, est un personnage d'une importance centrale dans la littérature de l'émigration, et l'émigré est le personnage central et déterminant du XX<sup>e</sup> siècle. Comme beaucoup d'émigrés, comme beaucoup de gens qui ont perdu leur ville, il l'a retrouvée dans ses bagages, enfermée dans une vieille boîte en fer. La Prague de Kundera, le Dublin de Joyce, la Danzig de Grass : les exilés, les réfugiés, les émigrés ont porté dans leurs bagages de nombreuses villes au cours de ce siècle d'errances.<sup>244</sup>

L'émigration, selon Rushdie, ne concerne pas uniquement la transgression des frontières nationales. Elle fonctionne plutôt comme une *métaphore*, au sens littéral du terme :

Le mot même de *métaphore*, avec ses racines grecques *porter à travers*, décrit une sorte d'émigration, celle des idées vers les images. Les émigrés – des hommes portés-à-travers – sont des êtres métaphoriques dans leur essence même ; et l'émigration, vue comme métaphore, est partout autour de nous. Nous traversons tous des frontières ; dans un sens nous sommes tous des émigrés.<sup>245</sup>

Cette extension de sens permet à Rushdie de considérer Grass comme « l'homme qui a émigré dans l'Histoire », entre la fin de la Deuxième Guerre mondiale et la mise en accusation de l'Allemagne nazie pour ses crimes : « [...] je considère Grass comme un double émigré : un voyageur à travers des frontières intérieures et dans le temps. »<sup>246</sup>

La confusion entre le voyage spatial et la pérégrination historique s'applique très bien au *Turbot*. Le narrateur ne cesse d'y employer des images physiques pour décrire son activité mémorielle. Il s'agit de « descendre l'escalier du temps », ou « la pente des siècles »<sup>247</sup>. Le voyage en tant que tel apparaît dans la troisième partie du roman, lorsque le narrateur se rend en Inde. Il endosse alors l'identité du navigateur portugais Vasco de Gama, premier Européen arrivé aux Indes par voie de mer. Grass relate sa renaissance au XX<sup>e</sup> siècle,

---

<sup>244</sup> Salman RUSHDIE, « Günter Grass », *Patries imaginaires*, *op. cit.*, p. 306.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 308.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>247</sup> Voir *infra* page 446.

et son retour imaginaire sur les terres qu'il a découvertes cinq siècles plus tôt. C'est donc en tant qu'ancien explorateur que le narrateur monte dans l'avion en direction de l'Inde. Il doit sillonner le pays pour considérer son état actuel. Mais son « programme de voyage », lorsqu'il part de l'aéroport de Francfort, ne décrit en rien un quelconque périple touristique. Ce n'est pas réellement le pays que le narrateur va traverser, mais l'histoire :

*Und weil der Besuch der Hafenstadt Cochin im indischen Bundesstaat Kerala auf meinem Reiseplan vorgemerkt war, beschloß ich, inoffiziell auch als Vasco da Gama zu reisen. Noch auf dem Rhein-Main-Flughafen, doch schon angeschnallt, schrieb ich in mein Sudelbuch : Vasco kehrt wieder. [...] Wieder- und wiedergeboren ist Vasco jetzt Schriftsteller. Er schreibt ein Buch, in dem es ihn zu jeder Zeit gegeben hat : steinzeitlich, frühchristlich, hochgotisch, reformiert, barock, aufgeklärt und so weiter. Gleich nach dem Start zitiert er sich : Man müßte einen Hungerreport schreiben. Man müßte historischen, gegenwärtigen, zukünftigen Hunger ins Verhältnis setzen.<sup>248</sup>*

Le narrateur, double de l'écrivain, entame donc un voyage transhistorique. Son déplacement physique à travers les airs n'est qu'un prétexte à une excursion imaginaire, qui entrecroise la famine indienne des années 1970 et les disettes de 1317 et de 1520, à Danzig. Le même phénomène se produit au deuxième chapitre, quand le narrateur se rend à Gdansk. Lors de ce retour au pays natal, il est un émigré au sens spatial, un transfuge, mais aussi, selon l'expression de Salman Rushdie, un « émigré dans l'Histoire », qui se déplace dans l'espace feuilleté de la ville, entre les zones détruites par la guerre et celles désormais reconstruites.

Les acceptions multiples du terme *émigration* que propose Salman Rushdie sont capitales pour aborder les romans du *corpus*. Dans les trois récits, le voyage dans le temps se superpose au voyage dans l'espace, pour figurer un processus d'identification. L'auteur décrit en ces mots le parcours de Grass : « un acte d'émigration depuis son ancien moi vers un nouveau. »<sup>249</sup> Dans chaque roman, ce processus prend une signification collective. Il s'agit de se reconnaître soi-même dans la différence que crée le facteur temporel. Le personnage

---

<sup>248</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, *op. cit.*, p. 223-224. Tr. fr. : « Et parce que la visite de la ville portuaire de Cochin, dans l'Etat indien de Kerala, figurait à mon programme de voyage, je résolus d'y aller aussi, à titre non officiel, en qualité de Vasco de Gama. J'étais encore à l'aéroport de Francfort-Rhin-Main, mais j'avais déjà bouclé ma ceinture que j'écrivais dans mon cahier de brouillon : le retour de Vasco. [...] A force de renaissances, Vasco est maintenant écrivain. Il écrit un livre dans lequel il a existé de tout temps : paléolithique, protochrétien, gothique, réformé, baroque, despotique éclairé et la suite. Tout de suite après l'envol, il se cite : il faudrait écrire un rapport sur la faim. Il faudrait mettre en parallèle la faim historique, la présente, la future. », p. 201.

<sup>249</sup> Salman RUSHDIE, « Günter Grass », *Patries imaginaires*, *op. cit.*, p. 308.

transhistorique décrit le cheminement de l'identité collective à travers le temps. Si l'on reprend la terminologie de Paul Ricœur dans *Soi-même comme un autre*, les romanciers mettent en scène « l'ipséité »<sup>250</sup> de l'identité collective, par opposition à la « mêmété »<sup>251</sup>. Ricœur use des deux pronoms latins *idem* et *ipse* pour dissocier les deux significations majeures de l'identité : la permanence et le changement dans le temps. Selon lui, l'identité-*idem* s'établit au sein d'une comparaison, où le « même » prend pour contraires : « autre, contraire, distinct, divers, inégal, inverse »<sup>252</sup>. De son côté, « l'identité-*ipse* met en jeu la dialectique du *soi* et de l'*autre que soi* » : « l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre »<sup>253</sup>. Cela amène à concevoir non seulement la comparaison « soi-même semblable à un autre », mais encore l'implication « soi-même en tant que ... autre. »<sup>254</sup>

L'ipséité entrecroise l'identité et l'altérité. Ricœur développe cette notion en correspondance avec un lexique choisi. Il met au cœur de son étude le *soi*, à l'origine pronom réfléchi, par opposition au *je*, qui implique l'idée d'une fermeture. Sa prédilection pour l'identité-*ipse* s'explique à la fin de l'essai, qu'il consacre à une éthique de la vie en communauté. Se considérer soi-même comme un autre, à travers les modifications que le temps fait subir à notre personnalité, invite *in fine* à considérer l'autre comme un autre soi-même. Le philosophe place la réciprocité comme principe de l'action. Lecteur assidu de la Bible, il reprend en cela la Règle d'Or que l'on trouve, entre autres, dans l'Évangile selon saint Luc : « Ce que vous voulez que les hommes fassent pour vous, faites-le semblablement pour eux ». Altérité et identité se rencontrent alors pour créer, entre les membres de la société, une relation fondée sur la sollicitude.

Le *soi* transhistorique des personnages du *corpus* relève de l'ipséité, en raison de son caractère protéiforme à travers les époques, mais aussi dans la mesure où il regarde son *autre* dans le temps – l'ancien, le mort – comme un autre soi-même. L'autoscopie prend alors une dimension éthique. La réciprocité, envisagée dans le cadre social par *Soi-même comme un*

---

<sup>250</sup> Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 13 : « [...] l'identité au sens d'*ipse* n'implique aucune assertion concernant un prétendu noyau non changeant de la personnalité. »

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 12-13 : « L'identité, au sens d'*idem*, [...] dont la permanence dans le temps constitue le degré le plus élevé, à quoi s'oppose le différent, au sens de changeant, variable. »

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 14.

*autre*, s'étend au cadre historique. Ricœur l'explique lui-même dans un autre essai, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Il y développe l'idée de dette, entretenue par les hommes du présent envers ceux du passé. Le souci d'une conduite juste envers autrui se déplace alors au cœur de l'histoire, comme exigence d'une reconnaissance du passé. Le « devoir de mémoire », corrélé par Ricœur au « travail de mémoire », est lié de manière indéfectible à cette éthique de la responsabilité : « Le devoir de mémoire est le devoir de rendre justice, par le souvenir, à un autre que soi. »<sup>255</sup> Cet impératif de justice envers les hommes du passé se transforme, selon une logique de réciprocité, en bienfait pour les hommes du présent : « C'est en délivrant, par le moyen de l'histoire, les promesses non tenues, voire empêchées et refoulées par le cours ultérieur de l'histoire, qu'un peuple, qu'une nation, une entité culturelle, peuvent accéder à une conception ouverte et vivante de leurs traditions. »<sup>256</sup> Dans une démarche très proche, le romancier Carlos Fuentes souligne à son tour :

[...] nous vivons entourés de mondes perdus, d'histoires englouties. Ces mondes et ces histoires sont notre responsabilité : ils ont été créés par des hommes et des femmes. Nous ne pouvons les oublier sans nous condamner nous-mêmes à l'oubli. Nous devons maintenir l'histoire pour avoir une histoire.<sup>257</sup>

La récupération des souvenirs effacés occupe toute l'œuvre romanesque de Fuentes. Elle va de pair avec la découverte de l'altérité au sein de l'identité, le dévoilement d'une part encore cachée qu'il faut reconquérir. Là encore, le *topos* du voyage est convoqué pour décrire ce parcours métissé. Dans son essai *Un Temps nouveau pour le Mexique*, le voyage prend, comme chez Grass, une connotation temporelle. Fuentes se sert du terme pour décrire non pas la géographie du Mexique, mais le passé indien de son pays. Il décrit ainsi un « voyage au centre de l'origine ». Pour introduire ses réflexions sur les Indiens, ancêtres mais aussi membres actuels de la communauté mexicaine, il évoque le rôle essentiel du voyage dans l'histoire de la littérature :

Le voyage est le mouvement originel de la littérature. Le mot est l'origine du mythe : premier nom du foyer, des ancêtres, des tombes ; paroles de permanence. Le mot de mouvement nous arrache au foyer ; il est épique. Il nous lance dans les bras du monde, du

---

<sup>254</sup> *Ibid.*

<sup>255</sup> Paul RICŒUR, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 30-31.

<sup>257</sup> Carlos FUENTES, *Territoires du temps*, *op. cit.*, p. 56-57.

différent, du voyage. Au cours de ce voyage de ce foyer mythique vers l'étrangeté épique, nous découvrons notre fissure tragique. Nous retournons alors à la terre d'origine et lui racontons notre histoire, renouons le dialogue avec le mythe, implorons sa compassion. [...] Dans tous les cas, voyage et récit sont jumeaux, car tous deux signifient déplacement, abandon de la place, de la *plaza*, adieu au lieu commun, entrée dans les territoires du risque, de l'aventure, de la découverte, de l'insolite.<sup>258</sup>

Le « dé-placement » est le moteur du récit pour Fuentes. La découverte du « différent », de l'« insolite », occupe une place tout aussi prépondérante dans l'existence de l'auteur. Elle est le reflet de son enfance cosmopolite. Fils de diplomate, il a grandi à Washington dans les années trente, puis au Chili dans les années quarante. La découverte de son identité mexicaine a été progressive. La réaction des Américains à la nationalisation du pétrole par le Président Cárdenas a provoqué une première révélation :

Dès lors, je suis devenu un paria à l'école. La presse attaquait féroce­ment le Mexique. Certains demandaient même une intervention militaire pour défendre la sacro-sainte propriété privée. [...] Cependant, cet acte politique m'a révélé que le pays existait, que ce n'était pas une chose imaginée par mon père pour m'amuser et, qu'en plus, j'en faisais partie. J'ai vu des photos de Cárdenas et je me suis aperçu qu'il n'appartenait pas au répertoire des idéaux américains. C'était un métis, un homme de sang mêlé, mi-indien, mi-espagnol, au regard distant qui donnait l'impression de contempler un passé lointain et muet. Alors je me suis demandé : « Ce passé m'appartiendrait-il aussi ? Cette identité serait-elle la mienne ? »<sup>259</sup>

La découverte de son identité mexicaine est un événement extraordinaire pour Fuentes : « L'autre grande révélation pour moi a été de découvrir mon identité mexicaine, puis de comprendre que je pouvais éclairer cette identité, l'exprimer, à travers la langue espagnole. »<sup>260</sup> Ecrivain hispanophone, Fuentes ne vit pas son identité mexicaine comme une caractéristique qui lui serait imposée, mais comme une révélation personnelle qu'il lui faut retranscrire par la création littéraire. Il invente un Mexique imaginaire, à la manière du Dublin de Joyce, ou de la Danzig de Grass. L'identité qu'il y dessine n'est pas figée, elle est à l'image du président Cárdenas, le fruit du métissage. Elle ne reflète pas un passé unique, mais « une diversité de temps et d'espaces qui révèlent une diversité de cultures. »<sup>261</sup> Fuentes présente ainsi *Terra Nostra* comme « un voyage à l'intérieur de la culture méditerranéenne, à

---

<sup>258</sup> Carlos FUENTES, *Un Temps nouveau pour le Mexique*, op. cit., p. 48.

<sup>259</sup> Carlos FUENTES, *Territoires du temps*, op. cit., p. 124.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>261</sup> Carlos FUENTES, *Le Sourire d'Erasmus*, op. cit., p. 50.

l'intérieur de tous les mondes dont nous provenons »<sup>262</sup>. Ce voyage est entrepris par le personnage bien nommé du « pérégrin », « *Peregrino sin patria, hijo de varias tierras y por ello olvidado huérfano de todas* »<sup>263</sup>, qui multiplie les allers-retours spatio-temporels entre l'Europe et le Mexique. Apatride, il voyage sur les différentes terres qui lui ont donné naissance, changeant de nom à chaque fois : « – ¿ *Cómo se llama este muchacho [...] ?* – *Depende de la tierra que pise.* »<sup>264</sup> Personnage protéiforme, il incarne les différentes civilisations qui ont enfanté le Mexique actuel.

De même, *Les Fleurs bleues* relatent le voyage du duc d'Auge à travers les époques, et les lieux de l'histoire de France. Le modèle littéraire du récit de voyage est évoqué par le personnage lui-même. Il cite *Le Voyage du Jeune Anacharsis en Grèce*, que lit son cheval-philosophe, Sthène. Écrit par le Jésuite Jean-Jacques Barthélémy en 1788, ce livre relate les aventures imaginaires du sage légendaire Anacharsis, dans la Grèce du IV<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ. L'abbé Barthélémy y décrit les sites et la géographie de la Grèce classique. Chevauchant sa savante monture, Auge s'apprête lui aussi à « voir du pays »<sup>265</sup>, mais il visite en réalité l'histoire, bien plus que la géographie nationale. En outre, sa feuille de route semble bien aléatoire. Son parcours s'apparente plutôt à une errance, qui rappelle le phénomène d'émigration dont parle Salman Rushdie. Ses égarements sont mis en scène de façon exemplaire au chapitre VIII. Pourchassé par un mammouth, le duc se perd dans la forêt. Après avoir semé la bête préhistorique, il cherche une route qui pourrait le reconduire à son château. Il lui faut pour cela repasser par la clairière où il a abandonné ses armes, sous le coup de la peur :

Sans hésiter, il identifie le sentier qui lui paraît adéquat et marche d'un bon pas pendant une petite heure environ. Il s'aperçoit alors que le sentier était heideggerien. Bien embrené, il fait demi-tour et marche d'un bon pas pendant une petite heure environ, espérant trouver la clairière où sa couleuvrine gisait, l'âme emplie d'humus et de feuilles pourrissantes. Il débouche bien dans une clairière, mais n'y trouve trace de son petit canon. [...] Utilisant une méthode probabiliste, il s'engagea dans une direction non moins

---

<sup>262</sup> Carlos FUENTES, *Territoires du temps*, op. cit., p. 66.

<sup>263</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, op. cit., p. 392. Tr. fr. : « Pérégrin sans patrie, fils de plusieurs terres, donc orphelin de toutes », p. 329.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 789. Tr. fr. : « – Comment s'appelle ce garçon [...] ? – Cela dépend de la terre qu'il foule. », p. 709.

<sup>265</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 1098.

aléatoire qu'arbitraire et il se mit à errer ainsi jusqu'à ce que vint le crépuscule.<sup>266</sup>

Ce passage est une réécriture parodique des romans de chevalerie. Il retrace le parcours ténébreux du héros, perdu dans une forêt labyrinthique. L'allusion est d'autant plus forte qu'au milieu de la forêt, Auge trouve la femme aimée, en la personne de Russule, fille de bûcheron. Mais l'intertextualité ne s'arrête pas là. L'allusion à Heidegger évoque un recueil d'essais intitulé *Holzwege*, traduit en français sous le titre *Les Chemins qui ne mènent nulle part*, lu et relu par Queneau lors de la rédaction des *Fleurs bleues*. Sous l'influence de ces *Holzwege*, le parcours du duc devient sinueux, incertain. Auge vagabonde, il est d'ailleurs souvent présenté comme un nomade. En 1789, la Révolution le pousse même à l'exil. Il échappe aux révolutionnaires en se rendant en Espagne, chez son ami le comte Altaviva y Altaviva. Son gendre, le sire de Ciry, « émigre » quant à lui en Angleterre. Voici ce qu'il répond à son beau-père, qui l'interroge sur ses motivations :

- Au fait, pourquoi donc êtes-vous ici ? Me cherchiez-vous ?
- Nullement. J'émigre.
- Seriez-vous une hirondelle ?
- Je n'ai pas dit : je migre, mais : j'émigre. Je quitte la France aux nouveaux parapets. Ce qui vient de se passer ne me dit rien qui vaille et le peuple de Paris me semble prêt à montrer quelque férocité pour les aristocrates ; sans parler des paysans qui commencent à brûler nos châteaux. Par des chemins détournés, je rejoins Bayonne où je m'embarquerai pour l'Angleterre.<sup>267</sup>

Le duc et son gendre sont donc tous deux des émigrés, des transfuges. Lorsqu'Auge arrive en 1964, il est même assimilé aux gens du voyage. A cause de ses chevaux, lui et sa suite se voient refuser l'accès à un terrain de camping. Le voisinage se demande alors qui sont ces nouveaux arrivants : « Des romanichels ? »<sup>268</sup> Le duc d'Auge est dénommé « le caravanier »<sup>269</sup>. Lorsqu'ils rencontrent enfin Cidrolin, qui leur offre le gîte et le couvert, ils réfléchissent à leur prochaine émigration : « Qu'est-ce qu'on fait maintenant qu'on a bu ? demanda la comtesse. On émigre ? [...] – Je ne sais pas, dit le duc. Nous sommes peut-être arrivés. »<sup>270</sup> La troupe itinérante du duc a traversé les époques pour parvenir jusqu'au monde

---

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 1051.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 1122.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 1132.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 1130.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 1136.

contemporain, sa dernière escale avant de retourner à son château médiéval. Ce dernier déplacement se fait sur la péniche de Cidrolin, nouvelle arche de Noé, grâce à laquelle s'achève le périple odysseén du duc.

D'autres personnages émigrent dans *Les Fleurs bleues* : les campeurs, ces « nomades »<sup>271</sup> que Cidrolin a l'habitude de voir, car il vit à côté d'un « terrain de campagne »<sup>272</sup>. Les scènes où ces voyageurs lui demandent leur chemin sont légion dans le roman. En général, ils le réveillent en pleine sieste :

« Hou hou », cria-t-on.

Cidrolin ne bouge pas ; sa respiration fait se soulever à petits intervalles réguliers le mouchoir dont il s'est couvert le visage.

« Hou hou, cria-t-on plus fort.

- Encore une Canadienne et son joueur de banjo, murmura Cidrolin sous son mouchoir.

- Hou hou. »

C'est un hou hou qui se rapproche.

« Elle est seule. Elle ne manque pas de culot. »

Cidrolin se décide à sortir de sa sieste. Il baille et se lève. De l'autre côté de la planche passerelle, il y a effectivement une donzelle équipée en campeuse.

« Pardon, monsieur, dit-elle. Le camp de campagne pour campeurs, s'il vous plaît ? »<sup>273</sup>

Cidrolin les renseigne, et s'informe de leur moyen de locomotion : « Et comment nomadez-vous ? demanda Cidrolin. A pied, à cheval, en voiture ? en hélico, en vélo, en auto ? »<sup>274</sup> Ces personnages qui « nomadent » incarnent eux aussi l'errance, ils cherchent un chemin pour « le camp de campagne pour campeurs ». Ce lieu prend une importance prépondérante dans le roman. Queneau le choisit très certainement pour sa nature cosmopolite. Dans cet endroit se mêlent des individus d'origines diverses, tous de passage puisqu'ils ne font que « camper », comme le souligne l'insistante dérivation. Le cosmopolitisme est un trait caractéristique de l'individu contemporain pour Queneau. Il est incarné parfaitement selon lui dans les romans de Henry Miller, comme *Tropique du Cancer* qui présente « l'habitant de la grande ville cosmopolite, l'Alexandrin »<sup>275</sup>. Le romancier fait référence à l'Alexandrie de la période hellénistique, haut lieu du brassage culturel. Il établit qui plus est un parallèle entre le roman de Miller et *Ulysses*. Tous deux sont des « œuvre[s] de

---

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 1058.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 1132.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 1007.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 996.

l'«expatriation» anglo-saxonne »<sup>276</sup>, puisqu'ils ont été publiés à Paris. Là encore, le cosmopolitisme est mis en exergue par Queneau. Sa présence dans *Les Fleurs bleues* n'est pas anodine. Par la description de voyageurs, Queneau s'inscrit dans la lignée de Miller. Il associe écriture de l'histoire et nomadisme.

A l'image du terrain de camping « alexandrin » des *Fleurs bleues*, les romans du *corpus* entremêlent donc les lieux, mais aussi les époques, autour d'une figure principale : l'« émigré dans l'histoire », dont parle Salman Rushdie. La notion d'*émigration* sert de métaphore pour comprendre en quoi l'histoire est le résultat de déplacements de populations, qui se croisent et créent ensemble une culture originale. Si le personnage transhistorique émigre dans le temps, il voyage aussi dans l'espace en rencontrant des ancêtres venus d'autres pays, d'autres continents. L'histoire se définit alors comme une série d'hybridations entre des peuples différents, issues d'espaces divers. Les romans du *corpus* se tournent « vers une mise en exergue de l'interculturalité plus que vers une commémoration d'une hypothétique pureté des origines »<sup>277</sup>, comme le note Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo à propos de romans réunionnais et mauriciens. Cette aspiration concerne nombre d'auteurs contemporains, quelle que soit leur nationalité. Leur intérêt pour l'histoire se lie indéfectiblement à une découverte du métissage. Il s'agit de montrer l'hybridité de toute culture, en représentant ce que Homi Bhabha nomme, dans *The Location of culture*, un « tiers espace » (« *third space* »), une « culture frontalière d'hybridité » (« *borderline culture of hybridity* »)<sup>278</sup>. La littérature accueille cet espace transgressif, qui dépasse les oppositions binaires et ne fonde plus l'identité sur la notion de différence.

---

<sup>275</sup> Raymond QUENEAU, *Le Voyage en Grèce*, *op. cit.*, p. 74.

<sup>276</sup> *Ibid.*

<sup>277</sup> Valérie MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, « Histoire et mémoire : variations autour de l'ancestralité dans les romans francophones réunionnais et mauriciens », *Les Littératures indiaocéaniques*, *Revue de littérature comparée*, Paris, Didier Erudition, n° 318, avril-juin 2006, p. 197.

<sup>278</sup> Homi BHABHA, *The Location of culture*, London-New York, Routledge, 1994, p. 225. Voir aussi « Le tiers espace » dans le livre de Bertrand Westphal *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, *op. cit.*, p. 116-125.

## 2.2. Métissages

« Aujourd'hui, l'«éducation sentimentale», c'est l'enseignement du métissage. »<sup>279</sup>

Tel est le programme que Carlos Fuentes assigne à la littérature contemporaine. C'est effectivement ce que révèlent les parcours transhistoriques des personnages du *corpus*. Porteurs d'une civilisation, ces êtres de papier offrent une vision de l'identité collective non plus fermée et stable, mais en mutation, en métamorphose constante, jouet des migrations et des mutations. Là encore, Salman Rushdie propose une image qui symbolise pleinement cette nouvelle conception : la chimère. Dans *Les Versets sataniques*, il met en scène deux Indiens vivant en Angleterre, Chamcha et Farishta. Milan Kundera les décrit en ces termes :

Rushdie a pu saisir le problème fondamental de tous les romans (celui de l'identité d'un individu, d'un personnage) d'une façon nouvelle et qui dépasse les conventions du roman psychologique : les personnalités de Chamcha ou de Farishta ne sont pas saisissables par une description détaillée de leurs états d'âme ; leur mystère réside dans la cohabitation de deux civilisations à l'intérieur de leur psyché, l'indienne et l'européenne ; il réside dans leurs racines, auxquelles ils se sont arrachés mais qui, cependant, restent vivantes en eux. Ces racines, à quel endroit se sont-elles rompues et jusqu'où faut-il descendre si l'on veut toucher la plaie ?<sup>280</sup>

Chamcha et Farishta ne sont pas des personnages transhistoriques comme ceux du *corpus*, même si Rushdie leur donne une dimension atemporelle. Toutefois, leur métissage, entre indianité et anglicité, pose une question qui peut s'étendre aux romans de Grass, Queneau et Fuentes : celle de la pluralité des racines. Rushdie décrit l'un de ses personnages comme « une chimère avec des racines, bien planté et poussant vigoureusement dans un lopin de terre anglaise »<sup>281</sup>. La multiplicité des passés incarnés par les personnages du *corpus* les transforme eux aussi en chimères, figures éclectiques propres à l'époque contemporaine.

### Le sol français comme espace de passage et de rencontre

La première page des *Fleurs bleues* donne un aperçu de la « situation historique » française, contemplée par le duc d'Auge en l'an 1264 :

---

<sup>279</sup> Carlos FUENTES, *Géographie du roman*, op. cit., p. 77.

<sup>280</sup> Milan KUNDERA, *Testaments trahis*, op. cit., p. 32.

<sup>281</sup> Salman RUSHDIE, *Les Versets sataniques*, op. cit., p. 526.

Elle était plutôt floue. Des restes du passé traînaient encore ça et là, en vrac. Sur les bords du ru voisin, campaient deux Huns ; non loin d'eux un Gaulois, Eduen peut-être, trempait audacieusement ses pieds dans l'eau courante et fraîche. Sur l'horizon se dessinaient les silhouettes molles de Romains fatigués, de Sarrasins de Corinthe, de Francs anciens, d'Alains seuls. Quelques Normands buvaient du calva.<sup>282</sup>

Cet *incipit* n'a pas pour seul intérêt ses nombreux calembours. Il présente les différents ancêtres du peuple français, dans leur multiplicité. Les plans temporels s'entremêlent de façon anachronique pour composer un tableau réunissant des « restes du passé » divers et variés. L'ancienne Gaule, habitée par les Celtes, a en effet été le creuset au sein duquel ont conflué les Romains, certaines populations barbares, mais aussi les Sarrasins aux confins sud, et enfin les Normands et les Francs, qui ont donné leur nom respectivement à une partie et à l'ensemble du territoire de l'ancien pays celte. Comme le note Anne-Marie Jaton, « Queneau commence de façon ludique par rappeler que son pays est un mélange de populations de différentes provenances, formées de différents substrats, de différentes couches temporelles, et qui se ressemblent, s'assemblent et se fondent. »<sup>283</sup> Le romancier représente l'identité française comme une identité feuilletée, composée de différentes strates temporelles. Mais il montre avant tout que les couches successives n'ont pas la même origine géographique, ni même culturelle. Il dévoile ainsi le « caractère composite des Français »<sup>284</sup>.

Cette nature bigarrée est transposée sur le plan gastronomique. *Les Fleurs bleues* relatent l'histoire de la cuisine française, à travers les mets que consomme à chaque époque le duc d'Auge. Queneau révèle les influences étrangères du grand art culinaire français. Au chapitre II, l'aubergiste du duc d'Auge lui offre un plat qui mêle les traditions polonaise et française : « Du bortch qui est de la choupe aux chous echclavons et des tripes à la viducasse, le tout arrosé de vin des coteaux de Suresnes. »<sup>285</sup> « Echclavon » signifie slave. Les Slaves ont en effet contribué à répandre la consommation du chou. Quant aux « tripes à la viducasse », elles renvoient au peuple gaulois du même nom, habitant la Normandie. L'assiette du duc d'Auge reflète donc à sa manière la nature cosmopolite des Français.

Une autre anecdote insiste sur les origines multiples que peut posséder un peuple. Il concerne le terrain de camping évoqué plus haut, et la venue périodique de Canadiens

---

<sup>282</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 991.

<sup>283</sup> Anne-Marie JATON, *Lecture(s) des Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>284</sup> *Ibid.*

français, qui sont, comme le note Anne-Marie Jaton, « à la fois des Français d'ailleurs et des Français d'avant »<sup>286</sup>. Les Québécoises et les Acadiennes que rencontrent Cidrolin incarnent le brassage de l'identité française avec d'autres cultures. Leur ascendance française se cristallise dans la langue qu'elles emploient, qui date de plusieurs siècles. L'une d'entre elles fait ainsi toujours l'accord du participe passé dans les formes pronominales, alors que Cidrolin, pratiquant un français moderne, ne le fait plus :

- Alors je me suis permise...
- Permis.
- Permis ? Pourtant... l'accord du participe ?
- Vous y croyez encore ?! Comme à la serviabilité et à l'obligeance de mes compatriotes ? Seriez-vous crédule, mademoiselle ?
- Comment ? Il ne faudrait plus croire à la grammaire française ? ... si douce... si pure... enchanteresse... ravissante... limpide...
- Allons, allons mademoiselle, vous n'allez pas pleurer pour si peu. Tenez, pour vous reconforter, ne voulez-vous pas prendre un petit verre d'essence de fenouil à bord de ma péniche ?
- Nous y voilà ! un satyre ! ça aussi, on me l'avait bien dit. Tous les Français...
- Mademoiselle... croyez bien...
- Si vous pensez, monsieur, que vous parviendrez à vos fins trombinatoires et lubriques en me dégoisant de galants propos pour m'attirer dans votre pervers antre, moi, pauvre oiselle [...].<sup>287</sup>

Malgré l'appartenance à une même terre d'origine, Cidrolin et la Canadienne sont clairement distincts, comme le suggère leur usage de la grammaire française, mais aussi les clichés nationaux qui créent une distance entre eux – « Nous y voilà ! un satyre ! ça aussi, on me l'avait bien dit. Tous les Français... » Les Canadiens ne sont donc pas des Français. Ils se sont mêlés aux autres peuples d'Amérique. Si l'une des campeuses est une blonde descendant des Gaulois, une autre est Iroquoise. Ses ancêtres peaux-rouges vivaient au Canada avant que les Français n'y débarquent, au XVII<sup>e</sup> siècle :

- En la regardant plus attentivement, Cidrolin s'aperçut qu'il ne l'avait pas encore regardée bien attentivement et que, n'étant pas raciste, il n'avait pas vu qu'elle était peau-rouge.  
« Je vous étonnons ? susurra-t-elle.  
- Nullement, répondit Cidrolin.

---

<sup>285</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 1003.

<sup>286</sup> Anne-Marie JATON, *Lecture(s) des Fleurs bleues*, op. cit., p. 45.

<sup>287</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 1008.

- Je sommes iroquoise, dit-elle, et je m'en flattons. »<sup>288</sup>

L'usage du pluriel à la première personne est une forme du parler populaire du XVII<sup>e</sup> siècle français, encore utilisée dans certaines régions du Canada Français, en particulier en Acadie. L'iroquoise entremêle les cultures, française et peau-rouge.

Les Français et les Canadiens ont donc des substrats multiples, et reçoivent les influences des peuples qui les entourent. Ce brassage culturel se traduit, comme nous l'avons vu, dans la langue. Pour matérialiser encore plus cette idée de brassage linguistique, Queneau invente dans le roman une nouvelle langue, le « néo-babélien », proche de l'*esperanto*. L'un des campeurs des *Fleurs bleues* s'exprime ainsi :

- Esquiouze euss, dit le campeur mâle, mà wie sind lost.
- Bon début, réplique Cidrolin.
- Capito ? Egarrirtes... lostes...
- Triste sort.
- Campigne ? Lontano ? Euss... smarriti...
- Il cause bien, murmura Cidrolin, mais parle-t-il l'euro péen vernaculaire ou le néo-babélien ?
- Ah, ah, fit l'autre avec les signes manifestes d'une vive satisfaction. Vous ferchtéer l'iouropéen ?
- Un poco, répondit Cidrolin : mais posez là votre barda, nobles étrangers, et prenez donc un glass avant de repartir.
- Ah, ah, capito : glass.<sup>289</sup>

Le « néo-babélien » fait référence au « babélien », terme utilisé par René Etiemble dans un cours tenu en 1960 à la Sorbonne sur la contamination entre les langues. Dans *Parlez-vous franglais ?* (1964), l'essayiste s'intéresse plus particulièrement aux échanges entre anglais et français. Selon lui, les deux langues ne doivent pas empiéter l'une sur l'autre. Queneau n'est pas du même avis. Avec le « néobabélien », les mots étrangers font irruption dans la langue française, grâce à une transcription phonétique. Comme l'indique Jean-Yves Pouilloux à propos des *Fleurs bleues*, « [...] certains jeux verbaux renvoient directement à des querelles d'actualité sur la pureté de la langue et notamment sa contamination par l'anglais. »<sup>290</sup> Queneau se positionne contre les puristes de la langue, en particulier contre l'Académie française. Il refuse la pétrification du français en langue morte. Pour expliquer

---

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 1007.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 995.

<sup>290</sup> Jean-Yves POUILLOUX, *Les Fleurs bleues de Raymond Queneau, op. cit.*, p. 30.

son propos, il compare le français à la langue grecque, en reprenant l'opposition entre la « catharevousa », grec ancien sclérosé, et le « démotique », langue naturellement parlée, issue de la simplification du grec ancien :

Nous parlons deux langues, tout comme les Grecs ; la « catharevousa » (langue pure) est usitée par les journalistes et les fonctionnaires ; la « démotique » (populaire) par les poètes. Malheureusement, ici, à de rares exceptions près, les poètes parlent tous la langue « pure » et les fonctionnaires et les journalistes pas de langue du tout.<sup>291</sup>

Queneau souhaite introduire en littérature la langue populaire, qu'il baptise « néo-français ». Ce français parlé apparaît dans *Les Fleurs bleues* à travers des formes phonétiques, telles que « houature », « ératépiste » ou encore « tévé ». Dans le roman, la langue incarne l'éclectisme. Elle s'ouvre même au langage des chevaux Sthène et Sthèphe, offrant un « mélange de tons et de registres linguistiques très disparates »<sup>292</sup>. Son impureté symbolise l'hétérogénéité essentielle du territoire national, qui n'est en réalité qu'un « camp de camping pour campeurs », étendu aux bornes séculaires de l'histoire. Comme sur le terrain de camping, où les touristes anglais, belges, hollandais, finlandais, écossais, scandinaves cohabitent, la France est un carrefour où coexistent des identités différentes. Cette conciliation peut être symbolisée par le cercle taoïste unissant le Yin et le Yang. *Les Fleurs bleues* se placent en effet sous le signe de Tchouang-tseu et du taoïsme<sup>293</sup>, où l'opposition est transmuée en complémentarité, en présence essentielle de l'un dans l'autre. Dans le cercle taoïste, il y a ainsi un point clair dans la partie obscure, et un point obscur dans la partie claire. Le basculement de l'altérité à l'identité de soi-même et de l'autre est le pivot du Tao selon Tchouang-Tseu :

A vrai dire, tout être est autre, et tout être est soi-même. Cette vérité ne se voit pas à partir de l'autre, mais se comprend à partir de soi-même. Ainsi, il est dit : l'autre sort de soi-même, mais soi-même dépend aussi de l'autre. [...] Soi-même est aussi l'autre ; l'autre est

---

<sup>291</sup> Raymond QUENEAU, « Langage académique », *Bâtons, chiffres et lettres*, op. cit., p. 48-49.

<sup>292</sup> Anne-Marie JATON, *Lecture(s) des Fleurs bleues*, op. cit., p. 20.

<sup>293</sup> Les *Journeaux* de Queneau font état de sa proximité avec la pensée taoïste. Son influence, perceptible dans *Les Fleurs bleues*, est encore plus évidente dans le testament spirituel et poétique de l'auteur, *Morale élémentaire*. Ce recueil est construit, d'après Queneau, à partir de soixante-quatre hexagrammes du *Yi King*, le *Livre des transformations*.

aussi soi-même.<sup>294</sup>

Le symbole traditionnel du cercle taoïste dépasse la bipolarité du *soi* et de *l'autre*, tout comme le couple Auge-Cidrolin, et à leur image, les espaces-temps transgressifs qu'invente Queneau tout au long du roman. Les déambulations des personnages mettent en circulation des identités *a priori* incompatibles, auxquelles le roman offre une médiation originale. La langue reflète cette impureté essentielle, mélangeant sur l'axe diachronique des néologismes et des archaïsmes, sur l'axe synchronique des vocables issus de langues étrangères.

### Danzig et l'Europe du mi-lieu

Comme le remarque Guy Astic, Grass lui aussi procède suivant des « modes d'impurification »<sup>295</sup>, qui tiennent à ses origines géographiques particulières : l'Europe centrale du Nord-Est, décor de nombre de ses romans. Le romancier considère la mer Baltique, délimitation régionale naturelle, comme « *Ein Kulturmeer, mein Mittelmeer* »<sup>296</sup> ; il définit sa ville de Danzig comme une terre de l'entre-deux, « jamais tout à fait allemande au sens où elle aurait appartenu à l'Empire allemand, jamais tout à fait polonaise au sens où elle aurait constitué une partie quelconque de la Pologne »<sup>297</sup>. A l'époque contemporaine, Danzig devient pourtant la polonaise Gdansk. Mais dans ses romans, Grass maintient la double appartenance de la cité. Dans un passage du *Turbot*, il superpose les toponymes de l'ancienne ville et de la nouvelle :

*Die Rechtstadt heißt jetzt Glowne Miasto, der Lange Markt Dlugi Targ, die Brotbänkengasse Chlebnicka und ihre Verlängerung, die Jopengasse, Piwna. Wir drehten in der Häkergasse (Straganiarska) und in der Ruine von Sankt Johannis. Wir drehten von der Speicherinsel (Spichlerze) die wiederaufgebaute Front schmalbrüstiger Häuser und backsteinroter Tore entlang der Mottlau (Motlawa).*<sup>298</sup>

---

<sup>294</sup> TCHOUANG-TSEU, *L'Œuvre complète II*, dans *Philosophies taoïstes I*, édition de René Etiemble, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 96.

<sup>295</sup> Guy ASTIC, *La Tambour littérature, Günter Grass romancier*, op. cit., p. 34.

<sup>296</sup> Jürgen BEVERS, *Grass en dix chapitres*, Produktion WDR, Arte, 1997.

<sup>297</sup> Günter GRASS, *Atelier des métamorphoses*, op. cit., p. 16.

<sup>298</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 694. Tr. fr. : « La Ville-de-Droite s'appelle maintenant Glowne Miaston le marché Long Dlugi Targ, la rue de l'Étal-au-Pain Chlebnicka et son prolongement,

Le roman ne cesse jamais de considérer Danzig comme un entre-deux germano-polonais. Dans ce sens, Olivier Mannoni décrit la nationalité de l'auteur en ces termes : « On le dira "Poméranien", et cette sorte de non-nationalité, ou de bi-nationalité permanente, va marquer toute l'existence de Grass. »<sup>299</sup> Selon Guy Astic, la façon dont Grass considère sa terre natale contribue à « mettre en exergue l'expérience du *mi-lieu* comme expérience du mélange ; c'est insister sur les situations d'échange et de transfert. »<sup>300</sup> Plus encore qu'un entre-deux, Danzig est en réalité un lieu aux identités multiples, qui résultent de dominations politiques changeantes au cours des siècles :

Théâtre d'affrontements sanglants d'où résulta aussi un profond métissage culturel, ces terres peuplées de Slaves furent progressivement christianisées et colonisées par les Allemands à partir du X<sup>e</sup> siècle, lorsque ceux-ci franchirent la ligne formée par l'Elbe et son affluent la Saale. Les Chevaliers teutoniques, la Hanse, la Prusse – qui tire précisément son nom d'une ethnie exterminée, les Pruzzen – puis le Reich furent successivement le fer de lance de cette expansion millénaire, à laquelle la défaite nazie mit un terme brutal [...].<sup>301</sup>

Le narrateur transhistorique du *Turbot* incarne ce métissage culturel par-delà les époques. Les étapes de sa longue existence retracent les différents épisodes de l'histoire de Danzig, qui font de cette cité un lieu de passage, et de brassage culturel. Le récit revient ainsi sur la christianisation forcée de la tribu des Pomorztes par l'évêque Adalbert de Prague, mais aussi sur tous les sièges qu'a subis la ville de Danzig, « lors desquels se sont distingués les chevaliers Teutoniques, les Brandebourgeois, les hussites, le roi de Pologne Batory, les Russes et les Saxons et sempiternellement les Polonais, et les Suédois »<sup>302</sup>, les Français pendant l'Empire, et les Allemands au cours du Troisième Reich. Parmi ses avatars successifs, le narrateur incarne de nombreux personnages kachoubes, qui symbolisent le métissage germano-slave. Mais il revêt également l'identité d'occupants étrangers. Il a été tour à tour l'évêque bohémien Adalbert, ou le gouverneur français Rapp. Son « émigration

---

la rue de la Cervoise : Piwna. On filma dans la Häkergasse (Straganiarska) et dans les ruines de Saint-Jean. On filma depuis l'Île-aux-Docks (Spichlerze) l'alignement reconstitué de maisons étiques et de portails de brique rouge qui borde la Mottlau (Motlawa). », p. 621.

<sup>299</sup> Olivier MANNONI, *Günter Grass, L'honneur d'un homme*, op. cit., p. 17.

<sup>300</sup> Guy ASTIC, *La Tambour littérature, Günter Grass romancier*, op. cit., p. 23-24.

<sup>301</sup> René-Marc PILLE, « Ecrire pour Dantzig », *Günter Grass, Magazine littéraire*, op. cit., p. 38.

dans l'Histoire » dévoile avec originalité le caractère composite de l'identité collective, dont Danzig forme un épice centre exemplaire. Le « Tu-te-rappelles » et le « Il-était-une-fois » (« *das Weißtdunoch und Eswareinmal* »<sup>303</sup>) mènent à une prise de conscience rétrospective du caractère profondément impur de l'identité nationale. Ils mettent en exergue la richesse de cette hétérogénéité, et invitent à sa préservation, contre toute tentation globalisatrice, comme le pangermanisme.

L'influence de cette zone aux identités sans cesse recomposées se manifeste dans la conception de l'œuvre littéraire de Grass, conçue comme lieu d'influences. « Avec la revendication des filiations, des poly-appartenances, pour tout dire la mémoire fécondée du genre, sont oubliées l'invention en vase clos et la pureté du programme littéraire. »<sup>304</sup> La langue romanesque de Grass porte l'empreinte de cette ambition. Comme chez Queneau, les frontières classiques entre oral et écrit disparaissent. L'écriture de Grass est marquée par une forte oralité : « Je vais, je viens, je parle en écrivant, je dis ce que j'écris. Les phrases qui naissent, je les marmonne et les articule, je les chuchote et les gueule aussi, jusqu'à ce qu'elles aient pris corps à l'écrit et soient portées par le souffle quand on les dit. »<sup>305</sup> L'oralité est prépondérante pour Grass, qui multiplie les lectures publiques de ses textes. Elle vise aussi à mélanger la langue vulgaire et la langue littéraire, commettant selon Thomas Serrier le « meurtre par asphyxie verbale d'une certaine poésie germanique romantico-classique, avec toutes les conceptions aristocratiques de la langue que le culte de l'Olympe charrie »<sup>306</sup>.

Le travail de Grass sur l'idiome national se poursuit sur les plans diachroniques et synchroniques, par le recueil de dialectes historiques et régionaux. *Le Turbot* contient différents états de la langue allemande. L'auteur emploie des tournures syntaxiques et des termes appartenant à des époques diverses. Le roman manifeste le désir de réunir en un seul livre tous les langages, à la manière d'un gigantesque pot-pourri. La langue est en effet

---

<sup>302</sup> Günter GRASS, *Le Turbot*, op. cit., p. 414. V.O. : « *bei denen sich Ordensherren, Brandenburger, Hussiten, der Polenkönig Bathory, Russen und Sachsen und immer wieder Polen und Schweden hervorgetan haben* », p. 460.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 383. Tr. fr. : p. 344.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>305</sup> Citation de Günter Grass extraite de l'émission d'Isabelle Bourgeois « Günter Grass, la plume et le burin », documentaire produit dans le cadre de « Un siècle d'écrivains », diffusé sur France 3 le 22/10/1997.

<sup>306</sup> Thomas SERRIER, *Günter Grass, tambour battant contre l'oubli*, op. cit., p. 93.

conçue par Grass en tant que « Mischsprache »<sup>307</sup>, langue du mélange. Il est important pour lui que l'allemand devienne le ferment d'une nation culturelle, et non le support d'un sentiment national, voire nationaliste. Dans son roman *Une Rencontre en Westphalie* (1979), il imagine la réunion de divers écrivains, éditeurs, musiciens dans le village de Telgte en Westphalie, en 1647. Ces artistes, venus de différents pays germanophones, se réunissent non loin des villes de Munster et d'Onasbruck, où se négocient les traités de paix qui doivent mettre fin à la guerre de Trente Ans. A la « Taverne du pont », lieu symbolique s'il en faut, les artistes s'affrontent lors de brillantes joutes verbales. Leur colloque a pour but de renforcer le lien que constitue la langue allemande, par la recherche d'une communauté qui serait une Allemagne des Lettres, une grande confrérie des écrivains de langue allemande. Grass fait référence à cette idée dans *Le Turbot*, en faisant incarner au narrateur un poète de la même époque, Martin Opitz von Boberfeld. Cela lui permet de revenir sur l'importance prépondérante, pour la poésie de langue allemande, de cet écrivain et de son ouvrage paru en 1624, *Buch von der deutschen Poeterey*, véritable fer de lance de la versification en langue allemande, au détriment du latin.

Ce travail sur la langue allemande est tout aussi essentiel, selon Grass, pour l'époque contemporaine. Comme l'indique l'*incipit* d'*Une Rencontre en Westphalie* : « Hier sera ce qu'a été demain. Nos histoires d'aujourd'hui n'ont pas besoin de s'être passées maintenant. » Le roman est en réalité écrit en l'honneur de l'animateur historique du Groupe 47, Hans Werner Richter. Le Groupe 47 provient lui aussi d'un rassemblement d'écrivains, au lendemain cette fois de la Seconde Guerre mondiale. Grass participa activement aux diverses réunions du Groupe. Il contribua en particulier à maintenir le lien entre les auteurs de l'Ouest et de l'Est, selon une volonté de mixité. *Une Rencontre en Westphalie* dresse donc un parallèle entre l'année 1647, au sortir de la guerre de Trente Ans, et l'année 1947, parmi les décombres du Troisième Reich. Chaque époque voit naître un groupe d'artistes, dont l'hétérogénéité garantit la possibilité d'une refondation de la langue, et de la littérature. L'expérience du mélange est fondamentale dans l'écriture de Grass, qu'il s'agisse d'une confrontation géo-culturelle, d'une collusion avec d'autres époques, ou encore d'un colloque mené avec des écrivains d'horizons variés.

---

<sup>307</sup> Citation de Günter Grass extraite de l'émission d'Isabelle Bourgeois « Günter Grass, la plume et le

## Mexique et *mestizaje*

Les cultures périssent dans l'isolement, fructifient au contact les unes des autres. Ne craignons pas la contamination culturelle. Nous franchissons ensemble les étapes d'un processus sans fin de *mestizaje*, qui créa la Grèce à partir de l'Asie et contre elle, Rome à partir de la Grèce, l'Europe moderne à partir des influences grecque, romaine et barbare. L'Amérique latine en est de plus en plus consciente. Nous nous considérons comme les éléments d'une société multiraciale et multiculturelle, indienne, noire, européenne, métisse.<sup>308</sup>

La prise de conscience à laquelle Carlos Fuentes exhorte ses compatriotes est l'un des moteurs de l'écriture de *Terra Nostra*. Le roman mène une longue réflexion sur l'identité collective, sur ce qu'implique ce « *Nostra* ». A la fin du roman, deux colonnes opposent ainsi « *Lo tuyo y lo mío* »<sup>309</sup> à « *Lo nuestro* »<sup>310</sup>, qui est défini en ces termes : « *La diversidad de los pueblos, las lenguas y las creencias es el resultado de un mestizaje que fortalece la unidad del género humano* »<sup>311</sup>.

La pleine compréhension du métissage mexicain implique de jeter un premier regard sur l'identité espagnole. *Terra Nostra* dévoile les influences hétéroclites qui ont jalonné l'histoire de l'Espagne. Cette étape préalable est une condition *sine qua non*, selon Fuentes, pour concevoir la totalité des cultures qui s'entrecroisent sur la terre mexicaine, d'autant plus que la mixité de l'identité espagnole a longtemps été camouflée, au profit d'une hypothétique pureté des origines. Selon l'écrivain espagnol Juan Goytisolo, cet escamotage persiste encore de nos jours, dans la façon dont l'histoire et la littérature sont enseignées :

Au lieu d'examiner avec une volonté intégratrice la complexité et la richesse de la société médiévale bigarrée, cet enseignement continue d'infuser la croyance en une sorte de continuité essentialiste qui résiste à « l'épreuve des millénaires », tout en rejetant le flux « contaminateur » d'éléments et de facteurs considérés comme « allogènes ».<sup>312</sup>

Carlos Fuentes sort de cette perspective essentialiste. Il revient sur la cohabitation pacifique entre maures, juifs et chrétiens, caractéristique de l'Espagne médiévale, qui a été

---

burin », *op. cit.*

<sup>308</sup> Carlos FUENTES, *Un Temps Nouveau pour le Mexique*, *op. cit.*, p. 296.

<sup>309</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, *op. cit.*, p. 896. Tr. fr. : « Le tien et le mien », p. 807.

<sup>310</sup> *Ibid.* Tr. fr. : « Le nôtre ».

<sup>311</sup> *Ibid.* Tr. fr. : « La diversité des peuples, des langues et des croyances est le résultat d'un métissage qui renforce l'unité du genre humain », p. 807.

effacée par l'avènement des Rois Catholiques, en 1476. De l'expulsion des juifs et des musulmans, décrétée par Isabelle, à celle des morisques, théoriquement convertis à la foi chrétienne, mais tenus pour inassimilables et bannis par Philippe III en 1609, un processus irréversible s'accomplit, décrit par Fuentes dans *Terra Nostra* et ses essais :

[...] dès 1492, la première monarchie unifiée d'Espagne avait décidé de mutiler l'héritage arabe d'une culture que Ferdinand et Isabelle ne concevaient qu'à la lumière de leur propre dessein politique : l'unité, une unité placée au-dessus de toute autre considération. Unité fragile, car elle allait à l'encontre de la tendance immodérée à la sédition des royaumes médiévaux et du régionalisme également excessif des Catalans, Basques, Asturiens, Galiciens, Castellans et Aragonais. Ferdinand et Isabelle proposèrent la religion catholique et la pureté du sang comme des mesures absolues d'unité. [...] La Foi devint la justification de toute entreprise politique. Et la loi ne considéra comme véritables Espagnols que « les vieux chrétiens, exempts de toute souillure ou race maligne ». <sup>313</sup>

L'obsession politique de l'unité et de la pureté est incarnée dans le roman par le personnage du « Seigneur ». Ce monarque espagnol se donne comme destin de « purifier l'Espagne de toute plaie infidèle, d'en extirper les racines, d'en exterminer les membres, de rester seuls avec nos os mortifiés mais purs. » <sup>314</sup> Il refuse le métissage et son pouvoir vivifiant, au profit d'une pureté stérile et morbide. Le possessif « *nuestros* » recouvre ici une signification fondée sur l'opposition, et non le partage. Dans ce cadre hostile, Fuentes introduit pourtant une figure alternative, qui résiste à la politique d'extermination du Seigneur : le jeune amant de la Dame, dont le rôle semble insignifiant à première vue. Au fur et à mesure de l'intrigue, il prend de plus en plus d'importance pour devenir le symbole du métissage. Le jeune homme porte en effet trois noms, qui figurent les trois religions, chrétienne, musulmane, juive : Miguel, Mihaïl-ben-Sama, et Michah. Le Chroniqueur du palais voit en lui un héros d'un nouveau genre :

[...] un héroe de aquí y de allá, nuestro y ajeno, pariente y forastero, casi, se diría, un hijo pródigo ; el Cronista le hacía cantar arábigos oasis, hebraicos desiertos, fenicios mares, helénicos templos, fortalezas de Cartago, caminos de Roma, húmedos bosques celtas, bárbaras cabalgatas germánicas ; ni pastor idealizado ni épico guerrero, ni Belardo ni Roldán, no el héroe de la pureza, sino el de la impureza, héroe de todas las

---

<sup>312</sup> Juan GOYTISOLO, *Cogitus interruptus*, op. cit., p. 32.

<sup>313</sup> Carlos FUENTES, *Cervantès ou la critique de la lecture*, op. cit., p. 67-68.

<sup>314</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, op. cit., p. 108. V.O. : « *purificar a España de toda plaga infiel, extirparla, mutilar sus miembros, quedarnos solos con nuestros huesos mortificados pero puros.* », p. 154.

*sangres, héroe de todos los horizontes, héroe de todas las creencias [...].*<sup>315</sup>

A travers ce poème dissident, qui vaut au Chroniqueur d'être envoyé aux galères, Fuentes dresse le portrait d'un « héros de l'impureté », qui ruine les anciennes figures de l'héroïsme aristocratique, tel le vaillant Roland luttant contre les Sarrasins. Il parvient à « créer un individu pour notre temps », personnage collectif qui est plus qu'une personne, qui incarne une civilisation dans son ensemble, « *Cristianos, moros y judíos* »<sup>316</sup> plutôt que « *Hidalgo de sangre limpia* »<sup>317</sup>. La résistance aux systèmes purificateurs est aussi incarnée dans le roman par les trois personnages littéraires de Don Quichotte, Don Juan et Célestine, représentants selon Fuentes de la résistance culturelle des auteurs baroques face à l'Inquisition, et sa lecture unitaire du monde.

Fuentes insiste sur le métissage espagnol, parce qu'il le considère comme la « seconde chance » de son histoire. L'impureté, le mélange des sangs apparaît comme une richesse, propice à un nouveau commencement. Dans le « Théâtre de la Mémoire », cette invention qui donne un futur aux passés empêchés<sup>318</sup>, le savant don Valerio Camillo parle ainsi de l'Espagne au moine espagnol Ludovico :

*Mira : no habrá en la historia, monseñor, naciones más necesitadas de una segunda oportunidad para ser lo que no fueron, que éstas que hablan y hablarán tu lengua, ni pueblos que durante tanto tiempo almacenen las posibilidades de lo que pudieron ser si no hubiesen sacrificado la razón misma de su ser : la impureza, la mezcla de todas las sangres, todas las creencias, todos los impulsos espirituales de una multitud de culturas. Sólo en España se dieron cita y florecieron los tres pueblos del Libro : cristianos, moros y judíos. Al mutilar su unión, España se mutilará y mutilará cuanto encuentre en su camino. ¿ Tendrán estas tierras la segunda oportunidad que les negará la primera historia ?*<sup>319</sup>

---

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 313-314. Tr. fr. : « [...] un héros d'ici et pas d'ici, à la fois nôtre et étranger, un fils prodigue en quelque sorte. Le Chroniqueur lui faisait chanter les oasis arabes, les déserts hébraïques, les mers phéniciennes, les temples helléniques, les forteresses carthagoises, les voies romaines, les humides forêts celtes, les barbares chevauchées germaniques ; ni berger idéalisé, ni guerrier épique, ni Roland ni Abélard, non le héros de la pureté, mais celui de l'impureté, héros de toutes les races, héros de tous les horizons, de toutes les croyances [...]. », p. 257.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 898. Tr. fr. : « Chrétiens, musulmans et juifs », p. 808.

<sup>317</sup> *Ibid.* Tr. fr. : « Hidalgo pur sang ».

<sup>318</sup> Voir supra pages 336-337.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 677-678. Tr. fr. : « Regarde, il n'y aura dans l'histoire, monseñor, de nations plus nécessiteuses d'une seconde chance pour être ce qu'elles ne furent pas que celles qui parlent et parleront ta langue ; ni de peuples qui emmagasineront pendant si longtemps les possibilités de ce

Le métissage est conçu comme une chance par Fuentes, non comme une malédiction. La reconnaissance de ce long processus historique est l'enjeu de l'anamnèse du pérégrin, qui doit se souvenir de ses diverses ascendances espagnoles, mais aussi de son héritage mexicain, à la fois indien, noir et européen. La sublimation de cette filiation plurielle se produit, selon Fuentes, dans l'art métis de la Nouvelle Espagne, le Baroque. Il est selon lui la réponse du Nouveau Monde aux ravages de la Conquête. A ce propos, Fuentes reprend l'expression du romancier cubain José Lezama Lima, la « contre-conquête »<sup>320</sup>, pour évoquer « la création d'une culture indo-afro-ibéro-américaine, qui n'annule pas, mais au contraire amplifie et renforce la culture de l'Occident méditerranéen en Amérique. »<sup>321</sup> Cette synthèse artistique est présente dans *Terra Nostra*. Le peintre de l'Escorial imagine ainsi une création où se mêlent les mains blanches de l'Espagnol, porteur des trois religions du Livre, et les mains brunes des Indiens :

*[...] un encuentro circular de lo que ellos saben y de lo que yo sé, un arte mestizo, [...] vasto círculo en movimiento perpetuo, amigo dulce, mis manos blancas y las manos trigueñas unidas para hacer más, mucho más de lo que yo jamás pudiera hacer en el viejo mundo, [...] templos mestizos del nuevo mundo, solución de todas nuestras mudas herencias en un abrazo de piedra : pirámide, iglesia, mezquita y sinagoga reunidas en un solo lugar : mira ese muro de serpientes, mira ese ojiva trasplantada, mira esos azulejos moriscos, mira esos pisos de arena...*<sup>322</sup>

La langue espagnole, langue de la Conquête, est elle aussi l'enjeu d'une appropriation et d'une revitalisation dans le roman, par des jeux linguistiques, mais aussi un retour aux racines de la langue espagnole : « *Terra Nostra* est fondée sur l'idée de retrouver

---

qu'ils auraient pu être s'ils n'avaient sacrifié la raison même de leur être : l'impureté, le mélange des sangs, de toutes les croyances, des impulsions spirituelles d'une multitude de cultures. En Espagne seulement se donnèrent rendez-vous et fleurirent les trois peuples du Livre : les chrétiens, les mahométans et les juifs. En portant atteinte à cette union, l'Espagne se mutilera elle-même ainsi que tout ce qu'elle rencontrera sur son chemin. Ces pays connaîtront-ils la seconde chance qui leur fut refusée par la première histoire ? », p. 602.

<sup>320</sup> Carlos FUENTES, *Le Sourire d'Erasmus*, *op. cit.*, p. 249.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>322</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, *op. cit.*, p. 782. Tr. fr. : « [...] une rencontre circulaire entre ce que savent les gens de là-bas et ce que je sais moi, un art métis, [...] vaste cercle en mouvement perpétuel, mon doux ami, mes mains blanches et leurs mains brunes unies pour faire plus, beaucoup plus que je ne pourrais jamais faire dans le vieux monde [...], un temple métis du nouveau monde, résolution de tous nos muets héritages en une étreinte de pierre : pyramide, église, mosquée et synagogue réunies en un seul lieu ; regarde ce mur de serpents, regarde cette ogive transplantée, regarde ces azulejos arabes, regarde ces sols de sable... », p. 702.

les racines de la langue espagnole, sur l'immense richesse de cette langue au Moyen-Age et à l'époque de la Renaissance, que nous avons oubliées. »<sup>323</sup> Fuentes n'entend donc pas effacer les strates anciennes de la culture espagnole en vue d'un art globalisateur, mais bien préserver les éléments d'origines différentes au sein d'un tableau hétéroclite, qui donne à voir dans son instantanéité toute la richesse de la civilisation mexicaine.

Les personnages des romans du *corpus* rapprochent donc des temps, des lieux, des cultures, des sexes différents, *a priori* facteurs d'hétérogénéité. Ils forment des interfaces, des zones de contact entre des éléments contraires, sans pour autant aboutir à une homogénéisation totale. A travers eux, les romanciers renouvellent la thématique littéraire du double, qu'il font entrer en résonance avec les préoccupations de la littérature postmoderne dont trois traits distinctifs sont, selon Ihab Hassan : « *Indeterminacy(cies)* », « *Self-less-ness* » et « *Hybridization* »<sup>324</sup>. Les identités prolifèrent, le personnage n'est plus caractérisé par des traits physiques et psychologiques individuels. Il est porteur d'une identité collective. Toutefois, l'absence d'identité personnelle (« *Self-less-ness* ») ne signifie pas le vide intérieur, le morcellement douloureux, mais au contraire le foisonnement dynamique, l'ouverture toujours possible à l'altérité. Le *même* et l'*autre* n'entretiennent plus une relation d'opposition, mais de réciprocité. Il s'agit de considérer l'autre, en l'occurrence l'ancêtre, l'homme du passé, comme un autre soi-même dont il faut relater l'histoire pour connaître sa propre identité. Se raconter « soi-même comme un autre », par-delà les époques, tel est l'enjeu de ces trois récits rétrospectifs, voyages dans le temps mais aussi dans l'espace, au sein des différents territoires d'où provient une civilisation.

Comme le note Gilles Deleuze, « il appartient à la fonction fabulatrice d'inventer un peuple »<sup>325</sup>. Queneau, Grass et Fuentes l'imaginent donc essentiellement métissé. Ils ne le dotent pas d'une ascendance mythique, inaltérée au cours des siècles, close sur elle-même. Les rapports entre mémoire et identité se déroulent en effet sur un terrain parfois glissant :

---

<sup>323</sup> Carlos FUENTES, *Territoires du temps*, op. cit., p. 203.

<sup>324</sup> Ihab HASSAN, « Pluralization in Postmodernism Perspective », *Exploring Postmodernism, selected papers presented at the XIth International Comparative Literature Congress*, Paris, 20-24 August 1985, éd. Matei Calinescu et Douwe Fokkema, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1987, p. 17-39.

« [...] le coeur du problème, c'est la mobilisation de la mémoire au service de la quête, de la requête, de la revendication d'identité »<sup>326</sup>, selon Ricœur. Les trois romanciers ne revendiquent pas une identité unique, mais proposent « une sorte de confrontation, de décloisonnement, de contamination »<sup>327</sup> des cultures entre elles, propre selon Guy Scarpetta à la création artistique contemporaine. La notion d'*impureté*, et sa puissance créative, remplace selon lui les oppositions simples, comme le nouveau et le passé. Ce phénomène, qui concerne les rapports des arts entre eux, peut s'étendre au domaine de l'histoire. Avec le personnage transhistorique et ses multiples incarnations, la pureté cède la place aux « métissages », aux « bâtardises », au « montage », aux « courts-circuits »<sup>328</sup>. Archéologues de la mémoire, les romanciers inventent une identité nomade, libérée des « essences » iconiques et des *credo* patriotiques. L'écriture de l'histoire prend alors une dimension salvatrice pour le présent.

---

<sup>325</sup> Gilles DELEUZE, « La littérature et la vie », *Critique et clinique*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1993, p. 14.

<sup>326</sup> Paul RICŒUR, *L'Histoire, la mémoire, l'oubli*, op. cit., p. 98.

<sup>327</sup> Guy SCARPETTA, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985, p. 380.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 20.

## Chapitre III. Anamnèses romanesques

La mémoire prend une dimension centrale dans les romans de Grass, Fuentes et Queneau. L'histoire est relatée par l'entremise de souvenirs individuels, où se mêlent différentes strates temporelles. La mémoire est en effet un lieu de survivance du passé, de simultanéité et de réversibilité possible. Le souvenir ne suit pas l'ordre chronologique, comme en témoigne le mélange des temps propre aux récits du *corpus*. La poétique des temps mêlés s'explique ainsi par le choix de mettre en scène des parcours mémoriels, qui structurent, et parfois déstructurent, la narration.

Arpentant librement la *terra incognita* de la mémoire, les protagonistes entreprennent des efforts de remémoration, des anamnèses. *Les Fleurs bleues*, *Terra Nostra* et *Le Turbot* s'apparentent à de longues analepses oniriques, où les personnages rêvent ou fantasment l'histoire en se prolongeant au sein de multiples avatars. Ces pèlerinages mémoriels prennent des accents psychanalytiques ou religieux. Retour du refoulé, pratiques confessionnelles, les personnages reviennent sur les moments honteux de leur passé.

Cette résurgence des mémoires oubliées, évincées par la « mémoire imposée »<sup>329</sup> dont parle Ricœur, se produit dans une forme de simultanéité. La confusion des temps permet aux hommes du présent d'éprouver une nouvelle familiarité avec les hommes du passé. Comme le souligne l'historien des religions Mircea Eliade :

[...] par l'*anamnêsis* historiographique on descend profondément en soi-même. En réussissant à comprendre un Australien de nos jours ou son homologue, un chasseur paléolithique, on réussit à « éveiller » au plus profond de soi-même la situation existentielle d'une humanité préhistorique et les comportements qui en dérivent. Il ne s'agit pas d'une simple connaissance « extérieure », comme d'apprendre et de retenir le nom de la capitale d'un pays ou la date de la chute de Constantinople. Une vraie

---

<sup>329</sup> Paul RICŒUR, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 104. « [...] la mémoire imposée est armée par une histoire elle-même "autorisée", l'histoire officielle, l'histoire apprise et célébrée publiquement [...] la mémorisation forcée se trouve ainsi enrôlée au bénéfice de la remémoration des péripéties de l'histoire commune tenues pour les événements fondateurs de l'identité commune. La clôture du récit est mise ainsi au service de la clôture identitaire de la communauté. Histoire enseignée, histoire apprise, mais aussi histoire célébrée. »

*anamnésis* historiographique se traduit par la découverte d'une solidarité avec ces peuples disparus ou périphériques.<sup>330</sup>

L'anamnèse devient alors une véritable archéologie, qui sonde le feuilleté identitaire du personnage transhistorique. De l'histoire à la mémoire, les époques se mélangent, et entrent en dialogue. Le présent doit répondre du passé, le reconnaître, et assumer le legs transmis par les ancêtres.

## 1. Remémorations

### 1.1. *Anamnésis*

Le retour sur le passé recouvre un aspect essentiel pour l'identité personnelle, comme le souligne Paul Ricœur. Dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, le philosophe reprend la différence opérée par Aristote, dans son traité *De la mémoire et de la réminiscence*, entre *mnémê* (souvenir affectif) et *anamnésis* (souvenir comme objet de quête, c'est-à-dire « rappel » ou « recollection ») : « Se souvenir, c'est avoir un souvenir ou se mettre en quête d'un souvenir. »<sup>331</sup> Selon une approche phénoménologique, la distinction se transpose en deux questions, la question cognitive « quoi ? » posée par le *mnémê*, et la question pragmatique « comment ? », plus spécifique à l'*anamnésis*. Ricœur fait de l'*anamnésis* un effort de rappel, « un réapprendre de l'oublié »<sup>332</sup>. Cette pragmatique de la mémoire est une quête du souvenir contre l'oubli, aboutissant à une « salutaire crise d'identité permettant une réappropriation lucide du passé et de sa charge traumatique »<sup>333</sup>.

L'héritage grec que sollicite Ricœur est essentiel pour aborder la question de la mémoire. « La mémoire fut inventée par les Grecs, d'abord comme divinité puis comme

---

<sup>330</sup> Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1963, p. 171.

<sup>331</sup> Paul RICŒUR, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 21-22.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 588.

faculté mystérieuse de l'homme »<sup>334</sup>, comme le note Jacques Roubaud. Ricœur reprend avant tout les réflexions philosophiques d'Aristote sur la mémoire comme faculté humaine. Il évoque aussi celles de Platon, qui a mythifié l'*anamnêsis* en tant que savoir prénatal dont nous serions séparés par un oubli lié à la naissance, au passage de l'âme dans un autre corps. Toutefois, les aspects mythiques et religieux de la mémoire ne sont pas à négliger pour aborder notre *corpus*. L'usage de l'*anamnêsis* dans les doctrines de la réincarnation est particulièrement éclairant. Dans *Les Grecs et l'irrationnel*, E. R. Dodds consacre un chapitre au chamanisme<sup>335</sup>, aux « récits de chamans qui disparaissent et reparaissent » et encourage « la croyance en un soi indestructible, magique ou démonique »<sup>336</sup>. Il leur associe les personnalités d'Epiménide, d'Empédocle, de Pythagore, et plus largement le pythagorisme et les doctrines orphiques de transmigration des âmes :

Selon cette doctrine, aucune âme humaine n'est innocente : tous s'acquittent plus ou moins de crimes diversement atroces commis au cours de leurs vies antérieures. Et toute cette masse sordide de souffrance, tant dans ce monde que dans l'autre, n'était qu'un aspect de la longue éducation de l'âme – une éducation qui aboutirait à sa libération du cycle des naissances et à son retour à sa source divine.<sup>337</sup>

Dans cette éducation de l'âme, la connaissance des incarnations antérieures de la *psychê* est capitale. L'helléniste Michèle Simondon évoque sur ce point les liens entre réincarnation et remémoration dans le pythagorisme ancien. La particularité de Pythagore, par rapport aux autres chamans, consiste en une « capacité de se remémorer ses vies antérieures et d'apprendre aux autres à se remémorer leur propre vie »<sup>338</sup>. La pratique pythagoricienne développe une « véritable doctrine de l'anamnèse », qui s'étend à la condition humaine tout entière, comme remède face à la punition commune qu'est la réincarnation. « Il est donc essentiel pour l'âme de chercher à connaître son passé, de découvrir les actes oubliés commis

---

<sup>334</sup> Jacques ROUBAUD, *Quel avenir pour la mémoire ?*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Philosophie », 1997, p. 13.

<sup>335</sup> E. R. DODDS, *Les Grecs et l'irrationnel*, « Les Chamans grecs et les origines du puritanisme », traduit par Michael Gibson, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977 (1959), p. 150-169.

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>338</sup> Michèle SIMONDON, *La Mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, psychologie archaïque, mythes et doctrines*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Etudes mythologiques », 1982, p. 156.

dans une vie antérieure pour, si possible, corriger son destin futur. »<sup>339</sup> Tel est le modèle livré par le maître lui-même, dans un passage de Diogène Laërce citant Héraclide du Pont :

Voici, selon Héraclide du Pont, ce que Pythagore disait de lui-même : il était né un jour sous le nom d'Aethalidès et on le croyait fils d'Hermès. Ce dernier lui avait dit qu'il lui accorderait tout ce qu'il voudrait, excepté l'immortalité ; il avait donc demandé de pouvoir conserver, aussi bien après sa mort que pendant sa vie, le souvenir des événements. Aussi, sa vie durant, se souvint-il de tout et garda-t-il après sa mort cette même faculté. Son âme s'est incarnée ensuite dans le corps d'Euphorbe, et il avait été blessé par Ménélas. Euphorbe, lui, disait qu'il avait été un jour Aethalidès, que c'était d'Hermès qu'il tenait ce don de métempsycose, et il racontait comment s'était déroulée la migration de son âme, quels animaux et quels végétaux elle avait habités, quelles épreuves elle avait connues chez Hadès et tout ce que les autres âmes y endurent. Ensuite, à la mort d'Euphorbe, son âme s'était incarnée en Hermotine [...]. Puis, à la mort d'Hermotine, il était devenu Pyrrhos, marin de Délos, qui racontait toute l'histoire depuis le début, comment il avait été d'abord Aethalidès, puis Euphorbe. A la mort de Pyrrhos, il était devenu Pythagore et se souvenait de tout ce qu'on vient de rapporter.<sup>340</sup>

Ce long passage est capital pour établir une correspondance entre l'*anamnêsis* des Grecs et les remémorations à l'œuvre dans les romans du *corpus*. Les transmigrations de l'âme de Pythagore, et les récits de souvenirs qui les accompagnent, rappellent le *modus operandi* des romans transhistoriques de Grass, Queneau et Fuentes. La ressemblance se dessine clairement. Dans *Les Fleurs bleues*, Cidrolin évoque de même ses incarnations successives, par le « rêve continu » qu'il fait d'Auge :

- Moi, je rêve beaucoup, dit Cidrolin. C'est très intéressant de rêver. [...] Le rêve continu, par exemple. On se souvient d'un rêve, et la nuit suivante, on essaie de le continuer. Pour que ça fasse une histoire suivie.
- Monsieur, vous parlez à un sourd.
- J'ai ainsi vécu au temps de Saint Louis...
- Ah le fils à Blanche de Castille.....
- de Louis XI...
- ... l'homme à la cage...
- ... de Louis XIII...
- ... les trois mousquetaires...
- ... de Louis XVI...
- ... crac, le couperet...
- ... non, non, je n'en suis encore qu'aux premiers jours de l'Assemblée constituante. Si je

---

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>340</sup> « Pythagore », citation de Diogène Laërce, *Les Présocratiques*, édition de Jean-Paul Dumont, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 58-59.

n'avais pas entrepris cette balade nocturne, j'aurais peut-être assisté au 14 juillet.<sup>341</sup>

Queneau écrit une parodie d'*anamnêsis*, rendue comique par le contrepoint burlesque du gardien de camping, à qui Cidrolin relate ses aventures oniriques. Mais la trame n'en suit pas moins celle de la métempsycose, et de la recollection progressive des souvenirs. Cidrolin s'approprie peu à peu la mémoire d'Auge en ses diverses époques, et chaque rêve constitue une mobilisation de la mémoire. La preuve en est la suspension de la progression du rêve aux premiers jours de l'Assemblée constituante. Jusqu'à la fin du roman, le processus anamnésique se déroule, grâce aux siestes théorétiques de Cidrolin.

L'effort de rappel est aussi entrepris par le narrateur du *Turbot*. Des métaphores verticales décrivent très fréquemment son activité : « *Ich lief, die Zeit treppab, davon.* »<sup>342</sup>, « *immer Geschichte bergab.* »<sup>343</sup>, « *Ich [...] flüchte treppab durch die Jahrhunderte* »<sup>344</sup>, « *Geschichte treppab* »<sup>345</sup>. Le narrateur dévale l'escalier du temps à la recherche de ses souvenirs. Les premières pages du roman se présentent ainsi comme une invite à l'anamnèse, que le narrateur adresse à sa compagne Ilsebill : « *Denk mal zurück, Ilsebill : wie es anfing mit uns.* »<sup>346</sup> Les commencements dont il parle ne sont pas seulement ceux de leur propre vie, ils remontent jusqu'au néolithique, époque où Ilsebill régnait, selon le narrateur, en matriarche. Là encore, la remémoration se lie à la réincarnation.

La compilation des souvenirs est tout aussi essentielle dans *Terra Nostra*, qui fait appel aux Arts de la mémoire des Anciens. Le Théâtre de la Mémoire de Donno Valerio Camillo est une invention qui recense toutes les versions possibles du passé<sup>347</sup>. Il s'inspire des grandes théories philosophiques de la mémoire, le *De inventione* de Cicéron, les passages de Platon dans lesquels Socrate parle de la mémoire comme d'un don des Muses, ou encore les écrits de Philostrate, ou de Pline. Mais il est surtout question de Simonide de Ceos, l'inventeur de l'art de la mémoire. Cet art permettait la conservation, sous forme d'images placées dans des lieux mentaux, de souvenirs. Fuentes relate dans son roman l'expérience

---

<sup>341</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 1111-1112.

<sup>342</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 10. Tr. fr. : « Je dévalai l'escalier du temps. », p. 10.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 121. Tr. fr. : « suivant la pente de l'histoire. », p. 111.

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 130. Tr. fr. : « Je [...] descends dans l'escalier des siècles », p. 119.

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 432. Tr. fr. : « dévalant l'escalier de l'histoire », p. 387.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 13. Tr. fr. : « Rappelle-toi seulement, Ilsebill : comment furent nos débuts. », p. 13.

légendaire de Simonide. Lors d'un dîner, le mnémoniste échappa par chance à l'effondrement d'une salle de banquet. Grâce à son art de la mémoire, il réussit à se souvenir de la place occupée par chaque convive, ce qui permit d'identifier les corps rendus méconnaissables sous les décombres. L'anamnèse est ici une « stratégie de remémoration »<sup>348</sup>, comme l'indique Jacques Roubaud, il s'agit d'une « disposition volontaire de l'espace mémoriel »<sup>349</sup>. Elle a une finalité pratique pour tous ceux ayant besoin de la mémorisation dans leurs activités courantes, comme les orateurs, les prédicateurs, les acteurs. Cet art prend une dimension symbolique dans *Terra Nostra*. Fuentes relate la difficile remémoration du personnage du « pérégrin », dont les souvenirs ont disparu : « *Has estado en tantas partes, y no lo recuerdas.* »<sup>350</sup> ; « *Peregrino, has viajado tanto desde que caíste del puente aquella tarde y te perdiste en las aguas que te arrojaron en la playa del Cabo... [...] recuerdas, recuerdas [...].* »<sup>351</sup> Retrouver la mémoire, tel est l'enjeu du roman de Fuentes, mais aussi de ceux de Queneau et de Grass. « Que peut le roman ? », demande Fuentes. Proposer un parcours mémoriel, dont le lecteur peut disposer pour lui-même.

## 1.2. Parcours mémoriels

« ¿ *Quién eres ?* » Cette interrogation hante le roman de Carlos Fuentes de bout en bout. Le récit suit les pas d'un « pérégrin » amnésique, voyageur à la recherche de sa mémoire, et de son identité. Dès sa première apparition sur la plage des Désastres, cette question le taraude. Echoué sur le rivage espagnol, à une époque que l'on peut approximativement situer au XVI<sup>e</sup> siècle, il ne se souvient plus de rien, et redoute qu'on lui demande son identité :

---

<sup>347</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, *op. cit.*, « *El teatro de la memoria* », p. 666-680. Tr. fr. : « Le théâtre de la mémoire », p. 592-605.

<sup>348</sup> Jacques ROUBAUD, *Quel avenir pour la mémoire ?*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>350</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, *op. cit.*, p. 583. Tr. fr. : « Tu as été en tant de lieux, et tu ne t'en souviens pas. », p. 510.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 916-917. Tr. fr. : « Pauvre pérégrin, tu as tant voyagé depuis le jour où tu es tombé du pont dans les eaux où tu te perdis et qui t'emmenèrent jusqu'au rivage de la Pointe... [...] tu te remémores, tu te remémores [...] ». p. 825.

*¿ Quién eres ? La teme porque no sabría contestarla. Arullado dentro de la litera honda y perfumada, se da cuenta de que sólo es el hombre más vulnerable del mundo : no podría contestar esa pregunta ; debe esperar a que alguien le diga : « Tú eres... » y revele una identidad que él deberá aceptar, por amenazante, desagradable o falsa que sea, so pena de quedarse sin nombre. [...] El débil argumento del naufrago, fortalecido porque no tiene otro a la mano, es que si alguien le reconoce y le nombra él podrá, al mismo tiempo, reconocer y nombrar a quien le identifique y, en ese acto, saber quién es : quiénes somos.<sup>352</sup>*

La fragilité du pérégrin figure à l'extrême « la vulnérabilité essentielle de la mémoire »<sup>353</sup>, dont parle Paul Ricœur. Ses trous de mémoire en font la proie de la « mémoire imposée », manipulée à des fins identitaires. Incapable de savoir qui il est, il doit accepter une identité venant de l'extérieur, qu'elle soit vraie ou fausse. Selon Ricœur, les abus de mémoire sont au « croisement entre la problématique de la mémoire et celle de l'identité, tant collective que personnelle. »<sup>354</sup> L'identité nécessite une attestation, qui provient obligatoirement d'autrui. Voilà pourquoi le personnage de Fuentes a besoin d'entendre « *Tú eres...* » pour savoir qui il est. Cette reconnaissance engage une relation de réciprocité, de « *quién es* » à « *quiénes somos* ». Le parcours mémoriel du pérégrin ne se limite donc pas à un seul individu, il représente une identité collective, celle de la *terra nostra*. Fuentes présente son roman comme « un voyage à l'intérieur de la culture méditerranéenne, à l'intérieur de tous les mondes dont nous provenons »<sup>355</sup>. Comme le remarque Milan Kundera à propos de *Terra Nostra* :

Impossible de saisir ce qu'est la terra nostra, terra nostra du Mexique, sans se pencher au-dessus du puits du passé. Pas à la manière d'un historien pour y lire les événements dans leur déroulement chronologique, mais pour se demander : quelle est pour un homme l'essence concentrée de la terra mexicaine ?<sup>356</sup>

---

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 95. Tr. fr. : « Qui es-tu ? Il redoute cette question, car il ne saurait y répondre. bercé à l'intérieur de la litière profonde et parfumée, il se rend compte qu'il est l'homme le plus vulnérable du monde – un homme incapable de répondre à une question aussi simple. Il doit attendre que quelqu'un lui dise : « Tu es... », lui révélant ainsi une identité qu'il sera obligé d'accepter, si menaçante, désagréable ou fausse soit-elle, sous peine de rester sans nom. [...] La fragile logique du naufragé, renforcée par le fait qu'il n'en possède pas d'autre à sa disposition, est que si quelqu'un le reconnaît et le nomme, il pourra à son tour reconnaître et nommer celui qui l'identifie et par conséquent savoir qui il est – qui nous sommes. », p. 53-54.

<sup>353</sup> Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 69.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>355</sup> Carlos FUENTES, *Territoires du temps*, op. cit., p. 66.

<sup>356</sup> Milan KUNDERA, *Les Testaments trahis*, op. cit., p. 24.

Cette interrogation identitaire poursuit le naufragé tout au long du roman, mais aussi le lecteur puisque le narrateur s'adresse au pérégrin à la deuxième personne : « ¿ *Quién eres ?* » Par ce tutoiement, le destinataire intègre à la fois le personnage et le lecteur, le premier servant de support au second. Le roman pose ainsi la question de son identité à quiconque le lit, même au-delà des frontières mexicaines. Fuentes évoque par exemple la réception de son roman en Europe :

*Terra Nostra*, un roman qui n'est pas facile, a connu ses plus grands succès en France et en Allemagne. [...] J'ai découvert, pour la première fois, que les Européens avaient eux aussi des doutes sur leur identité. C'est pourquoi ils se sont reconnus dans nos œuvres, qui sont essentiellement des quêtes d'identité à travers le langage et l'imagination.<sup>357</sup>

Du « il » au « tu », du « tu » au « nous », Fuentes associe le lectorat à la quête d'une identité, individuelle mais aussi collective. Comme le note Emmanuel Bouju, le roman historique parvient ainsi à créer une intersubjectivité, une communauté :

Remémoration construite et reconnaissance permettent à l'écriture de déplacer le temps de l'histoire au plan du présent de lecture : tout se passe comme si l'anamnèse était consciemment conduite, neutralisée, extériorisée, pour être communiquée et éprouvée par le lecteur, jusqu'à l'impératif d'une relecture, d'un retour en arrière dans le temps romanesque lui-même.<sup>358</sup>

Naufragé de la mémoire, le pérégrin entame un parcours qui interroge chacun, même si sa spécificité concerne avant tout l'identité mexicaine. Son amnésie sert de moteur à l'intrigue, qui cherche à reconstituer « *la historia que traes perdida en el pozo más hondo de tus desbaratados recuerdos.* »<sup>359</sup> Une série d'identifications le mène de l'Espagne au Mexique, du XVI<sup>e</sup> siècle à l'an 1999. Certaines identités lui sont imposées, entre autres par la reine Isabelle qui en fait son amant, ou encore par la mère du roi qui le transforme en double de son mari défunt. Son amnésie l'oblige à céder à ces deux femmes, qui le trouvent inanimé sur la plage et en font leur objet. Mais d'autres identifications sont plus authentiques. Elles révèlent une identité plurielle, née des noces coloniales de l'Espagne et du Mexique. Son voyage sur les terres indiennes lui permet ainsi de recouvrer petit à petit la mémoire. Les

---

<sup>357</sup> Carlos FUENTES, *Territoires du temps*, op. cit., p. 214.

<sup>358</sup> Emmanuel BOUJU, *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 64.

indigènes s'adressent à lui en tant que « *Joven jefe... muchacho fundador... primer hombre...* »<sup>360</sup>. Cette nomination s'apparente à une énigme qu'il déchiffre avec lenteur : « *Su enigma, me dije, requería tiempo para ser descifrado ; pasó como una ráfaga de viento encerrado en mi escasa memoria el recuerdo de otras peregrinaciones en busca del sentido del oráculo, bebí espuma, respiré olivos – otro tiempo, otro espacio [...]* »<sup>361</sup> Les sons, les odeurs lui évoquent d'autres lieux, qui dessinent les contours sensoriels de la Méditerranée, *Mare Nostrum* : « *[...] yo pude recordar, aunque siempre sin fechas que viniesen en mi auxilio, los contornos del mar de mi memoria, nuestro Mar Mediterráneo [...]* »<sup>362</sup> La mémoire du pérégrin est entre deux lieux, la terre mexicaine et l'Espagne.

La mémoire affective prend aussi sa part dans ce processus de remémoration, même si ce type d'évocation du passé n'obéit pas à la volonté. L'*anamnêsis* ne se disjoint pas totalement du *mnêmê*, dans la mesure où le souvenir involontaire permet l'éveil du personnage. C'est ainsi le son d'une flûte qui rend la mémoire au pérégrin à son retour du Nouveau Monde, alors qu'il se trouve dans les geôles du roi d'Espagne. Dans les caves de l'Escorial, un flûtiste entonne une mélodie suggestive :

*[...] una música que huele a humo y a montaña, que sabe a piedra y a cobre, que no nos suscita, a nosotros, recuerdo alguno, pero que a ese joven compañero del paje parece devolverle la vida, arrancarle de la modorra, levantarle la cara como en busca del sol exiliado de estas reales mazmorras [...]*<sup>363</sup>

Le souvenir de son voyage sur la terre mexicaine lui revient alors, et il se lance dans un long récit qui occupe toute la deuxième partie du roman. L'exploration de la terre inconnue du Mexique ressemble cependant plus à un cheminement mémoriel qu'à un véritable

---

<sup>359</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, *op. cit.*, p. 327. Tr. fr. : « l'histoire que tu portes perdue au plus profond de ta mémoire détruite. », p. 270.

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 493. Tr. fr. : « Jeune chef... jeune fondateur... premier homme... », p. 427.

<sup>361</sup> *Ibid.* Tr. fr. : « Il me faudrait du temps, me dis-je, pour en déchiffrer l'énigme. Passa alors comme une rafale de vent dans ma mémoire raréfiée le souvenir d'autres pérégrinations en quête du sens de l'oracle... j'avais goût d'écume dans la bouche, je percevais l'odeur des oliviers... autre temps, autre espace [...]. », p. 427.

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 447. Tr. fr. : « [...] notre mère Méditerranée, je réussis à me souvenir – quoique toujours sans aucun repère temporel – des contours de cette mer qui hantait ma mémoire [...]. », p. 383.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 436. Tr. fr. : « [...] une musique qui sent la fumée et la montagne, qui a goût de pierre et de cuivre, qui ne nous évoque aucun souvenir, à nous, mais qui semble rendre la vie au jeune compagnon du page, l'arracher à sa torpeur, lui faire relever la tête comme à la recherche du soleil exclu de ces caves royales [...]. », p. 370.

déplacement physique. Cette interprétation est suggérée par l'impression de déjà-vu qui poursuit le pèlerin : « *Esto ya lo viviste... antes... lo viviste... antes... lo sabía... ya...* »<sup>364</sup> Il semble plutôt arpenter les territoires oubliés de sa mémoire détruite, que relater une réelle expédition sur les plages découvertes par Colomb, et les conquistadores. La question de son identité sous-tend tout son parcours imaginaire chez les Aztèques. Reprenant les mythes de cette civilisation, il rencontre différents dieux du panthéon et leur demande « *¿ Quién soy, señores ?* »<sup>365</sup> Cette question sert de fil conducteur à toute la deuxième partie. Dans un premier temps, ce sont des Indiens qui lui octroient une identité. Il s'agit d'un peuple de la forêt qu'il rencontre au début de ses pérégrinations : « *Amé a ese pueblo en el recuerdo, Señor, pues a mí mismo, que de memoria carecía, lo identifiqué.* »<sup>366</sup> Comme le lui disent de jeunes gens à la fin de son périple, « *Te dieron la memoria.* »<sup>367</sup> Il comprend peu à peu que les Indiens l'ont identifié au dieu civilisateur Quetzalcoatl, qui devait revenir, selon les prophéties, l'année du débarquement de Cortès. Il se souvient aussi avoir accompli les actes monstrueux de ce même conquistador. Sa mémoire est duelle, il reçoit de son voyage en terre mexicaine le double héritage des colonisés et des colonisateurs.

L'anamnèse mexicaine du pèlerin se double de l'anamnèse espagnole du « Seigneur », figure évoquant le roi Philippe II, mais aussi l'ensemble des Habsbourg d'Espagne<sup>368</sup>. Dans un chapitre intitulé « *El Señor empieza de recordar* » (« Le Seigneur commence à se souvenir »), le personnage entreprend une longue remémoration de ses victoires contre les hérétiques, les Maures, mais aussi les Juifs, que lui et ses ancêtres les Rois Catholiques n'ont cessé de persécuter. Là encore, l'enjeu est de récupérer le passé : « *¿... si Dios me permitiese, a mi antojo, caminar hacia el pasado, revivir lo muerto, recuperar lo olvidado... ?* »<sup>369</sup> L'anamnèse du Seigneur complète celle du pèlerin, car le Mexique a été en partie enfanté par l'Espagne. Fuentes revendique cette filiation : « Je suis un fils légitime de

---

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 456. Tr. fr. : « Tu as déjà vécu cela... un jour... tu as déjà vécu cela... un jour... tu le savais... déjà... », p. 392.

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 547. Tr. fr. : « Qui suis-je, Messeigneurs ? » ; p. 477.

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 515. Tr. fr. : « J'aimais ces gens dont j'avais gardé le souvenir, car, privé moi aussi de mémoire, je m'identifiais à eux. », p. 448.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 593. Tr. fr. : « Ils te donnèrent la mémoire. », p. 520.

<sup>368</sup> Voir supra pages 185-186.

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 163. Tr. fr. : « ... Si Dieu me permettait de cheminer à ma guise dans le passé, de revivre ce qui est mort, de récupérer ce qui est oublié... ? », p. 117.

l'Espagne, avec tous ses droits ou titres, et non le bâtard que ma culture voulait faire de moi. C'est l'une des conséquences de ce monument verbal et imaginaire qui s'appelle *Terra Nostra* »<sup>370</sup>. La langue espagnole, langue du colonisateur, est celle que s'approprie Fuentes. Il l'explique en revenant sur son enfance, partagée entre l'anglais et l'espagnol. C'est lorsque son père diplomate est nommé à Buenos Aires que le jeune garçon fait la découverte de sa langue véritable : « Je trouvais là, enfin, l'adéquation parfaite entre mon imagination et ma langue [...]. En lisant les nouvelles de Borges, je découvris [...] que l'espagnol était vraiment ma langue parce que je rêvais en espagnol. »<sup>371</sup> La part espagnole de l'écrivain mexicain lui semble irréfutable. Le rappel de l'histoire mexicaine doit donc se doubler de la chronique espagnole, écrite non pas à la manière des livres d'histoire, mais en tant que « roman historique centré sur l'exploration des zones non parlées ou non résolues de notre passé. »<sup>372</sup> L'anamnèse du Seigneur révèle ainsi les liens obscurs que l'Espagne catholique noue avec le Nouveau Monde, et, plus largement, avec ce qui est différent d'elle.

Cette filiation plurielle est symbolisée à la fin de *Terra Nostra* par différents objets, que le pérégrin conserve dans son appartement parisien. Les plus précieux sont réunis dans un cabinet de mémoire :

*Con tu única mano extiendes los papeles guardados en el gabinete de Boulle, las crónicas adelgazadas, transparentes, desleídas. Comparas las caligrafías, la calidad de las tintas, su resistencia al transcurso del tiempo. Documentos escritos en latín, hebreo, arábigo, español ; codices con ideogramas aztecas. [...] Luego reinicias el recorrido del apartamento. Lo tocas todo. El guante seboso, con las secas puntas de los dedos recortados. Los anillos de piedra roja y de hueso. El cimborio llena de muelas. Las viejas cajas guarnecidas con torzales de oro y llenas de cabezas cortadas, canillas, manos momificadas. [...] Lo conoces todo tan bien. Puedes tocar y describir todos los objetos a ciegas. Hay días en que te entretienes haciéndolo, poniendo a prueba tu memoria, temeroso como estás de perderla por completo.*<sup>373</sup>

---

<sup>370</sup> Carlos FUENTES, *Territoires du temps*, op. cit., p. 300.

<sup>371</sup> Carlos FUENTES, *Géographie du roman*, op. cit., p. 36.

<sup>372</sup> Carlos FUENTES, *Territoires du temps*, op. cit., p. 300.

<sup>373</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, op. cit., p. 905-906. Tr. fr. : « De ta main unique tu étales les parchemins enfermés dans le cabinet signé Boulle, les vieilles chroniques au papier presque transparent, délavé. Tu compares les calligraphies, les qualités des encres, leur résistance au temps. Des documents écrits en latin, hébreu, arabe, espagnol ; d'anciens manuscrits portant des idéogrammes aztèques. [...] Tu parcours une nouvelle fois l'appartement. Tu touches tous les objets. Le gant enduit de graisse aux pointes coupées racornies. Les bagues d'os de pierre rouge. Le ciboire rempli de dents. Les vieilles boîtes garnies de torsades dorées et remplies de tête, de fémurs, de mains momifiées. [...]

Là se trouvent le gant de l'écuyer du Seigneur, les ossements de l'Escorial, mais aussi d'anciennes monnaies, et les fameuses bouteilles vertes des trois naufragés<sup>374</sup>. Le lecteur peut reconnaître ces objets, rencontrés précédemment lors de sa lecture. Fuentes fait ainsi une « promotion de la trace [...] comme trace matérielle, empreinte et indice du passé devenant trace écrite, mais aussi comme trace mnésique vouée à une reconnaissance, à une recognition (rappelant l'*Anerkennung* kantien), d'ordre intersubjectif. »<sup>375</sup> Les objets ont un pouvoir d'évocation de la mémoire, tant pour le protagoniste que pour le lecteur. Cette collection hétéroclite évoque également les cabinets de curiosités du XVI<sup>e</sup> siècle, censés contenir, par un ensemble d'œuvres d'art et d'objets, une réduction du monde. Dans le « musée » du pérégrin, l'objet semble entretenir une relation métonymique vis-à-vis d'un lieu, ou d'une époque qu'a connus le pérégrin, mais dont il ne se souvient plus. Le jeune homme y fait travailler sa mémoire. A la manière d'un mnémoniste, il passe en revue les objets un à un, de peur de les oublier<sup>376</sup>. Son amnésie est toujours présente, et le contact de ces reliques recompose le tableau de sa mémoire détruite.

*Recordar* est donc le mot-clé de *Terra Nostra*. Le roman dresse le parcours mémoriel d'un naufragé, auquel peut s'identifier le lecteur, mais aussi celui de l'auteur. Fuentes rétablit par le roman sa double filiation, celle d'une « Amérique ibérique », comme il se plaît à la nommer. De même, dans *Le Turbot*, c'est le verbe *erinnern* qui préside à l'acte d'écriture. Comme le note Timothy Mc Farland : « *In Der Butt the activity of narrating is often presented as being synonymous with remembering* »<sup>377</sup>. Ecrire, pour Grass, s'apparente à la

---

Tu connais bien ces objets. Tu peux les toucher et les décrire les yeux fermés. Certains jours tu t'amuses à le faire, afin de mettre ta mémoire à l'épreuve, craignant de la perdre totalement si tu ne l'exerces pas. », p. 814-815.

<sup>374</sup> L'épisode du naufrage du pérégrin est relaté à trois reprises dans le roman, si bien qu'il y a trois jeunes garçons échoués, chacun accompagné d'une mystérieuse bouteille verte, dans laquelle se trouve un message. Les parcours des trois naufragés s'entremêlent et se complètent. Seul celui qui est appelé le « pérégrin » traverse les époques. Il semble réunir l'identité des trois frères.

<sup>375</sup> Emmanuel BOUJU, *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 40.

<sup>376</sup> « Une fois choisis, les lieux doivent être entretenus par le mnémoniste qui doit souvent les passer en revue, un à un, pour être sûr de ne pas les oublier, et de pouvoir les situer sans hésitation dans sa tête. », Jacques ROUBAUD, *Quel avenir pour la mémoire*, op. cit., p. 21.

<sup>377</sup> Timothy McFARLAND, « The Transformation of Historical Material : The Case of Dorothea von Montau », *Günter Grass's Der Butt : Sexual Politics and the Male Myth of History*, op. cit., p. 69. « Dans *Der Butt*, l'acte de raconter est souvent présenté comme synonyme de l'acte de se souvenir. » (traduction personnelle)

pragmatique de l'anamnèse : « [...] la mémoire ne gît pas à l'état brut, mais surgit de l'effort littéraire »<sup>378</sup>, comme le note Thomas Serrier à son sujet. A propos du *Tambour*, le romancier explique : « Mon souvenir de Dantzig était très faible avant d'écrire ce livre, il n'est apparu qu'avec l'écriture. »<sup>379</sup> Dans un entretien avec Nicole Casanova, l'auteur réaffirme ce principe, en employant une métaphore culinaire : « C'est en écrivant que je me souviens. L'écriture détache les pelures de l'oignon, l'une après l'autre. Et il est bien connu que l'oignon a beaucoup de pelures. »<sup>380</sup> La pragmatique de la mémoire transparaît dans les romans de Grass, qui prennent bien souvent une tonalité autobiographique. L'auteur se confond avec le narrateur. Salman Rushdie évoque ce mélange des identités : « Dans *Le Turbot*, Grass s'est donné le rôle principal et apparaît, sous plusieurs déguisements, dans toute l'histoire de l'Allemagne. »<sup>381</sup> Le romancier avoue lui-même cette tendance, qui se cristallise selon lui dans *Le Turbot* : « [...] l'auteur s'introduit dans le texte comme "je" narrateur et se change en fiction au cours du récit », il « se vêt ou se déguise dans les chapitres en prose, et dans les différents rôles-masques du "je" historique. »<sup>382</sup> L'auteur apparaît ainsi dans le roman, principalement grâce à l'évocation de son pays natal, Danzig. La ville où Grass a passé son enfance forme l'épicentre de l'intrigue. Le roman relate les voyages entrepris par le romancier en Pologne<sup>383</sup>. Le narrateur se rend dans les années 1970 à Gdansk. Ce retour lui semble nécessaire : « *Ich muß da hin. Ich muß da wieder mal hin. Von da komm ich her. Da fing alles an. Da wurde ich abgenabelt.* »<sup>384</sup> Ce pèlerinage mémoriel fut effectué par Grass lui-même à cette même période, en compagnie de ses enfants :

De nombreuses années plus tard [que l'enfance], au printemps 1972, avec mes fils aînés qui avaient alors treize à quatorze ans, j'ai fait un voyage là-bas, à Gdansk, et je leur ai montré la maison. Toute la vie de la ville, avec ses arrière-plans et évolution, s'est arrêtée net en 1945, en tant qu'histoire de Dantzig, également en tant qu'histoire allemande. Et lors de ce voyage (tout ceci se reflète dans *Le Turbot*), je découvre que l'histoire

---

<sup>378</sup> Thomas SERRIER, *Günter Grass : tambour battant contre l'oubli*, op. cit., p. 37.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>380</sup> Günter GRASS, *Atelier des métamorphoses. Entretiens avec Nicole Casanova*, op. cit., p. 102.

<sup>381</sup> Salman RUSHDIE, *Patries imaginaires*, op. cit., p. 303.

<sup>382</sup> Günter Grass, *Atelier des métamorphoses, Entretiens avec Nicole Casanova*, op. cit., p. 98-99.

<sup>383</sup> Dans les années 1970, nombre d'écrivains exilés reviennent sur les terres de leur enfance. Que l'on pense par exemple à *Trames d'enfance* de Christa Wolf (1976), qui relate le retour de la romancière dans sa ville natale de Landsberg, située aujourd'hui en Pologne occidentale.

<sup>384</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 693. Tr. fr. : « Il faut que j'y aille, que j'y retourne. C'est de là que je viens. Là que tout a commencé. », p. 620.

continue. Gdansk est là, Gdansk fait sa propre histoire.<sup>385</sup>

L'histoire qui se poursuit à Gdansk est celle des révoltes, des grèves des ouvriers du port en décembre 1970, contre lesquels tire la milice populaire. Cet épisode réel est relaté par le narrateur du *Turbot* lorsqu'il évoque la dernière cuisinière du livre, Maria Kuzcorra, la cantinière des Chantiers Lénine. Les dimensions autobiographique et fictionnelle s'interpénètrent. L'exploration de la mémoire du narrateur révèle les souvenirs enfouis de l'auteur.

L'intersubjectivité, dont parle Emmanuel Bouju, réunit ici encore l'auteur, le narrateur, mais aussi le lecteur, à qui s'adresse le « Tu-te-rappelles » et le « Il-était-une-fois »<sup>386</sup>. De fait, le roman témoigne du souci de sa réception. Le narrateur, romancier de son état, se présente comme l'auteur du *Turbot*, et ses réflexions métatextuelles apparaissent dans le récit. La lisibilité de son travail est mise en question par des « camarades » socialistes :

*« Sag mal, Kollege. Was schreibste denn so kompliziert nur für die bürgerlich Privilegierten und nicht für uns, die Arbeiterklasse ? » So fragte ein Dreher. « Das ist zu hoch für uns. Wenn wir fixfertig sind vom Malochen, bleibt nur noch die Glotze. Uns muß man schon einfach und spannend wien Krimi kommen. »*<sup>387</sup>

Le narrateur-auteur se voit reprocher ses phrases trop longues et son style alambiqué. Camper l'histoire en une série de cuisinières lui permet alors d'être plus accessible, en personnifiant chaque strate de sa mémoire colossale par une femme. Le choix d'un parcours mémoriel, en lieu et place d'une enquête historique, apporte aussi une liberté et un plaisir propres à la fiction. Le lecteur suit les histoires romanesques du narrateur et de sa compagne, à la manière d'un feuilleton historique. Chaque époque fait l'objet d'une remémoration, qui relate l'une de leurs « douze vies exemplaires depuis l'époque où elle s'appelait Ava aux

---

<sup>385</sup> Günter Grass, *Atelier des métamorphoses, Entretiens avec Nicole Casanova, op. cit.*, p. 20.

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 383 (« *das Weißtdunoch und Eswareinmal* »). Tr. fr. : p. 344.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 545. Tr. fr. : « “Dis donc, collègue. Qu'est-ce qui te prend d'écrire des trucs vachement compliqués pour les seuls privilégiés bourgeois et pas pour nous, la classe ouvrière ?” Question posée par un tourneur. “Ca vise trop haut pour nous. Quand on en a ras le bol de gratter, y a plus que la télé. Nous faut servir du simple et du passionnant comme dans les polars.” », p. 489.

triples mamelles jusqu'à sa réincarnation comme Maria, distribuant la soupe populaire au chantier naval Lénine »<sup>388</sup>. Citons, entre autres, leurs commencements néolithiques :

*Gegen Ende der Jungsteinzeit erinnere ich unseren ersten Streit : rund zweitausend Jahre vor der Fleischwerdung des Herrn, als das Rohe und Gekochte in Mythen geschieden wurde. [...] Damals hieß Ilsebill Aua. Auch ich hieß anders. Doch Ilsebill will nicht Aua gewesen sein.*<sup>389</sup>

La mémoire est fortement associée au processus de création, par opposition à l'objectivité historiographique. Le narrateur se projette dans une sorte de jeu de rôle historique, où il incarne des identités successives. La résistance d'Ilsebill, qui refuse d'avoir été cette Ava matriarche, incarne le principe de réalité, auquel se heurte la fantasmagorie de son époux. Chez lui, le souvenir est connecté au monde imaginaire, à la fabulation. Il s'échappe du réel par ses histoires culinaires. Il prétend ainsi se rappeler de l'odeur de la peste à Danzig, qu'il aurait connue au XIV<sup>e</sup> siècle : « [...] *erinnere ich mich an Treppentstiegen, Küchendunst, ausgehängte Sterbelaken und persönliche Niederlagen als an Örtlichkeiten* »<sup>390</sup>. Se rendant dans la Vieille-Ville de Gdansk, il fait l'expérience de la mémoire affective, qui rappelle celle de Marcel, butant sur les pavés de la cour de l'hôtel de Guermantes dans *Le Temps retrouvé*. Comme chez Proust, la mémoire est intrinsèquement liée à la créativité littéraire. Grass réécrit la réminiscence proustienne, et en fait une porte d'entrée à l'imagination. Elle lui permet aussi d'humaniser son récit historique, en retraçant le cheminement d'une mémoire personnelle. Il s'agit, comme chez Fuentes, de relater un parcours mémoriel imaginaire, plus qu'une véritable recollection de souvenirs décrits avec exactitude. Le romancier est un créateur de mémoire, non pas un chroniqueur : « Créateurs d'une *autre* histoire, les artistes sont cependant immergés dans *notre* histoire. D'elles deux naît la véritable Histoire, sans guillemets, qui est toujours le résultat d'une expérience et non d'une idéologie antérieure aux faits. »<sup>391</sup> Les récits du *corpus* retracent une expérience, non

---

<sup>388</sup> Alain MONTANDON, « Le Turbot ou la cuisine du conte », *Le Magazine littéraire*, n° 381, novembre 1999, p. 50.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 9. Tr. fr. : « Je me rappelle notre première bisbille, vers la fin du néolithique : deux mille ans ronds avant l'Incarnation du Seigneur, quand les mythes distinguaient le cru du cuit. [...] Ilsebill s'appelait Ava. Moi aussi je m'appelais autrement. Mais Ilsebill refuse d'avoir été Ava. », p. 9.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 149. Tr. fr. : « [...] je me souviens d'escaliers, d'odeurs de cuisine, de draps mortuaires pendant aux fenêtres et d'échecs personnels sous l'aspect de localités. », p. 135.

<sup>391</sup> Carlos FUENTES, *Le Sourire d'Erasmus*, *op. cit.*, p. 16.

une suite d'événements prescrite par la chronologie. La mémoire subjective leur sert de modèle, elle permet de transcender les limites réalistes de l'historiographie.

De même, le canevas romanesque des *Fleurs bleues* emprunte la voie de la mémoire personnelle. Les deux protagonistes, Auge et Cidrolin, remontent chacun à leur manière le cours du temps. Comme le note Véronique Bartoli, le roman est à la fois :

Iliade dans la mesure où les deux personnages principaux sont à la recherche des origines : le duc d'Auge réinvente le hors-temps que constitue la préhistoire de l'humanité et ne se satisfait pas de la version religieuse ; il soutient sa théorie sur l'existence des préadamites et va jusqu'à peindre les parois des grottes pour mystifier les préhistoriens à venir [...]. De son côté, Cidrolin se forge un passé – pas n'importe lequel, un passé de coupable, hors la loi sociale, qui laisse des traces comme en témoignent les inscriptions inlassablement reproduites et effacées.<sup>392</sup>

La critique évoque le passé de criminel de Cidrolin, qui a été emprisonné sans que l'affaire n'ait été complètement élucidée. L'allusion à l'*Iliade* est aussi significative. Queneau inscrit la littérature dans la double tradition de l'*Iliade* et de l'*Odyssee*, dont il tire deux catégories du récit : « des odyssees, c'est-à-dire des récits de temps pleins. Les iliades sont au contraire des recherches du temps perdus : devant Troie, sur une île déserte ou chez les Guermantes. »<sup>393</sup> Là encore, la réminiscence moderniste sert de modèle. Il s'agit de relater une expérience subjective de la mémoire :

Faire se rejoindre le duc d'Auge et Cidrolin, n'est-ce pas suggérer une continuité non tant historique que psychique ? Au-delà de l'événementiel, émerge la tendance irrépressible de l'humain à se forger une personnalité en tenant compte des stratifications historiques, de l'héritage commun : le moi est la résultante des expériences passées, se crée en accumulant, comme dit Queneau, ses pelures d'oignon.<sup>394</sup>

L'activité onirique des personnages, et plus précisément celle de Cidrolin rêvant de l'archaïque duc d'Auge, se fait rétrospection. « C'est que le récit se constitue comme mémoire dans un constant va-et-vient entre le passé et le présent. »<sup>395</sup> Les anachronismes sont permis, puisque le souvenir ne se plie à aucune chronologie. La liberté du rêve redouble celle de la mémoire : « C'est bien ça, les rêves ; jamais de ma vie je ne suis monté à cheval. Jamais

---

<sup>392</sup> Véronique BARTOLI, « *Les Fleurs bleues* : roman et histoire », *Roman 20-50 : Revue d'Etude du Roman du XX<sup>e</sup> Siècle*, op. cit., p. 25.

<sup>393</sup> Raymond QUENEAU, Préface à *Bouvard et Pécuchet, Bâtons, chiffres et lettres*, op. cit., p. 110.

<sup>394</sup> Véronique BARTOLI, « *Les Fleurs bleues* : roman et histoire », op. cit., p. 25.

de ma vie non plus je ne suis monté à bicyclette et jamais en rêve je ne monte en bicyclette et pourtant je monte à cheval. Il doit y avoir une explication, c'est sûr. »<sup>396</sup> L'analepse onirique explique ces invraisemblances. Elle permet à Cidrolin d'évoluer dans l'univers féodal du duc, et de revivre de l'intérieur différents événements de l'histoire de France, en marge des manuels scolaires.

L'*anamnêsis* grecque sert ainsi de modèle aux trois romans du *corpus*. Les différentes incarnations rappellent la métempsychose, et le récit se présente comme une rétrospection des vies du personnage. La trajectoire transhistorique dessine une remontée en amont, et non une véritable traversée des époques : la *transhistoricité* n'évoque pas la marche progressiste d'une humanité prométhéenne, mais signifie la survivance du passé à travers les époques. Le présent regarde en arrière, plus qu'il n'est orienté vers l'avant. Le « présentisme »<sup>397</sup> est en quête de racine. Mais l'anamnèse ne revient pas sur le passé pour le commémorer avec gloire. Elle se fait plutôt recollection des « mauvais » souvenirs, rappel douloureux d'un passé qui ne passe pas, car il demande réparation. Dans une forme littéraire du « travail de mémoire », le romancier invente un parcours qui met en lumière ces moments passés sous silence. Grâce à son pouvoir de fabulation, il propose une mémoire alternative au lecteur en « mal » de passé. Comme le note Fuentes,

[...] là où le roman conjugue son rôle esthétique et son rôle social, c'est dans la découverte de l'invisible, du non-dit, de l'oublié, du marginal, du persécuté ; et cette découverte se fait, non en résonance, mais plus probablement en exception par rapport aux valeurs de la nation officielle, à la raison politique réitérative, voire à la notion de progrès comme avancée certaine et inéluctable.<sup>398</sup>

---

<sup>395</sup> *Ibid.*

<sup>396</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 993.

<sup>397</sup> L'expression est de François Hartog. Voir supra page 341.

<sup>398</sup> Carlos FUENTES, *Géographie du roman*, *op. cit.*, p. 23.

## 2. Écritures coupables

Réécritures plus ou moins parodiques de l'anamnèse pythagoricienne, les romans du *corpus* reprennent le contenu moral de cette technique. Comme le souligne E. R. Dodds dans un chapitre intitulé « Les chamans grecs et les origines du puritanisme », la réincarnation est liée à la question de la justice chez les Grecs. Elle est conçue comme une punition, obligeant l'âme à migrer de corps en corps, de prison en prison. « Civilisation de culpabilité », la Grèce archaïque offre « un sol favorable au puritanisme »<sup>399</sup>. L'*anamnêsis* consiste en une « "recollection" de péchés commis au cours d'une vie antérieure »<sup>400</sup>. La doctrine de la métempsycose grecque est proche en cela de la transmigratio des âmes hindouiste ou bouddhiste. Le *karma*, du sanskrit *kar* qui signifie « faire », est une loi de causalité, de rétribution, selon laquelle notre position actuelle est le résultat des actes de nos vies antérieures. La sagesse doit clore le cycle des réincarnations, permettre l' « extinction », le *nirvana*. Ici encore, c'est la connaissance de ses vies antérieures qui provoque la délivrance des conditionnements karmiques et la maîtrise de sa destinée.

L'analogie entre les romans itératifs du *corpus* et les doctrines de la renaissance<sup>401</sup> nous permet de les associer à ces processus méditatifs, sans pour autant les teinter de religiosité. Le rappel des actes coupables n'est pas nécessairement lié au domaine du sacré dans les romans. Il se transpose plutôt dans le champ de la psychanalyse, pour laquelle Freud s'est d'ailleurs inspiré des mythes antiques. Dans la doctrine grecque comme dans la technique psychanalytique, les sentiments actuels proviennent « d'une expérience passée, submergée, et depuis longtemps oubliée. »<sup>402</sup> Selon Mircea Eliade, la psychanalyse est comparable aux techniques traditionnelles de « retour en arrière ». Elle est un retour à l'origine, qui a pour but de « récupérer le passé » pour le maîtriser, dans une « remémoration méticuleuse et exhaustive »<sup>403</sup> :

---

<sup>399</sup> E. R. DODDS, « Les Chamans grecs et les origines du puritanisme », *Les Grecs et l'irrationnel*, op. cit., p. 156.

<sup>400</sup> *Ibid.*

<sup>401</sup> Voir supra Deuxième partie, chapitre II « Circularités ».

<sup>402</sup> *Ibid.*

<sup>403</sup> Mircea ELIADE, « Récupérer le passé », chapitre V (« Le temps peut être maîtrisé »), *Aspects du mythe*, op. cit., 1963, p. 114-118.

Ici, la *mémoire* joue un rôle capital. On se délivre de l'œuvre du Temps par la remembrance, par l'*anamnêsis*. L'essentiel est de se rappeler tous les événements dont on a été témoin dans la durée temporelle. Cette technique est donc solidaire de la conception archaïque que nous avons longuement discutée, à savoir l'importance de connaître l'origine et l'histoire d'une chose, afin de pouvoir la maîtriser.<sup>404</sup>

La plongée des personnages du *corpus* dans le fonds mémoriel s'apparente à cette quête des souvenirs oubliés, qui peuvent être la cause des maux d'aujourd'hui. Voyons donc en quoi l'anamnèse romanesque se fait écriture de la culpabilité, retour sur un passé honteux dont il s'agit de dégager une responsabilité collective.

## 2.1. Le retour du refoulé

Dans *L'Écriture de l'histoire*, Michel de Certeau fait du travail de « coupure » entre passé et présent le « postulat de l'interprétation »<sup>405</sup> en histoire :

Dans le passé dont il se distingue, il opère un tri entre ce qui peut être « compris » et ce qui doit être oublié pour obtenir la représentation d'une intelligibilité présente. Mais ce que cette nouvelle compréhension du passé tient pour non pertinent – déchet créé par la sélection du matériau, reste négligé par une explication – revient malgré tout sur les bords du discours ou dans ses failles : des « résistances », des « survivances » ou des retards troublent discrètement la belle ordonnance d'un « progrès » ou d'un système d'interprétation. Ce sont des lapsus dans la syntaxe construite par la loi d'un lieu. Ils figurent le retour d'un refoulé, c'est-à-dire de ce qui, à un moment donné, est *devenu* impensable pour qu'une identité nouvelle *devienne* pensable.<sup>406</sup>

Dans *Les Fleurs bleues*, le rêve est souvent le lieu où le refoulé de l'histoire fait retour. Les aventures oniriques de Cidrolin troublent la « syntaxe » bien ordonnée de la société qui l'entoure, en confrontant les hommes du présent à un passé « impensable ». Les réactions des autres personnages s'apparentent alors à une forme de censure morale, à chaque fois que Cidrolin tente de raconter ses rêves. Le gardien du terrain de camping voisin lui demande : « Pardonnez-moi si je m'excuse, mais est-ce que ce n'est pas indécent de raconter ses rêves ? »<sup>407</sup> Lalix, son employée, associe elle aussi le rêve au tabou social :

---

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>405</sup> Michel de CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>406</sup> *Ibid.*

<sup>407</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1112.

- Faut pas les raconter.
- Et pourquoi pas ? demanda Cidrolin intéressé.
- Ça ne se fait pas.
- Pourquoi donc ? [...]
- C'est mal élevé, dit Lalix.
- La première fois que j'entends ça, dit Cidrolin.
- Les gens, continue Lalix, ils se croient des petites merveilles, tout ce qu'ils font, tout ce qu'ils sont. Ils s'attribuent une importance... Alors s'il fallait, par-dessus, encaisser le récit de leurs rêves, on n'en finirait plus.
- Mes rêves sont particulièrement intéressants, dit Cidrolin.
- Tout le monde croit ça. Rien ne le prouve puisqu'on ne peut pas les comparer.
- Les miens, dit Cidrolin, si je les écrivais, ça serait un vrai roman.<sup>408</sup>

Cidrolin résiste aux attaques de ses proches, et explique que ses rêves sont très intéressants, qu'ils pourraient faire l'objet d'un roman. Il réplique au gardien de camping, qui « pense » tout le temps mais ne rêve jamais : « C'est très intéressant de rêver. »<sup>409</sup> Par cette mise en abyme, Queneau montre que le « rêve continu » de son personnage est le « vrai roman » des *Fleurs bleues*. Le romancier est en effet très intéressé par les récits de rêves, selon une inspiration surréaliste tout d'abord, puis à cause de la cure psychanalytique qu'il entame à la fin des années 1930. Les récits de rêves, suivis de tentatives d'interprétation, abondent dans ses *Journeaux*. Les psychanalystes sont d'ailleurs évoqués par Cidrolin : « [...] ce sont des gens qui interprètent les rêves. Et ça va loin. Ils découvrent le fin fond des choses. Enfin, des gens. Alors il y a justement des gens qui se méfient, qui ne veulent pas qu'on découvre leur fin fond, alors ils ne racontent plus leurs rêves. »<sup>410</sup> Queneau s'amuse à transcrire, de façon simplifiée, le concept freudien de « résistance ». Les rêves historiques de Cidrolin rencontrent la répulsion de son entourage, mais pourtant ils lui apportent une connaissance certaine sur l'histoire de France, bien loin de l'imagerie d'Epinal. C'est grâce à eux qu'il peut démanteler, entre autres, la « belle ordonnance » du récit que tiennent les contemporains sur les hommes préhistoriques, et leur art rupestre. Il sait que c'est Auge qui a peint, au XVIII<sup>e</sup> siècle, de fausses peintures dans les grottes du Périgord, pour prouver l'existence de « préadamites ». Voici ce qu'il répond à sa fille, qui vient de visiter les « trous préhistoriques » :

---

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 1083-1085.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 1111.

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 1086.

- [...] les trous préhistoriques. On les as tous visités. Lascaux, Rouffignac, les Eyzies, Font-de-Gaume et le reste. Ils savaient vachement bien dessiner les paléolithiques. Leurs chevaux, leurs mammoths, hein... comme ça ! (geste).
- Des faux.
- Qu'est-ce que tu veux dire ?
- C'était tous des faux.
- Oh ! si c'était des faux, ça se saurait.
- Moi je le sais.
- D'où tu sais ça ?
- Ah voilà.
- T'as rêvé ?
- C'est un type au XVIII<sup>e</sup> siècle qui a peint tout ça.
- Pourquoi il aurait peint ça ?
- Pour emmerder les curés.
- Tu rigoles, papa. Tu rêves. Tu ferais mieux de t'acheter une télé, ça t'instruirait.<sup>411</sup>

Le leitmotiv de la « télé » revient, ici encore, pour contrecarrer les révélations oniriques de Cidrolin, et leur aspect paradoxal. Ses rêves délégitiment les « grands récits » historiographiques. Ils mettent à mal le mythe patriotique, en désamorçant l'héroïsme des lignages prestigieux, et le culte du grand homme. C'est un passé brutal et vulgaire qui ressurgit, parfaitement incarné par le caractère sanguin du duc d'Auge. Ses amis sont Gilles de Rais et Donatien de Sade, non pas Jeanne d'Arc et Jean-Jacques Rousseau. Le personnage de Cidrolin symbolise lui aussi cette remontée à la surface d'un passé caché. Sa biographie reste trouble tout au long du récit, mais le roman parvient à broser, par petites touches, le portrait d'un « ancien détenu »<sup>412</sup>. Dans le chapitre VIII, Cidrolin retrouve un camarade de détention, Albert. Ce proxénète lui demande : « Tu te refais à la vie civile ? »<sup>413</sup> Face aux difficultés de Cidrolin, il poursuit : « Toujours les mauvais souvenirs, hein ? »<sup>414</sup> Le narrateur explique cette allusion au début du chapitre suivant : « Depuis qu'il avait passé dix-huit mois en prison, Cidrolin n'était jamais retourné dans un de ces restaurants gastronomiques qu'il fréquentait autrefois. »<sup>415</sup> Mais le crime de Cidrolin n'est jamais précisé. Dans ses cahiers préparatoires, Queneau note : « explication de son séjour en prison : il est chauffard (les assassins modernes) ou mieux : pas porté secours à personne en danger. » Une autre explication se présente à lui : « il a dû tuer sa femme ». « Ces éclaircissements disparaîtront

---

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 1126-1127.

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 1064.

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 1047.

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 1050.

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 1055.

de la version finale, et le sentiment de culpabilité de Cidrolin apparaîtra d'autant plus fort et plus étrange qu'il n'est pas motivé »<sup>416</sup>, remarque Anne-Marie Jaton.

Les symptômes de ce mauvais passé sont les graffitis, qui recouvrent à un rythme régulier son portillon de mots « infamants »<sup>417</sup>. Ces inscriptions sont mystérieuses. Personne ne sait qui les peint, et Cidrolin passe son temps à en effacer les traces. « Sur la clôture et le portillon, des inscriptions injurieuses avaient été barbouillées. Cidrolin alla chercher un pot de peinture et un pinceau pour faire disparaître ces graffiti. »<sup>418</sup> Seules les deux premières lettres de l'inscription sont indiquées : « Cidrolin va chercher le pot de peinture et, d'un pinceau soigneux, étend de belles couches de vert sur la lettre A ; il s'applique ; il en remet au point de faire réapparaître la dite lettre par trop de couleur, puis il passe à la lettre S et sa ferveur ne diminue pas. »<sup>419</sup> C'est le mot « ASSASSIN » qui est ici suggéré par Queneau, en référence à ses premières idées sur le personnage de Cidrolin : un meurtrier. Les lettres qui « réapparaissent », malgré les tentatives d'effacement, suggèrent les « résistances », les « survivances » d'un passé coupable, refoulé par le personnage, et par le texte. Lorsque le duc rencontre Cidrolin en 1964, il s'enquiert de l'identité du coupable :

- On vous en veut ? demanda le duc.
- C'est bien possible. Depuis que je suis installé ici, quelqu'un s'exerce aux graffiti sur le portillon et la clôture. Je les recouvre de peinture, l'autre s'acharne.
- Vous ne savez pas qui c'est ?
- Je n'en ai pas la moindre idée.
- Et vous n'avez jamais cherché à le pincer ?
- Une nuit, j'ai fait le guet. J'ai attrapé une bronchose virale aberrante, c'est tout ce que j'ai pincé.
- Empoigne ! dit le duc d'une voix solennelle. Voilà un exploit pour nous autres chevaliers : nous débarrasserons notre hôte, M. Cidrolin, de son graffitomane.<sup>420</sup>

Finalement, c'est Cidrolin lui-même qui est démasqué :

- « Tudieu, Cid ! tu n'es pas bavard, ce matin !
- J'ai une nouvelle à vous apprendre.
- On ne se tutoie plus ?
- ... à t'apprendre.

---

<sup>416</sup> Anne-Marie JATON, « Notice » des *Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1751.

<sup>417</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1058.

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 1014.

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 1037.

<sup>420</sup> *Ibid.*, p. 1138.

- J'écoute.
  - Le concierge d'en face a mis la main sur le type qui maculait la clôture.
  - Sur le vrai ?
  - Sur le vrai. »
- Le duc rit très fort et longtemps avant de dire :
- « Alors, il t'a pincé ?
- Eh oui. »<sup>421</sup>

« Faut être timbré pour faire des choses pareilles. »<sup>422</sup> La réaction de Lalix, la compagne de Cidrolin, ne se fait pas attendre. Elle désire le quitter. « J'aime pas les cinglés, dit Lalix à travers ses larmes. »<sup>423</sup> Cidrolin semble souffrir d'un mal psychique. Son sentiment de culpabilité l'amène à exercer une forme d'autopunition. Par les graffiti, il s'insulte de manière détournée. Le passé remonte, mais il se trouve aussitôt effacé, recouvert par des couches de peinture. Cidrolin ne sait s'il doit maintenir ou oublier les « mauvais souvenirs », affirmer son identité ou la dissimuler : « Avec la réputation qu'on m'a faite... »<sup>424</sup> Son usage d'un pseudonyme témoigne de cette tentation. Lorsqu'on lui demande son nom au restaurant, il répond : « Dicornil. M. Dicornil. D comme duc, I comme Joachim, C comme Capétien, O comme Onésiphore, R comme Riphinte, N comme N et le reste à l'avenant. »<sup>425</sup> Pourtant, le passé criminel du personnage est présent, même de manière latente, tout au long du roman. Cidrolin doit affronter sa part obscure, tout comme il est confronté, à la fin du récit, à son double violent, le duc d'Auge.

Dans *Le Turbot*, le narrateur est lui aussi confronté aux moments de sa vie qu'il a rejetés dans l'oubli. L'un des chapitres s'intitule « *Woran ich mich nicht erinnern will* » (« Ce dont je ne veux pas me souvenir »). Le narrateur ne veut pas se souvenir de moments honteux, où il fut tour à tour victime et bourreau. Lors du néolithique, il est ainsi violé par un Goth. Au Moyen-Âge, il pratique la délation en dénonçant sa chef de clan païenne pour le meurtre de l'évêque Adalbert de Prague. Il conduit alors son peuple à une évangélisation forcée. L'écriture du *Turbot*, mise en abyme dans le livre, lui permet d'écrire ses fautes :

*Was nun, Butt ? Steht alles nun auf Papier : das brünstige Röhren falscher und tatsächlicher Elchbullen, was der Kerl unterm Eberzahnhelm mit mir hinterm Ginster tat,*

---

<sup>421</sup> *Ibid.*, p. 1153.

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 1154.

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 1158.

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 1048.

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 1063.

*wie ich vor den pfäffischen Herren gesungen habe. Bin ich entlastet nun ? An Schuld leichter ? Und die restliche Schande ? Kreuzweis verschnürte Pakete, die aufgedrösel sein wollen. Denn als wir zwangsgetauft christlich wurden, vermehrte sich nur die Sünde. Und zu Ilsebill sagte ich : « Mit jener Dorothea, die hochgotisch wie du gegenwärtig unter Migräne litt, kniete ich oft büßend auf Erbsen. » Da kommt sie und hat Blut im Kleid. Woran ich mich nicht erinnern will. Aber ich muß.<sup>426</sup>*

L'écriture du roman correspond à un effort de remémoration, qui se heurte au refoulement des fautes anciennes. Il s'agit d'un devoir de mémoire, au sens d'une contrainte que le narrateur s'impose : le devoir n'est pas automatique, il implique un travail. C'est la honte qui le pousse, celle, entre autres, d'avoir été un mari violent. Il a battu ses épouses successives, parmi lesquelles Lena Stobbe, remariée Stubbe, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. L'une de ses amies lui rappelle cette ascendance peu glorieuse : « Sag mal, in dir steckt doch auch son Stobbe oder Stubbe. Willste doch, aber traust dich nicht. Na, reinhauen. Mir oder deiner Ilsebill die Fresse polieren. »<sup>427</sup>, ce à quoi il répond : « Aber ich verweigerte Schläge (prinzipiell). Nie wieder wollte ich Stobbe oder Stubbe sein. »<sup>428</sup> Ici se pose le problème de l'identité, et de la responsabilité des contemporains par rapport aux actes de leurs prédécesseurs. Elle se pose d'autant plus fortement du fait que le narrateur incarne, par sa transhistoricité, l'homme actuel et l'homme ancien.

L'herméneutique du soi à laquelle se livre Paul Ricœur dans *Soi-même comme un autre* éclaire cette question. Le philosophe travaille la notion d'identité autour de plusieurs pôles, entre autres celui de l'action, c'est-à-dire l'ascription de l'action à son agent. La notion d'« imputation » définit « l'acte de tenir un agent pour responsable d'actions tenues elles-

---

<sup>426</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, *op. cit.*, p. 134-135. Tr. fr. : « Or ça, Turbot ? Tout est maintenant porté sur le papier : le brame de rut des élans mâles faux ou vrais, ce que le mec m'a fait, avec son casque aux boutoirs de sanglier, derrière le genêt, comment je me suis mis à table devant les seigneurs cléricaux. Suis-je maintenant disculpé ? Partiellement relevé de mes charges ? Et le reste de honte ? Les paquets en croix qui voulaient être déficelés. Car lorsque nous reçûmes par force le baptême chrétien, le péché ne fit que s'accroître. Et je dis à Ilsebill : "Avec cette Dorothee qui aux temps du Moyen-Âge gothique souffrait de migraine comme tu souffres présentement, souvent, par pénitence, je m'agenouillais sur des pois." La voici, du sang tache sa robe. Je ne veux pas m'en souvenir. Pourtant il le faut. », p. 122.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 524. Tr. fr. : « Dis donc, il y a encore en toi un Stobbe ou un Stubbe. T'aurais bien envie, mais t'oses pas. Oui, de cogner. Me repasser la tronche à moi ou à ton Ilsebill. », p. 471.

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 525. Tr. fr. : « Mais je refusai (par principe) de frapper. Je ne voulais plus jamais être encore Stobbe ou Stubbe. », p. 472.

mêmes pour permises ou non permises. »<sup>429</sup> Mais c'est surtout la confrontation de l'identité au temps qui lui permet de cerner « l'identité personnelle qui ne peut précisément s'articuler que dans la dimension temporelle de l'existence humaine »<sup>430</sup>. Malgré les changements qu'impose le passage du temps, la narration permet à l'être humain de se créer une identité dans le temps. Ricœur se pose alors la question « Qui se raconte ? », question capitale pour notre propre étude. Il montre « comment l'identité du personnage se construit en liaison avec celle de l'intrigue »<sup>431</sup> : « C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage. »<sup>432</sup> Il définit « l'unité narrative d'une vie » comme « rassemblement de la vie en forme de récit »<sup>433</sup> : « [...] le récit fait partie de la vie avant de s'exiler dans l'écriture ; il fait retour à la vie selon les multiples voies de l'appropriation »<sup>434</sup> La vie s'écrit sous la forme d'un récit, que l'auteur doit accepter comme le sien, comme garant de son identité.

Tel est l'enjeu pour l'auteur-narrateur du Turbot : écrire un récit dont il se fait l'acteur principal, le mâle, des premiers temps jusqu'à aujourd'hui. Sa transhistoricité complique les choses en confondant identité personnelle et identité collective. Se raconter en homme du néolithique, ou en armurier gothique, c'est faire le récit d'une identité personnelle étendue sur des millénaires d'histoire humaine. C'est, par conséquence, se rendre responsable d'actions tenues par ses ancêtres. Le narrateur n'est plus tout à fait Stobbe ou Stubbe<sup>435</sup>, le mari violent, mais il reste malgré tout son héritier. Il s'identifie pleinement à lui au cours de la septième partie du roman. Cette brutalité ancienne doit apparaître dans le récit identitaire, même si elle a aujourd'hui plus ou moins disparu. Car la honte d'avoir été cet homme n'est pas, quant à elle, totalement effacée. Ce sentiment de honte est incarné par le personnage de Kali dans le roman de Grass. La déesse hindoue accompagne les pas du narrateur lors de son voyage en Inde. Il y entend le récit mythique selon lequel

*[...] Kali, nachdem sie alle Dämonen (und sonstige Konterrevolutionäre) gekillt hatte,*

---

<sup>429</sup> Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1990, p. 121.

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>435</sup> Le narrateur incarne successivement les deux maris de Lena, en premier Friedrich-Otto Stobbe, en second Otto-Friedrich Stubbe.

*nicht aufhören konnte mit dem Killen und erst zur Besinnung kam, als sie den Fuß schon auf die Brust ihres flachliegenden männlichen Aspektes, auf Shiva, gesetzt hatte. Da schämte sich Kali und streckte aus Scham die Zunge raus.*<sup>436</sup>

L'histoire de Kali, et la contemplation de la misère indienne, lui intiment l'ordre d'avoir honte : « Schäm dich betroffen. Zeig rot die Zunge, weil dein Mitleid nur kleine Münze und rasch verteilt ist. »<sup>437</sup> Le narrateur tire une langue rouge de honte, face à la famine en Inde, mais aussi face à celle qui a duré des siècles durant en Europe. Dès lors, Kali apparaît comme la figure tutélaire de l'écriture du Turbot. Comme le note Thomas Serrier à propos de la bibliographie grassienne,

A partir du Turbot, le thème de la culpabilité unique et ponctuelle qui entache l'Histoire allemande s'ouvre aux dimensions mondiales et aux rapports politiques, économiques, démographiques, globaux, qui régissent la planète. La faute du fort vis-à-vis du faible, qu'illustre Le Chat et la Souris dans le cadre d'un règlement de comptes avec la période nazie, continue de structurer cette perception élargie, transposée au rapport entre le Premier et le Tiers Monde.<sup>438</sup>

La « faute du fort vis-à-vis du faible » structure en effet le roman. Elle se manifeste autour de deux points principaux : la faim dans le monde et au cours de l'Histoire, mais aussi les relations de domination entre hommes et femmes. L'écriture du *Turbot* revient sur ces rapports de force inégaux, sur la violence engendrée par les hommes et subie par les femmes. Une discussion métatextuelle entre le narrateur et le Turbot éclaire ce projet d'écriture. Elle prend comme exemple le cas de Lena Stubbe et de ses maris successifs, deux voleurs suicidaires, cherchant sans cesse la corde et le clou pour se pendre :

*Dann sprachen wir über meine Zeitweil mit Lena Stubbe. Er erinnerte mich an ein paar öde, mir immer noch peinliche Weibergeschichten. Dann erwähnte er, was vor dem Tribunal bisher nur andeutungsweise ins Protokoll gekommen war : mein Griff in die Streikkasse und Lenas Nagelundstricksuppe. Ich versprach ihm, darüber zu schreiben. Plötzlich sagte er : « Überhaupt, das Buch. Heißt es nun endgültig "Der Butt" ? Ich bestehe darauf. [...] Langsam nähern wir uns dem Ende der großen historischen Auf-und Abrechnung. Mein Sohn, es ist an der Zeit, daß du in einem besonderen Kapitel Bilanz*

---

<sup>436</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 238. Tr. fr. : « [...] Kali, après avoir massacré les démons (et autres contre-révolutionnaires), ne pouvait pas s'arrêter de tuer et ne reprit ses esprits qu'au moment où elle avait mis le pied sur la poitrine de Çiva, son aspect masculin, couché par terre. Alors Kali eut honte et, de honte, tira la langue. », p. 214.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 238. Tr. fr. : « Sois accablé de honte. Tire une langue rouge parce que ta pitié n'est qu'un billon promptement distribué. », p. 214.

<sup>438</sup> Thomas SERRIER, *Günter Grass : tambour battant contre l'oubli*, op. cit., p. 127.

ziehst.<sup>439</sup>

L'anamnèse romanesque s'apparente à un « grand règlement de comptes historique ». Elle permet de « tirer le bilan » plutôt négatif d'une Histoire sous domination masculine, par la remémoration des souvenirs pénibles du narrateur, qui incarne le principe masculin à travers les époques. Mis face à sa responsabilité historique, il doit écrire ce dont il ne veut pas se souvenir.

De même, la dialectique de la mémoire et de l'oubli sous-tend l'ensemble de *Terra Nostra*. Les souvenirs douloureux ne doivent pas être omis, au risque de perdre l'intégralité de la mémoire. Telle est la révélation que reçoit Célestine, alors qu'elle aspire à se débarrasser d'un passé sombre par un pacte diabolique :

- *Quítame mi memoria y te regalo mi alma.  
Dios no puede deshacer lo hecho. El diablo, en cambio, afirma que él sí puede convertir lo que fue en lo que no fue. Así desafía y tienta Dios al hombre. Pero al olvidar un hecho atroz, ¿ no corremos el riesgo de olvidar también lo mejor de nuestras vidas, el amor de nuestros padres, la belleza de una mujer, la pasión de un hombre, la alegría de una amistad, todo ? Ésta la cláusula diabólica, mujer : olvidarlo todo o no olvidar nada.*<sup>440</sup>

Dans ce passage aux accents religieux, la mémoire apparaît comme un bien qu'il faut conserver dans sa totalité. On ne peut effacer le passé. C'est pourquoi les pérégrinations transhistoriques de *Terra Nostra* ne ressemblent pas au modèle habituel du voyage dans le temps, qui consiste à remonter dans le passé pour changer quelque chose. Il s'agit, au contraire, de visiter le passé pour le reconnaître, et l'accepter tel qu'il a pu être. La traversée des temps permet de s'approprier le meilleur comme le pire. Néanmoins, les mauvais

---

<sup>439</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 525-526. Tr. fr. : « Puis nous parlâmes de ma vie avec Lena Stubbe. Il me rappela quelques vagues histoires de femmes dont le souvenir me reste pénible. Puis il mentionna ce qui n'était apparu que sous forme d'allusion dans le procès-verbal : comment j'avais piqué dans la caisse de grève, et la soupe du clou et de la corde à la Lena. Je lui promis d'en faire état dans mon livre. Soudain il dit : "Au fait, ce livre. Va-t-il, ma foi, enfin s'appeler *Le Turbot* ? J'y tiens. [...] Nous approchons lentement la fin du grand règlement de comptes historique. Mon fils, il est temps de tirer le bilan dans un chapitre *ad hoc*." », p. 473.

<sup>440</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, op. cit., p. 645-646. Tr. fr. : « – Délivre-moi de ma mémoire et je te fais cadeau de mon âme./ Dieu ne peut défaire ce qui a été fait. Le Diable, lui, affirme détenir le pouvoir de changer ce qui fut en ce qui ne fut pas. C'est le moyen par lequel Dieu tente l'homme et le met à l'épreuve. Mais en oubliant un événement abominable, ne courons-nous pas le risque d'oublier également le meilleur de notre vie – l'amour de nos parents, la beauté d'une femme, la passion d'un

souvenirs demandent un effort de remémoration plus que douloureux. Tel est le cas du pérégrin à son retour du Nouveau Monde. Il ne veut pas se souvenir des actes qu'il a commis contre les Indiens en tant que Cortès. C'est l'amour de Célestine qui va l'aider à entreprendre ce travail nécessaire, et à lutter contre la tentation de l'oubli :

*[...] ella es mi voz, ella es mi guía, en ambos mundos, sin ella todo lo olvido porque recordar es doloroso, y sólo su amor puede darme fuerzas para resignarme al dolor de la memoria : en la soledad yo me abandonaré siempre al alivio del olvido ; no quiero recordar el viejo mundo de donde salí, ni el nuevo mundo de donde llego...*<sup>441</sup>

Comme chez Grass, le personnage doit relater ce dont il ne veut pas se souvenir. Il lui faut affronter ses propres résistances, ne pas céder à la facilité de l'oubli et du refoulement, mais aussi le rejet de son entourage. Dans ce passage par exemple, le pérégrin s'adresse au roi d'Espagne pour lui relater son périple mexicain. Mais le souverain ne veut pas entendre ce qu'il a à dire, qu'il s'agisse de la destruction du monde Indien au nom de la Couronne, ou de l'aspiration des conquistadores à une reconnaissance sociale. Ces révélations déstabilisent bien trop l'ordre et l'identité de l'Espagne catholique. Malgré cette hostilité, le « mauvais » passé remonte à la surface, et trouve à se dire dans le roman.

## 2.2. La confession des fautes

Lors d'un entretien donné en 1981, Carlos Fuentes revient sur son éducation catholique. Jeune garçon, il a fréquenté l'Ecole catholique de Mexico :

Cette école a fait de moi un écrivain, car j'y ai découvert le péché, j'ai appris que tout ce qu'on fait est péché. Tant de choses sont alors devenues pécamineuses, et donc jouissives, que cela m'a poussé à écrire. S'il y avait des choses interdites, il fallait les écrire, car les choses deviennent jouissives dans la mesure où elles sont interdites. [...] je crois que j'ai

---

homme, la joie d'une amitié ? Telle est la clause diabolique : oublier tout ou ne rien oublier du tout. », p. 572.

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 581. Tr. fr. : « [...] elle est ma voix, elle est mon guide dans les deux mondes, sans elle j'oublie tout parce que se souvenir est douloureux, et seul son amour peut me donner la force d'accepter la douleur de la mémoire : dans la solitude, je me laisserai toujours aller au soulagement de l'oubli ; je ne veux pas me rappeler le vieux monde que j'ai quitté ni le nouveau monde dont je reviens... », p. 509.

commencé à écrire *Terra Nostra* dans ce collège catholique de Mexico.<sup>442</sup>

Le thème du péché est central dans *Terra Nostra*. Il se développe principalement autour des relations charnelles qu'entretiennent les personnages, mais aussi des hérésies qui mettent à mal la doctrine de l'Eglise. Toutefois, ce ne sont pas ces péchés-là qui sont soumis au *Confiteor*. Comme le laissent augurer les remarques irrévérencieuses de Fuentes sur son éducation religieuse, la confession des fautes ne se fait pas exactement selon le dogme. Dans le roman, l'auteur prend position contre la *contritio* chrétienne – « *contritio est dolor per essentiam* »<sup>443</sup> – et pour une acceptation du péché comme part intégrante de l'existence de chacun. C'est ce que suggère l'une des réflexions du moine astrologue de l'Escorial. S'adressant à un autre moine, Julián, il réagit vivement en apprenant la punition d'un jeune homme pour son homosexualité. L'évêque de l'Inquisition l'a condamné au bûcher :

*[...] el fraile horoscopista y astrónomo, al ver los ojos de Julián, quiso preguntarle si no se acercaba el momento de cambiar el acto de contrición por el acto de caridad, un acto sin el dolor que el obispo juzgaba y proclamaba esencial, un acto de perdón [...] que no detestase las faltas cometidas, pues algo había en la contritio cristiana que, al lavarnos del pecado [...] deslavaba nuestras vidas y pretendía que, en realidad, jamás las habíamos vivido : ¿ vale la pena empezar de nuevo ?*<sup>444</sup>

La confession des fautes dans *Terra Nostra* ne consiste donc pas à les oublier, à faire qu'elles n'aient jamais eu lieu, mais à les accepter. La responsabilité prend ici une dimension rétrospective. En outre, elle requiert une forme de sollicitude entre le locuteur et son auditeur. C'est ce que suggère le frère astrologue en transformant l'acte de contrition en acte de pardon. Le récit des fautes anciennes est alors partagé. La charité remplace la souffrance. Tel est le rôle de l'amour qui relie dans le roman le pèlerin et Célestine, sous leurs diverses incarnations. Leur relation symbolise ce partage de la responsabilité. Le récit qu'entame le pèlerin sur l'histoire du Mexique ne le concerne pas seulement en tant qu'individu, elle

---

<sup>442</sup> Carlos FUENTES, *Territoires du temps*, op. cit., p. 69.

<sup>443</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, op. cit., p. 435.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 435-436. Tr. fr. : « [...] le moine astrologue, voyant le regard de Julián, eut envie de lui demander s'il n'était temps de remplacer l'acte de contrition par l'acte de charité, un acte dépourvu de la douleur que l'évêque jugeait et proclamait essentielle – un acte de pardon [...] d'où soit exclue la haine de la faute commise, car il y a quelque chose dans la *contritio* chrétienne qui, en nous lavant du péché [...] délave également notre vie en prétendant que nous ne l'avons jamais vécue : cela vaut-il la peine de tout recommencer ? », p. 369-370.

s'adresse également à tous les habitants de la *terra* mexicaine. La confession du mauvais passé n'a pas pour but d'isoler un coupable, mais de relier les individus entre eux autour d'un « passé commun »<sup>445</sup> : « Car pour agir ensemble, nous ne devons pas oublier, mais nous ne devons pas non plus non pétrifier dans la culpabilité, mais au contraire changer la mémoire en responsabilité partagée »<sup>446</sup>.

Ce partage est pratiqué lors de la seconde partie du roman, qui se déroule au moment de la Conquête. Le pérégrin, qui figure à la fois le dieu aztèque Serpent à Plumes et le conquistador Cortès, se confie à la « Dame aux Papillons », avatar de Célestine dans la jungle mexicaine : « [...] *quise confesar me esta vez ante ella, y recordé la muerte y el crimen y no supe por qué debía confesar me de esto* »<sup>447</sup>. Célestine incarne dans ce passage du roman la déesse aztèque Tlazolteotl, appelée aussi Tlaelquarni, ce qui signifie littéralement « mangeuse de choses sales ». Cette déesse est associée aux idées de luxure, de péché de chair, d'outrages à la morale sexuelle. Mais elle revêt aussi un rôle purificateur. Elle peut accorder le pardon pour les péchés commis. Les rites de confession qui l'entourent sont repris dans *Terra Nostra*. Des guerriers la prient de les libérer de leurs pulsions charnelles, afin qu'ils soient plus ardents au combat :

*Entonces uno de los guerreros se acercó al asiento de piedra de la señora de los labios tatuados. Y esto dijo : Tú que limpias los pecados y devoras la inmundicia para purificar al mundo, manchándote a ti misma, limpia los nuestros, toma a nuestras ramerías que fueron tomadas de entre humildes familias de los pueblos vencidos para satisfacer nuestro deseo impuro, arrancarlo de nuestros pechos y permitirnos luchar sin inquietudes y sin más deseo que el de servir a los dioses y a su encarnación en la tierra, nuestro señor de la gran voz.*<sup>448</sup>

---

<sup>445</sup> Carlos FUENTES, *Le Sourire d'Erasmus*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>446</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>447</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, *op. cit.*, p. 574. Tr. fr. : « [...] je voulus me confesser à elle, je me remémorai la mort et le crime et je ne sus pourquoi je devais me confesser de cela », p. 502.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 526. Tr. fr. : « Lorsqu'ils furent arrivés en haut, l'un des guerriers s'approcha du trône de pierre de la dame à la bouche tatouée. Il prononça ce qui suit : Toi qui nettoies les péchés et dévorer les immondices, te salissant toi-même afin de purifier le monde, lave-nous de nos péchés : prends ces hétéraïres qui furent choisies parmi d'humbles familles de peuples vaincus pour satisfaire notre désir impur, l'arracher de nos poitrines afin de nous permettre de nous battre libérés de toute angoisse, sans autre désir que celui de servir les dieux et leur incarnation sur terre, le Seigneur à la Grande Voix. », p. 458. Le « Seigneur à la Grande Voix » est l'empereur aztèque.

La « bouche tatouée » de la déesse permet de l'identifier à Célestine<sup>449</sup>, alors que le rite de confessions des guerriers l'associe clairement à la déesse mangeuse d'immondices, même si les papillons qui l'entourent évoquent une autre figure féminine du panthéon aztèque, Itzpapalotl dite « Papillon d'obsidienne ». Dans son incarnation aztèque, Célestine représente donc un collage de différentes divinités. Mais sa fonction purificatrice et rédemptrice la relie profondément à la figure de Tlazolteotl, et c'est en tant que telle qu'elle reçoit le pérégrin à la fin de son périple mexicain. Tout comme les guerriers, il vient à elle pour se confesser.

Lors de cet épisode, Fuentes utilise un autre mythe aztèque pour symboliser la difficile remémoration du pérégrin. Il lui attribue deux identités, et donc deux passés. Le jeune protagoniste incarne le dieu civilisateur Quetzalcoatl, Serpent à Plumes, mais il revêt aussi l'identité d'un autre dieu aztèque beaucoup plus sombre, Tezcatlipoca, le « Miroir Fumant ». Ce dernier est le dieu de la Nuit, il apparaît dans les *codex* indigènes comme le corrompateur de Quetzalcoatl. Dieu sorcier, il chasse Quetzalcoatl de sa ville de Tula, en l'incitant aux plaisirs charnels. Fuentes reprend cette relation d'opposition. Il la réécrit pour figurer la nature double du pérégrin, qui est à la fois le dieu bon, et son adversaire maléfique :

*Como él coexistía conmigo, así coexistían en el nuevo mundo, relacionadas por razones que yo no alcanzaba a comprender bien, el culto de la vida y el culto de la muerte. Dios blanco era yo, me dijeron el anciano memorioso y la princesa de las mariposas ; principio de vida, educador, premonitoria voz del amor, el bien y la paz. Dios negro era mi enemigo hermano, principio de la muerte, tiniebla y sacrificio.*<sup>450</sup>

Dans le roman, la relation du Serpent à Plumes et de Miroir Fumant se fonde sur un jeu de reflets. Le miroir est en effet l'un des attributs caractéristiques du dieu Tezcatlipoca. Lorsque le pérégrin le rencontre, il voit en lui son « jumeau », son « exacte réplique ».<sup>451</sup> Pourtant, il refuse d'endosser l'identité du dieu noir. Ce sont les dieux souterrains qui lui

---

<sup>449</sup> Cette caractéristique physique atteste de son identité, par-delà ses diverses incarnations. Voir supra pages 271-272.

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 527-528. Tr. fr. : « De même que lui coexistait avec moi, ainsi coexistaient côte à côte dans ce nouveau monde le culte de la vie et le culte de la mort, associés l'un à l'autre pour des raisons qui me demeuraient obscures. Moi j'étais le dieu blanc – ainsi me l'avaient affirmé le vieillard à la forte mémoire et la princesse aux papillons : principe de vie, maître des arts et du savoir-faire, voix prémonitoire de l'amour, symbole du bien et de la paix. Dieu noir était mon ennemi : principe de mort, symbole des ténèbres et du sacrifice. », p. 459.

<sup>451</sup> *Ibid.*, p. 450. V.O. : « *mi gemelo* », « *Que lo era en todo lo demás* », p. 518.

rappellent sa double nature, lors d'un épisode tiré de la grande geste épique du dieu. A la question « ¿ Quién soy ? », les divinités répondent : « *Eres uno en la memoria. Eres otro en el olvido. [...] Serpiente de plumas en lo que recuerdas. Espejo de humo en lo que no recuerdas.* »<sup>452</sup>

Si l'on transpose la double nature du pérégrin à l'histoire de la Conquête, le dieu blanc symbolise alors la face glorieuse, civilisatrice et humaniste de l'événement, alors que le dieu noir en figure la part non-dite, volontairement oubliée. De la sorte, le pérégrin se souvient facilement des actes de Quetzalcoatl, tandis qu'il renie ceux de Tezcatlipoca. Pourtant, son parcours sur la terre du Mexique l'amène à reconnaître, *in fine*, l'ensemble de ses actes : « [...] *nada había ganado, sino lo que quería olvidar : el sacrificio y la opresión encarnados dentro de la sombra humeante que dentro de mí existía* »<sup>453</sup>. Une « ombre fumante » plane sur sa mémoire. Elle le rend « *mareado* »<sup>454</sup>, « nauséeux ». Le passé remonte, et crée un malaise physique. Le pérégrin doit se souvenir de ce qu'il voulait oublier. Dans une scène qui suit sa confession à la déesse mangeuse d'immondices, le dieu Miroir Fumant lui tend un miroir magique, dans lequel il se découvre en tant que Cortès :

*Bastón de luces : cada espejo brillaba, y cada brillo era una terrible escena de muerte, degüello, incendio, espantable guerra, y en todas yo era el protagonista, yo era el hombre blanco, rubio, barbado, a caballo, armado de ballesta, de espada armado, con una cruz de oro bordada al pecho, yo era ese hombre que prendía fuego a los templos, destruía los ídolos disparaba cañones contra los guerreros de esta tierra, armados ellos sólo de lanzas y flechas, [...], yo violaba a las mujeres, [...], yo fundía en barras de oro, las joyas, los muros y los pisos del mundo nuevo ; les contagiaba la viruela y el cólera a los pobladores de estas comarcas, yo, yo, era yo [...].*<sup>455</sup>

---

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 549. Tr. fr. : « Qui suis-je ? [...] Tu es l'un dans la mémoire. Tu es l'autre dans l'oubli. [...] Serpent à Plumes dans ce dont tu te souviens. Miroir de fumée dans ce que tu oublies. », p. 478.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 594. Tr. fr. : « [...] je n'avais rien gagné hormis ce que je voulais oublier : l'oppression et le sacrifice incarnés dans l'ombre fumante que je portais à l'intérieur de moi-même », p. 520.

<sup>454</sup> *Ibid.*

<sup>455</sup> *Ibid.*, p. 577-578. Tr. fr. : « Une canne de lumière : chaque miroir brillait, et chaque cadre étincelant était une terrible scène de mort, d'égorgeant, de villes en flammes, de guerre épouvantable, et dans chaque scène j'étais l'homme blanc, blond, barbu, à cheval, armé d'une arbalète, d'une épée, une croix brodée sur la poitrine, j'étais cet homme qui mettait le feu aux temples, qui détruisait les idoles, qui tirait au canon contre les hommes de ce pays – armés seulement de lances et de flèches – [...] c'est [...] moi qui violais les femmes, [...] moi qui transformais en barre d'or les bijoux, les murs et les sols du nouveau monde ; je communiquais la variole et le choléra aux habitants de ces régions, moi, c'était moi [...]. », p. 505.

Le portrait physique de l'homme blanc, blond, barbu, à cheval, décrit avec exactitude le conquistador Hernan Cortès. Ses exactions reprennent les différentes phases du massacre des Indiens, et de leurs biens, par les Espagnols. Dans cette longue analepse, dont nous ne citons ici qu'une partie, Fuentes rend la mémoire aux Espagnols. C'est en effet au roi d'Espagne que s'adresse le récit du pérégrin. L'anamnèse du jeune voyageur, qui l'entraîne à ce constat amer : « *Eso hice...* »<sup>456</sup>, vise à fonder une responsabilité partagée. L'Espagne doit reconnaître les deux versants de son histoire mexicaine, réfléchi par le miroir kaléidoscopique du dieu noir. La relation des crimes permet à la mémoire d'être complète. La confession du pérégrin n'est pas un effacement des fautes, mais une reconnaissance à vocation identitaire.

Dans *Le Turbot*, le narrateur se livre lui aussi à un *mea culpa*, lié en partie à l'imprégnation religieuse de Grass durant son enfance. Dans ses entretiens avec Nicole Casanova, le romancier revient sur l'influence de sa mère catholique : « Jusqu'à ma douzième ou treizième année, j'ai été assez religieux. Et j'ai reçu ensuite certaines empreintes, en particulier grâce à un professeur de latin pendant mes deux dernières années d'étude. Il apparaît dans *Le Turbot*, c'est le Dr Stachnik. »<sup>457</sup> Le grand intérêt du Dr Stachnik était la canonisation de Dorothea von Montau, personnage réel qui sert de support à Grass dans la deuxième partie du roman. Elle est la compagne du narrateur, lors de sa période gothique. Mystique à l'extrême, elle est dépeinte de façon parodique. Mais c'est uniquement son fanatisme religieux qui est critiqué, non le catholicisme en tant que manière de vivre :

Je tiens la manière de vivre catholique, et aussi l'élément païen dans le catholicisme, pour quelque chose de très vital, et quand le catholicisme ne va pas main dans la main avec un fanatisme et une intolérance également catholiques, je le tiens pour une forme de vie très vivable, très imagée, très humaine.<sup>458</sup>

C'est d'ailleurs lors du chapitre consacré à Dorothee von Montau que le récit s'écrit le plus fortement à la manière d'un *mea culpa*. Double de Grass, le narrateur dit être « resté suffisamment catholique » pour croire à la sainteté de Dorothee. Mais sa vision religieuse est corrigée par une analyse plus rationnelle. Il devine dans les extases de la sainte un désir plus

---

<sup>456</sup> *Ibid.*, p. 578. Tr. fr. : « Voilà ce que j'ai fait... », p. 506.

<sup>457</sup> Günter GRASS, *Atelier des métamorphoses*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>458</sup> *Ibid.*

prosaïque : se libérer du joug marital. Malgré cette rationalisation de l'épisode, le narrateur n'omet pas de confesser ses fautes lors d'une pseudo-hagiographie de Dorothée :

*Bald nach dem Tod ihres Vaters wurde sie durch ihren ältesten Bruder ungefragt (sechzehnjährig) einem schon ältlichen Mann (mir) zur Frau gegeben. Nichts Besseres fiel mir ein, als dem zarten Kind einen Balg nach dem anderen zu machen, meine kostspielig aufgeputzte Dorothea auf öde Zunfessen zu schleppen, ihr durch halbherzige Beteiligung an einem lächerlichen Handwerkeraufstand meine Feigheit zu beweisen [...] und sie mit harter Schwertfegerhand zu schlagen oder – wie auf dem Rückweg von Einsiedeln – mit Steinen zu bewerfen, weil ich sie und ihren hexischen Freiheitsbegriff gehaßt habe.<sup>459</sup>*

Les abus des maris violents sont avoués par le narrateur, qui prend en charge les travers successifs de la domination patriarcale. La quatrième partie du roman associe cette remémoration du mauvais passé à une métaphore corporelle très symbolique, annoncée par le titre du premier chapitre : « Coproscopie ». L'image de l'examen des selles désigne les traces d'un passé infect, que les contemporains tentent de désodoriser mais qu'il faut regarder en face. Elle évoque la difficulté à avouer l'inavouable, comme par exemple les scènes de violences conjugales, ou encore les problèmes politiques entre la Pologne et l'Allemagne, qui sont évoqués autour du point névralgique Danzig. Comme le note Joyce Crick, Grass évoque avec *Le Turbot* « *the guilt of Germany and the guilt of men* »<sup>460</sup>. Puisque le narrateur est un homme et un Allemand, il appartient à la communauté fautive. Son récit s'apparente, de fait, à une confession.

Le péché apparaît aussi en toile de fond des *Fleurs bleues*. Le duc d'Auge est en effet fasciné par la période d'avant la Chute. Ses recherches concernant les préadamites le confirment. Son engouement reflète les idées de Queneau, théorisées dans son essai inachevé *Une Histoire modèle* : « Il est bon d'envisager à l'origine des temps un couple heureux. C'est l'hypothèse dite du Paradis Terrestre. Le premier malheur qui les accable les précipite dans

---

<sup>459</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, op. cit., p. 211. Tr. fr. : « Peu après la mort de son père, son frère aîné l'a donné pour femme (à seize ans) à un homme déjà d'un certain âge (moi) ce sans lui demander son avis. Je ne trouvais rien de mieux que de faire à cette tendre enfant un marmot après l'autre, que de traîner ma Dorothée, en de coûteux atours, à de fastidieux banquets de corporations, de lui démontrer ma lâcheté en participant à contrecœur à une ridicule rébellion d'artisans [...] et de la battre de ma dure main qui battait les plates ou encore – cf. retour d'Einsiedeln – de lui jeter des pierres, parce que je haïssais sa personne et sa malicieuse idée de liberté. », p. 189.

l'histoire et la chronologie commence. »<sup>461</sup> Cette analyse est étendue au plan collectif : « Dans cette hypothèse, on considère un groupe humain plongé dans le bonheur. Cet âge n'a pas d'histoire. Lorsque l'histoire cesse, cet âge on réintègre. »<sup>462</sup> La composition circulaire des *Fleurs bleues* mime ce schéma. Toutefois, la sortie finale de l'histoire n'est pas un retour exact au commencement. Elle parachève un travail de remémoration entrepris tout au long du roman. L'anamnèse onirique de Cidrolin permet de revenir sur les maux de l'histoire, et de se libérer de leur présence fantomatique.

### 3. L'écriture de l'histoire comme *catharsis* ?

Selon E.R. Dodds, la pratique de l'*anamnêsis*, associée à la doctrine de la métempsychose, relève d'une forme originelle du puritanisme ancien. La réincarnation est liée à une pollution de l'âme, qui doit se purger des méfaits commis dans ses anciennes vies. L'*anamnêsis* se fait alors *catharsis*. Grâce à cette purgation, la *psychê* peut « progresser dans l'échelle des êtres » et « hâter son ultime libération. »<sup>463</sup>

Dans quelle mesure ce schéma palingénésique éclaire-t-il les parcours mémoriels des romans du *corpus* ? Par leurs remémorations, les protagonistes font retour sur les fautes commises par leurs prédécesseurs. Ils assument celles-ci comme les leurs, puisqu'ils revêtent, de manière transhistorique, l'identité de leurs ancêtres. Dès lors, l'écriture de l'histoire, véritable anamnèse, ne s'apparente-t-elle pas à une forme de *catharsis* ? La recollection des souvenirs n'a-t-elle pas pour but de se libérer d'un passé inavouable, qui ne cesse de hanter les contemporains ?

---

<sup>460</sup> Joyce CRICK, « Time and the Flounder », *Günter Grass's Der Butt : Sexual Politics and the Male Myth of History*, op. cit., p. 46. « la faute de l'Allemagne et la faute des hommes » (traduction personnelle)

<sup>461</sup> Raymond QUENEAU, *Une Histoire modèle*, op. cit., p. 24.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>463</sup> E.R. DODDS, *Les Grecs et l'irrationnel*, op. cit., p. 157.

### 3.1. Aspects psychanalytiques

Dans un premier temps, la libération du personnage de son « mauvais » passé emprunte sa trame au modèle psychanalytique. La cure psychanalytique offre en effet une version moderne et laïque de *l'anamnésis* grecque. Le terme « anamnèse », utilisé à l'origine pour désigner « le retour des souvenirs, le fait de se ressouvenir »<sup>464</sup>, est d'ailleurs employé depuis le XX<sup>e</sup> siècle dans le domaine médical pour signifier la fin d'une amnésie. Il désigne, de nos jours, l'évocation par le patient de son parcours médical passé. Le terme est aussi passé dans le domaine de la psychanalyse pour évoquer « le retour d'éléments psychiques refoulés »<sup>465</sup>.

Comme nous l'avons vu plus haut, la poétique du retour s'apparente à une manifestation du refoulé du personnage, et par extension de l'Histoire qu'il personnifie. Dans *Les Fleurs bleues*, le duc d'Auge apparaît ainsi, selon Anne-Marie Jaton, comme « la vivante et désopilante incarnation du retour du refoulé » :

Toujours semblable à lui-même, il ne suit pas le chemin de la répression sociale de la violence, ignore sereinement des siècles de « progrès » dans la civilisation, qui ont consisté à rendre ascétique la mort et les massacres, efficace le contrôle des pulsions sadiques et anti-sociales. Chaque fois qu'il ouvre la bouche, le personnage de Queneau révèle la primauté du principe de plaisir, des pulsions sexuelles et alimentaires et l'éternelle dialectique entre les désirs et les interdits idéologiques et sociaux.<sup>466</sup>

Le parcours itératif d'Auge figure le retour des pulsions brutales de l'homme à chaque époque. L'échange onirique qu'il entretient avec Cidrolin permet à ce dernier de méditer sur cette répétition, et pourquoi pas de la faire cesser. Le rêve prend alors une dimension thérapeutique, celle-là même que Queneau attribue à l'histoire :

L'histoire ayant pour objet la prévision de ce qui fait son objet propre, c'est-à-dire les malheurs collectifs des hommes, elle sert donc de but à une thérapeutique collective des sociétés et doit conduire à l'établissement du bonheur parmi les hommes, c'est-à-dire à sa propre disparition.<sup>467</sup>

---

<sup>464</sup> *Le Robert, dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction de Alain Rey, Paris, Le Robert, 1998, t. I, p. 117.

<sup>465</sup> *Ibid.*

<sup>466</sup> Anne-Marie JATON, *Lecture(s) des Fleurs bleues*, op. cit., p. 138.

<sup>467</sup> Raymond QUENEAU, *Une Histoire modèle*, Paris, Gallimard, 1966, p. 17.

D'après *Une Histoire modèle*, l'observation de l'histoire et de ses répétitions détermine l'existence de cycles historiques. La prévision de ces cycles, véritable fonction de l'histoire selon Queneau, est l'unique moyen pour l'homme de sortir du cercle vicieux. Rappelons que pour l'auteur, l'histoire doit s'achever car elle est uniquement liée au malheur des hommes, dans une forme de monotonie. Cette « thérapeutique collective » est transposée sur le plan fictionnel grâce aux deux protagonistes des *Fleurs bleues*. Auge incarne l'histoire, et son incessante violence, alors que Cidrolin, essentiellement inactif, est le témoin onirique de ses agissements. Le rêve du passé se fait alors réflexion sur l'histoire et recherche de la sagesse.

Ce double parcours peut s'analyser en termes psychanalytiques, comme le propose Anne Clancier. La critique suggère de lire le roman comme « le manuel du parfait analysé »<sup>468</sup>. Après avoir rappelé que Queneau a déjà utilisé, dans d'autres œuvres, les découvertes de Freud (*Chêne et Chien* est le récit d'une expérience analytique<sup>469</sup>), elle explique qu'il « nous fait assister, sans nous avertir, à l'évolution d'une psychanalyse menée jusqu'à son terme, tout en situant l'esprit humain dans une double perspective structurale et historique. »<sup>470</sup> Selon elle, le roman illustre la psychologie de Freud par la figure du retour en arrière, qui caractérise les thérapies modernes. Cidrolin est divisé entre les appétits violents de son Ça, incarné par Auge, et les injonctions morales de son Surmoi, figuré par le justicier La Balance<sup>471</sup> :

Le pauvre petit Moi-Cidrolin partagé entre les pulsions du Ça-ci-devant duc d'Auge, et la sévérité du Surmoi qui lui fait craindre un châtement terrible pour ses désirs, ne sait comment se tirer de ses difficultés. Si pendant son sommeil il s'abandonne à ses instincts et se montre paillard et meurtrier, il est pris de panique à son réveil. Aussi a-t-il trouvé ce compromis qui consiste à s'accuser des crimes commis en songe, en peignant des graffiti insultants sur sa porte. Quels sont ces crimes dont il s'accuse ? Les deux lettres A et S qu'il efface nous font deviner qu'il s'agit du mot assassin.<sup>472</sup>

---

<sup>468</sup> Anne CLANCIER, « Le Manuel du parfait analysé. *Les Fleurs bleues* », *Raymond Queneau et la psychanalyse*, Paris, Editions du Limon, 1994, p. 49-57.

<sup>469</sup> « Je me couchais sur un divan/et me mis à raconter ma vie/ce que je croyais être ma vie/ma vie, qu'est-ce que j'en connaissais ?/et ta vie, toi, qu'est-ce que tu en connais ? », *Chêne et Chien*, Paris, Gallimard, 1969 (1937), p. 63.

<sup>470</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>471</sup> Justicier solitaire qui punit les personnes qui échappent à la Justice, en les assassinant.

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 50.

Anne Clancier explique que l'ensemble du récit représente l'expérience psychanalytique de Cidrolin. Les calembours burlesques fonctionnent selon la méthode d'association d'idées libres, et les différentes époques visitées figurent les strates de la mémoire. Les sauts temporels correspondent à la descente dans l'inconscient, qui procède précisément par sauts temporels brusques, avec de constants anachronismes. « Et voilà Cidrolin-duc d'Auge, lancé dans cette grande entreprise. Il revit certaines étapes historiques de sa vie. »<sup>473</sup> La première étape, en 1264, est celle de la révolte contre le père : Auge refuse de suivre Saint-Louis en Croisade. Cette phase se poursuit en 1439, lorsqu'il s'allie au fils du roi pour comploter contre lui et prendre le pouvoir. Anne Clancier voit ici une allusion à la phase œdipienne. L'année de parution de *Don Quichotte*, 1614, est essentielle selon elle car cet ouvrage exprime « le drame de l'homme en proie à ses désirs et sa culpabilité tel que Freud a pu le saisir. »<sup>474</sup> 1789 marque la mort définitive du père, assassiné par le peuple de France. Cette étape représente la conquête d'un moi plus équilibré, permise également par la descente d'Auge dans les grottes périgourdines. Sa recherche d'hommes préhistoriques correspond à la quête d'une « innocence originelle »<sup>475</sup>. Anne Clancier assimile ses fausses peintures rupestres à une activité créatrice de sublimation. « La psychanalyse est presque terminée, le duc d'Auge et Cidrolin peuvent maintenant se rencontrer. »<sup>476</sup> A la fin du roman, les deux personnages sont en effet réunis, et le « Surmoi féroce » Labal, justicier solitaire meurtrier, disparaît sous les décombres d'un immeuble qui s'écroule.

Un Surmoi plus souple, un Moi fort qui accepte les pulsions du Ça parce qu'il sait qu'il peut les intégrer et les sublimer, voilà ce qu'un sujet en analyse peut attendre du traitement [...]. Tout au long de cette fable, Raymond Queneau nous a montré, dans un jeu de miroirs, que chacun de ses deux héros était le rêve de l'autre, exprimant ainsi la dialectique subtile du conscient et de l'inconscient. A nous de deviner la moralité : on a longtemps cru qu'au commencement de l'homme était l'innocence : Raymond Queneau nous révèle, sans sécheresse et sans rhétorique, qu'au commencement était la boue, mais que l'homme peut, s'il a le courage d'assumer son destin dans sa totalité, de la boue faire sortir Les Fleurs bleues de l'innocence.<sup>477</sup>

---

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>474</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>475</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>476</sup> *Ibid.*

<sup>477</sup> *Ibid.*, p. 57.

Le parcours psychanalytique des deux personnages consiste donc en une purgation des passions, un apaisement de la violence d'Auge à la fin du récit. Toutefois, il ne s'agit pas d'effacer, d'éliminer le passé, mais au contraire de l'assumer en tant que tel. Le parcours mémoriel des *Fleurs bleues* impose une responsabilité historique. Il dévoile un passé violent mais donne, en même temps, une clé pour le sublimer : l'activité créatrice. Ne s'agit-il pas là d'une belle mise en abyme de l'écriture de l'histoire selon Queneau ?

La lecture psychanalytique, interprétation parmi tant d'autres « pelures » de cet « oignon » qu'est l'œuvre littéraire selon Queneau<sup>478</sup>, met en lumière un parcours libérateur. L'analyse d'Anne Clancier était d'ailleurs connue par l'auteur, qui en était satisfait selon Claude Debon<sup>479</sup>. Le « rêve continu » de Cidrolin, qu'il présente comme « une histoire suivie »<sup>480</sup>, permet de « digérer » la brutalité de l'histoire, selon une métaphore qui est filée tout au long du roman. Le passé embarrassant du personnage, symbolisé par les graffiti infâmants et le tempérament barbare du duc, lui donne en effet la nausée. Peu après l'évocation de son passage en prison, Cidrolin passe ainsi une nuit difficile : « Cidrolin se réveille au milieu de la nuit, il a très mal au ventre et très mal à l'estomac. Il monte sur le pont et se penche sur l'eau : peut-être va-t-il vomir ? »<sup>481</sup> L'essence de fenouil est une aide précieuse à la digestion du personnage, en tant que « liqueur ecphractique »<sup>482</sup>, c'est-à-dire laxative. Mais c'est surtout son pouvoir alchimique<sup>483</sup> qui le guérit de son malaise physique et moral. Elixir de longue vie selon le duc, l'essence de fenouil permet le va-et-vient transhistorique des personnages, et la rencontre des différentes époques entre elles. Le voyage dans le temps, procédé magique, correspond à la lente assimilation des maux de l'histoire par Cidrolin, qui reconnaît *in fine* sa responsabilité. Il avoue être l'auteur des graffiti, et admet

---

<sup>478</sup> « Un chef d'œuvre est aussi comparable à un bulbe dont les uns se contentent d'enlever la pelure superficielle tandis que d'autres, moins nombreux, l'épluchent pellicule par pellicule : bref un chef d'œuvre est comparable à un oignon. », *Le Voyage en Grèce, op. cit.*, p. 141.

<sup>479</sup> Claude DEBON, « Préface au recueil d'Anne Clancier : *Raymond Queneau et la psychanalyse* », *Doukiplèdonktan ? Etudes sur Raymond Queneau*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 214.

<sup>480</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues, op. cit.*, p. 1111.

<sup>481</sup> *Ibid.*, p. 1074.

<sup>482</sup> *Ibid.*, p. 1004.

<sup>483</sup> L'essence de fenouil est fabriquée par l'alchimiste du duc, Timoleo Timolei.

l'existence du bouillonnant duc d'Auge comme son « autre soi-même »<sup>484</sup>, une part jusqu'alors méconnue de son identité.

De même, la métaphore digestive exprime dans *Le Turbot* le malaise du narrateur face à ses mauvais souvenirs. Tour à tour, il dit souffrir de colique : « *Durchfall./Ich höre mich./Zweitausendfünfhundert Jahre Geschichte* »<sup>485</sup>, ou de constipation historique : « *Wer von so viel Vergangenheit verstopft ist und endlich zu Stuhl kommen möchte [...]*. »<sup>486</sup> La diarrhée évoque les brusques sauts temporels qu'opère le récit, selon un temps désordonné qui « a chroniquement la courante »<sup>487</sup>. La constipation désigne l'« occupation » du narrateur par les onze cuisinières, prisonnières qui demandent à sortir de sa mémoire. Dans un poème intitulé « *Kot gereimt* » (« Cacarime »), les excréments révèlent des aliments non digérés : « *Mach Würstchen ! Mach Würstchen ! rufen die Mütter./Frühe Knetmasse, Schamknoten/und Angstbleibsel : was in die Hose ging./Erkennen wir wieder : unverdaut Erbsen, Kirschkerne/und den verschluckten Zahn.* »<sup>488</sup> La « coproscopie » est là encore essentielle pour observer certains résidus honteux. Cette imagerie grotesque relève de la carnavalisation à l'œuvre dans le roman, mais elle révèle surtout l'écriture de l'histoire en tant qu'opération expulsive. Une autre fonction corporelle s'associe à la digestion pour figurer cette idée : la grossesse. Le roman se structure en effet autour des neuf mois de grossesse d'Ilsebill. Mais cet état ne concerne pas uniquement la jeune femme. Le narrateur lui-même considère l'écriture du *Turbot* comme une sorte d'enfantement. Les cuisinières sont en lui comme en gestation. Il évoque la première d'entre elles de la sorte : « *Die erste Köchin in mir – denn nur von Köchinnen kann ich erzählen, die in mir hocken und raus wollen – hieß Aua und hatte*

---

<sup>484</sup> Expression du duc d'Auge, tirée du dialogue entre lui et Cidrolin, lorsqu'ils apprennent qu'ils ont les mêmes prénoms : « – Je ne me vois pas en m'appelant sous les espèces d'un autre ! – Espèce d'autre vous-même, répliqua le duc avec bonhomie », *Les Fleurs bleues, op. cit.*, p. 1151.

<sup>485</sup> Günter GRASS, *Der Butt, op. cit.*, p. 306. Tr. fr. : « Colique. Je m'entends. Deux mille cinq cents ans d'histoire », p. 275. Le mot allemand « *Durchfall* » est polysémique. Il désigne le fait de tomber (*fallen*) à travers (*durch*). La présence de nombreuses allusions grotesques dans le roman nous invite à suivre la traduction de Jean Amsler, et l'idée d'une « colique historique ».

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 27. Tr. fr. : « Quand on est à ce point encombré de constipation révolue et qu'on aimerait enfin se soulager [...]. », p. 26.

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 276. V.O. : « *die Zeit – die Uhr meine ich – chronischen Dünnpfiff hat.* », p. 306.

<sup>488</sup> *Ibid.*, p. 356. Tr. fr. : « Fais ton beau caca ! disent les mères./Masse plastique précoce, nœud de honte,/résidu d'angoisse : ce qui est allé dans la culotte./Identification : non digérés : pois, noyaux de cerise/et la dent avalée. », p. 319.

*drei Brüste.* »<sup>489</sup> La formule est la même pour présenter les autres : « *Margarete Rusch, auf die dicke Gret genannt, hockt als fünfte Köchin in mir.* »<sup>490</sup> Relater leurs vies revient à accoucher d'elles, dans une « opération expulsive » par laquelle chacune « devient histoire »<sup>491</sup>. L'écriture est délivrance : « [...] *erzählte ich meiner Ilsebill die Geschichte der Margarete Rusch ; denn endlich will ich die dicke Gret, wie sie in mir hockt, freisetzen.* »<sup>492</sup> ; ou encore « *So hockt sie in mir und schreibt sich fort...* »<sup>493</sup> Elle est thérapeutique. En faisant sortir ses compagnes hors de lui, le narrateur se débarrasse de ses maux. En ce sens, la métaphore de l'accouchement est interprétée dans le roman en termes psychanalytiques. En relatant ses anciennes vies, le narrateur accomplit une régression infantile :

*Auch wenn die Vermutung handlich ist, sie alle, die Köchinnen in mir (neun oder elf), seien nichts als ein draller Komplex und üblicher Fall extremer Mutterbindung, reif für die Couch und kaum geeignet, in Küchengeschichten Zeit aufzuheben, muß ich dennoch auf dem Recht meiner Untermieterinnen bestehen : Sie wollen raus alle neun oder elf und von Anfang an namentlich da sein : weil sie zu lange nur alteingesessene Insassen oder Komplex sein durften und ohne Namen geschichtlos geblieben sind [...].*<sup>494</sup>

« Cas banal de liaison extrême à la mère », tel est le diagnostic. *Le Turbot* ne serait que l'illustration d'un *regressus ad uterum*, un retour au sein du ventre maternel figuré par les rondeurs de chaque cuisinière. D'après son entourage féminin, le narrateur inventerait ses compagnes historiques pour assouvir un fantasme de régression, ou encore un rêve de polygamie. Pourtant, la grossesse fictive du narrateur n'entend pas se réduire à un simple délire masculin. Si description psychanalytique il y a, c'est avant tout pour servir de métaphore de l'acte d'écriture. Le narrateur expulse ses « sous-locataires » pour apaiser sa

---

<sup>489</sup> *Ibid.*, p. 16. Tr. fr. : « La première cuisinière qui est en moi – je ne peux en effet que parler de cuisinières qui sont tapies dans moi et veulent sortir – s'appelait Ava et avait trois seins. », p. 15.

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 21. Tr. fr. : « Margarete Rusch, dite encore Gret la Grosse, est la cinquième cuisinière que je recèle en mes flancs. », p. 20.

<sup>491</sup> *Ibid.*, p. 473. V.O. : « *wie sie in mir hockt oder durch mich entäußert Geschichte wird.* », p. 526.

<sup>492</sup> *Ibid.*, p. 262. Tr. fr. : « [...] je racontai à mon Ilsebill l'histoire de Margarete Rusch ; car enfin je veux mettre bas cette grosse Gret telle qu'elle réside en moi. », p. 235.

<sup>493</sup> *Ibid.*, p. 270. Tr. fr. : « Telle accroupie en moi elle se libère par ma plume. », p. 242.

<sup>494</sup> *Ibid.*, p. 13. Tr. fr. : « Même s'il s'avère pratique de supposer qu'elles toutes, les cuisinières en moi (neuf ou onze), ne seraient qu'un complexe compact et un cas banal de liaison extrême à la mère, bon pour le divan du psychanalyste et à peine susceptible d'assumer le temps en des histoires de cuisine, je dois insister sur le droit que détiennent mes sous-locataires : elles veulent toutes sortir et, toutes les neuf ou onze, exister nommément depuis le début : parce que trop longtemps elles ne furent que des occupantes emphytéotiques ou un complexe et, faute de nous, sans histoire [...]. », p. 13.

conscience, mais, à un degré supérieur, pour écrire l'histoire des femmes opprimées, de longs siècles durant, par la domination patriarcale. Voilà pourquoi il doit libérer sa mémoire :

*[...] weil sie zu oft nur stumm duldend und selten beredt – ich sage : dennoch beherrschend – Ilsebill meint : ausgebeutet und unterdrückt – für Pfeffersäcke und Deutschherren, für Äbte und Inspektoren, nur immer für Männer in Rüstung und Kutte, in Pluderhosen, gamaschengewickelt, für Männer gestiefelt oder mit schnalzenden Hosenträgern gekocht und was sonst noch getan haben ; und weil sie sich rächen wollen, an jedermann rächen wollen : endlich außer mir – oder wie Ilsebill sagt : emanzipiert.*<sup>495</sup>

Faire sortir les cuisinières hors de soi, c'est leur offrir une émancipation rétrospective, les dépeindre comme actrices d'une Histoire dont elles ont toujours été tenues à l'écart. Ce processus peut être long et difficile. De fait, le narrateur n'évoque pas toujours entièrement l'histoire de chaque cuisinière. Deux d'entre elles sont mises à l'écart, tant leur cas respectif soulève une forte culpabilité. Ce déni est suggéré par une expression entrevue lors d'une citation précédente : « *die Köchinnen in mir (neun oder elf)* », c'est-à-dire « les cuisinières en moi (neuf ou onze) »<sup>496</sup>. L'imprécision du nombre montre la tension qui entoure deux de ses compagnes, les plus récentes : Sibylle Mielhau et Maria Kuczorra. Le nombre de chapitres, neuf, affirme l'existence de neuf cuisinières, qui seraient évoquées les unes après les autres. Pourtant, Sibylle et Maria n'ont de cesse de faire retour dans la mémoire du narrateur, portant le nombre total à onze. Le récit ne suit pas exactement l'ordre linéaire, mais entremêlent les figures féminines, par-delà leurs époques d'appartenance. C'est ainsi que Sibylle et Maria apparaissent dès les premiers portraits de femmes, ceux des matriarches Ava et Wigga. Leurs deux personnalités affleurent tout au long du récit. Le narrateur anticipe certaines scènes les concernant, sur lesquelles il revient en fin de parcours. Les premières versions de ces épisodes contiennent des omissions, signes d'une difficulté pour le narrateur à avouer l'inavouable. Joyce Crick a très bien analysé ce phénomène autour des notions d'obsession et de culpabilité. Le narrateur est amené encore et encore à parler de ces ceux

---

<sup>495</sup> *Ibid.*, p. 13-14. Tr. fr. : « [...] parce que trop souvent, dans une passivité muette, dans une passivité muette rarement éloquente – je dis pourtant dominantes – Ilsebill opine : exploitées et opprimées – elles ont fait la cuisine et je ne sais quoi pour des marchands de poivre et des chevaliers Teutoniques, pour des abbés et des inspecteurs, pour des hommes, quoi ! en armure et en froc, en chausses à la tonne, ficelés de houseaux, pour des hommes à bottes ou à bretelles élastiques qui font clac ; et parce qu'elles veulent se venger, se venger sur quiconque : enfin sorties de moi – ou bien comme dit Ilsebill : émancipées. », p. 13.

<sup>496</sup> *Ibid.*, p. 13. Tr. fr. : p. 13.

figures, mais il ne parvient que difficilement à relater leurs histoires tant la charge traumatique est importante, ainsi que son implication personnelle :

*He is pulled obsessively back to them again and again, but there remains something hidden, unspoken, « etwas, das ... weil verdeckt, blöd dauerte ». The large-scale diversion is part of a strategy of mystification and evasion which allows guilty omissions to go unnoticed. What is hidden at this stage does not get revealed until the story is retold a second time in its more appropriate temporal position at the end of the novel, three months after the birth, this time with Maria, no longer with Ilsebill, as its recipient.<sup>497</sup>*

Le narrateur tergiverse longtemps avant de relater pleinement les deux histoires. Il prend bien souvent la « tangente historique »<sup>498</sup>, faux-fuyant ou subterfuge qui lui permet de s'échapper vers l'histoire d'une autre cuisinière, moins dérangeante. L'épisode concernant Maria apparaît seulement à la fin du roman. Le narrateur lui rend visite en septembre 1974, après l'accouchement d'Ilsebill. Il peut enfin revenir sur l'événement qui l'a obsédé tout au long du récit : la répression des grévistes des Chantiers Lénine de Gdansk, et la mort par balles de l'un d'eux, Jan Ludkowski, son meilleur ami, et le mari de la cantinière Maria Kuczorra. La séquence est alors relatée en entier. Elle dévoile la culpabilité du régime communiste, mais aussi la blessure intime du narrateur. L'autre histoire cachée concerne Sibylle Mielhau, son ancienne compagne dans les années 1960, qui meurt assassinée dans des conditions atroces. Devenue lesbienne, elle se rend avec ses amies à la Fête des Pères sur la falaise de l'île de Rügen. Mais leur présence déplaît aux hommes présents, et Sibylle finit écrasée et broyée par un groupe de motards.

La difficulté à mettre par écrit ces deux histoires éclaire l'ensemble du récit, qui multiplie les résumés, les rappels ou encore les anticipations. La nécessité de revenir plusieurs fois sur la même scène, pour parvenir à en dévoiler la part dissimulée explique la poétique du retour choisie par Grass : « *The narrative movement in these guilty stories is repetitive, but*

---

<sup>497</sup> Joyce CRICK, « Time and the Flounder », *Günter Grass's Der Butt : Sexual Politics and the Male Myth of History*, op. cit., p. 44. « Il est ramené de manière obsessionnelle vers elles, encore et encore, mais il reste toujours quelque chose de caché, un non-dit, , « *etwas, das ... weil verdeckt, blöd dauerte* ». La diversion à grande échelle fait partie d'une stratégie de mystification et d'évasion qui permet à de coupables omissions de passer inaperçues. Ce qui est dissimulé dans cette section du roman ne sera révélé que lorsque l'histoire sera redite une seconde fois, à un moment plus approprié : la fin du livre, trois mois après la naissance, moment qu'il destine à Maria, et rapidement à Ilsebill. » (traduction personnelle)

<sup>498</sup> Günter GRASS, *Le Turbot*, op. cit., p. 442. V.O. : « *Ausflüchte [...] historische.* », p. 492.

*the circle is not closed ; a kind of spiral progress of "Sich-frei-Erzählen" is under way, an emancipatory process which, unlike the fish's, is not simply linear.* »<sup>499</sup> Les « histoires coupables » que relate *Le Turbot* impliquent donc une forme de ressassement. Comme le souligne Freud dans *Remémoration, répétition et perlaboration*<sup>500</sup>, la répétition, si elle se libère de ses automatismes, peut en effet être émancipatrice. Le psychanalyste distingue la compulsion de répétition et la remémoration libératrice. Dans le premier cas, le patient n'a pas de réel souvenir, il ne fait que répéter l'acte refoulé sans savoir qu'il s'agit d'une répétition. « Plus la résistance est grande, plus la remémoration sera largement remplacée par l'agir (répétition). »<sup>501</sup> Dans le second cas, il s'agit de répéter les mêmes scènes encore et encore, afin de dépasser le refoulement. La perlaboration<sup>502</sup> est une « réconciliation avec le refoulé »<sup>503</sup>, qui passe pour le malade par le fait de « se plonger dans la résistance qui lui est inconnue, de la perlaborer, de la surmonter »<sup>504</sup>. La perlaboration serait le « troisième terme »<sup>505</sup> où la répétition et la remémoration viendraient se rejoindre. Le ressassement à l'œuvre dans *Le Turbot* montre l'automatisme auquel est soumis le narrateur. Mais il peut aboutir, au terme d'une écriture libératrice, à l'évocation pleine et consciente des souvenirs, à cette remémoration libératrice qui est le but du traitement psychanalytique. Le *regressus ad*

---

<sup>499</sup> Joyce CRICK, « Time and the Flounder », *Günter Grass's Der Butt : Sexual Politics and the Male Myth of History*, op. cit., p. 45. « Le mouvement du récit dans ces histoires coupables est répétitif, mais le cercle n'est pas clos sur lui-même ; une sorte de progrès en spirale, associé au "Sich-frei-Erzählen", est en route, un processus d'émancipation qui, au contraire de celui du poisson, n'est pas simplement linéaire. » (traduction personnelle). « Schreiben Sie sich frei » est le conseil donné au narrateur de *Le Chat et la Souris* par son confesseur. Ce roman de Grass paru en 1961 est écrit par un narrateur rongé par le remords d'une ancienne trahison.

<sup>500</sup> Sigmund FREUD, *Remémoration, répétition et perlaboration* (1914), traduit par J. Altounian, P. Haller et D. Hartmann, *Œuvres complètes*, Paris, PUF, t. XII, p. 187-196.

<sup>501</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>502</sup> Ce néologisme traduit le terme allemand *Durcharbeitung*, associé dans le texte au verbe *durcharbeiten* (le titre original de l'article de Freud est « *Erinnern, wiederholen und durcharbeiten* »), qui trouve un équivalent satisfaisant en anglais avec *working-through*. En français, la traduction exacte pose problème. Selon J. Laplanche et J.-B. Pontalis, le terme « perlaboration » est plus acceptable que « élaboration », que l'on trouve chez certains traducteurs. J. Laplanche et J.-B. Pontalis définissent ainsi le concept de « perlaboration » : « Il s'agirait là d'une sorte de travail psychique qui permet au sujet d'accepter certains éléments refoulés et de se dégager de l'emprise de mécanismes répétitifs. » dans *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1997, p. 305.

<sup>503</sup> Sigmund FREUD, *Remémoration, répétition et perlaboration*, op. cit., p. 192.

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>505</sup> Jean LAPLANCHE et Jean-Bertrand PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de Daniel Lagache, Paris, PUF, 1997, p. 306.

*uterum* du *Turbot*, retour nostalgique du narrateur vers l'idylle maternelle, n'est qu'une étape vers la libération de ses souvenirs traumatisants.

Cette dynamique se confirme à l'échelle autobiographique. Le choix réitéré de Grass d'écrire sur la période nazie a mis également fort longtemps à aboutir au complet dévoilement de ses propres agissements à cette époque. Ce n'est que dernièrement que le Prix Nobel a avoué avoir appartenu à la Waffen-SS. Jusque-là, il disait simplement avoir été dans la défense anti-aérienne. Il livre son secret dans un entretien accordé au quotidien *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, le 11 août 2006, intitulé « Pourquoi je brise mon silence après soixante ans. Une jeunesse allemande : Grass évoque pour la première fois ses mémoires et son appartenance à la Waffen-SS »<sup>506</sup>. Peu avant la parution de son autobiographie, *Beim Häuten der Zwiebel*, il révèle avoir combattu sous cet uniforme à la fin de la Seconde Guerre mondiale :

Ça m'oppressait. Mon silence durant toutes ces années fait partie des raisons pour lesquelles j'ai écrit ce livre. Il fallait que ça sorte, enfin. La chose s'était passé ainsi à l'époque : je m'étais porté volontaire, pas pour la Waffen-SS, mais pour les sous-marins, ce qui était tout aussi fou. Mais il ne prenait plus personne. En revanche, la Waffen-SS attrapait tout ce qu'elle pouvait dans ces derniers mois de la guerre, en 44-45. [...] Pour moi – et là, je suis sûr de mes souvenirs –, la Waffen-SS n'avait rien d'horrible. C'était une unité d'élite qu'on engageait toujours là où ça sentait le roussi, et qui avait à déplorer les plus grandes pertes, c'était du moins sa réputation.<sup>507</sup>

Cet aveu, soixante ans après les faits, déclenche une vague d'émotion, d'incompréhension face à celui qui s'est toujours engagé pour que l'Allemagne assume son passé. *Der Spiegel* titre ainsi « Les aveux tardifs d'un apôtre de la morale ». La presse conservatrice se régale et lance un discrédit moral sur l'écrivain qui l'a toujours combattue. Comme le remarque Thomas Serrier, la SS et Günter Grass forment « deux symboles incompatibles »<sup>508</sup>. Même si Grass a toujours avoué sa fascination juvénile pour le régime nazi, et son appartenance à la Jeunesse hitlérienne, comme nombre d'adolescents de l'époque,

---

<sup>506</sup> « Warum ich nach sechzig Jahren mein Schweigen breche. Eine deutsche Jugend : Günter Grass spricht zum ersten Mal über sein Erinnerungsbuch und seine Mitgliedschaft in der Waffen-SS », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, n°186, 11 août 2006, p. 33-35. Traduit en français par Thomas Serrier dans son article « Günter Grass et la Waffen-SS. La mémoire maudite d'un prix Nobel allemand », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°94, avril-juin 2007, p. 87-100.

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>508</sup> *Ibid.*, p. 89.

personne n'aurait pu l'associer à cette unité élitaire et barbare, dont le rôle était la brutalisation du conflit par le massacre de civils innocents, de partisans ou de prisonniers de guerre désarmés, comme à Oradour-sur-Glane. La participation de ces troupes aux tueries de la Shoah est aussi restée dans les mémoires. La longue aphasie de Grass est causée par la honte et la culpabilité, face à la défaillance morale de l'enfant qu'il a été : « Qu'est-ce qui t'as empêché, qu'est-ce qui a empêché le garçon que tu as été, de poser les vraies questions ? Tu étais un garçon plutôt éveillé, un peu rebelle même. Mais tu n'as pas posé de questions, du moins pas les questions décisives [...]. »<sup>509</sup> La mémoire refoulée de l'écrivain lui a pourtant fourni le matériau de son œuvre littéraire, depuis *La Trilogie de Danzig* :

Se heurtant à l'incapacité de verbaliser son expérience, Grass semble être passé d'une surcompensation à l'autre : de l'engagement jusqu'au-boutiste de l'adolescent pour la cause allemande et nazie, à l'engagement radical de l'adulte en faveur de la démocratie – pour faire oublier l'hybridité de ses origines familiales sous le Troisième Reich, pour enfouir dans l'action la tache indélébile de sa faute originelle après la guerre. La compulsion de mémoire, un des leitmotivs centraux de l'œuvre, s'expliquerait alors par l'inachèvement du deuil, bloqué par le déni partiel de la réalité.<sup>510</sup>

Le « travail de la mémoire », que l'auteur préfère au « devoir de mémoire », aboutit cependant, à force de détours, à l'aveu final :

[...] sans doute, j'ai cru que j'en avais fait suffisamment, avec tout ce que j'avais écrit. J'avais fait mon apprentissage et j'en avais tiré les conséquences. Mais il restait cette tache résiduelle [...]. C'est pour cela que j'ai dit plus tôt que ce thème m'était imposé quoi qu'il arrive. Ça a commencé avec *Le Tambour*. On ne peut pas *vouloir* [parler de] cela, ça ne relevait pas du libre choix, c'était incontournable. J'ai bien essayé de tourner autour du pot, au début, avec mes différents talents et possibilités, mais le matériau brut était toujours là, il m'attendait en quelque sorte, et il a fallu que je l'affronte.<sup>511</sup>

Comme le remarque Thomas Serrier, « le noyau inavouable de sa biographie, matrice mémorielle aussi indicible qu'inoubliable, a nourri pendant un demi-siècle le travail de perlaboration par l'écriture du traumatisme inaugural de Günter Grass. »<sup>512</sup> Du « je » autobiographique aux narrateurs de ses romans, la limite est peu distincte, et ce travail de

---

<sup>509</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>510</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>512</sup> *Ibid.*, p. 100.

perlaboration a couru d'une fiction à l'autre, embrassant en son sein l'épopée culinaire du *Turbot*.

De même, la dynamique perlaborative caractérise *Terra Nostra*. Entre la première et la dernière partie du roman, les mêmes épisodes sont repris, avec de plus en plus d'approfondissements et détails nouveaux. Les points de vue se multiplient et dévoilent des éléments absents des premières versions. C'est la personnalité obsessionnelle du Seigneur qui impulse, en premier lieu, une forme de ressassement au récit. Il ne cesse de revenir sur le passé monstrueux de sa dynastie. Les résumés du destin des Habsbourg s'accumulent lors de la troisième partie, alors que chaque membre de la famille a déjà été longuement évoqué au cours de la première, qu'il s'agisse de la mère du roi, Jeanne La Folle, ou de son père Philippe le Beau, dénommé « le Prince putassier ». Les tares physiques et morales de sa famille ne cessent de lui revenir en tête, elles constituent son lourd héritage. Lui-même souffre des mêmes vices, et termine son existence dans la putréfaction. La compulsion de répétition du souverain reste stérile, et n'aboutit qu'à le martyriser.

Au contraire de ces vains soliloques, le récit circulaire de *Terra Nostra* parvient à conjuguer répétition et émancipation. Par la multiplication des narrateurs, le récit s'empare des différentes mémoires, espagnole, aztèque, juive, arabe, pour les confronter et parvenir, grâce à leurs apports singuliers, à une reconstitution plus exacte des événements historiques. Tel est le rôle de la répétition au sein de l'intrigue : parvenir à une mémoire plus complète, par-delà l'amnésie inaugurale du protagoniste. Fuentes évoque ces glissements de perspective narrative : « J'essaie de capter ce passé culturel, cette richesse de civilisation à travers une multitude de voix, une multitude de regards qui peuvent m'y aider. [...] Ils forment un chœur, qui est la voix narrative du roman. »<sup>513</sup> Ces voix, qui racontent chacune à leur manière la même histoire, parviennent à dévoiler des pans oubliés des chroniques espagnole et mexicaine. Le lecteur apprend au final que ces récits singuliers appartiennent à un seul et même ensemble. Toutes les voix se sont adressées à un « confesseur », le peintre de l'Escorial, frère Julián. Selon une forme enchâssée, ce dernier confie *in fine* toutes les confessions qu'il a entendues à un autre personnage, le Chroniqueur. Dans l'un des derniers

---

<sup>513</sup> Carlos FUENTES, *Territoires du temps*, op. cit., p. 202.

chapitres, « Les Confessions d'un confesseur », il lui dévoile ses ultimes secrets, les lacunes de l'histoire que le lecteur a suivie jusqu'alors.

*Hasta aquí, le dijo Julián al Cronista, lo que yo sé. Y nadie sabe lo que yo sé, ni sabe más que yo. He sido el confesor de todos [...]. Cuantos aquí han hablado, cuantos aquí han pasado, cuantos aquí han actuado, cuantos aquí han sentido o han sido sentidos, diéronme su voz secreta, como yo les presté mi oreja penitente, pues más sufre, a menudo, el confesor que el confesante, que éste se alivia de una carga, y aquél, la asume.*<sup>514</sup>

Julián a entendu tous les personnages de l'histoire, protagonistes et personnages secondaires : Célestine, le Seigneur, son épouse la reine Isabel, la reine-mère, le père du roi, son conseiller Guzmán, le moine Ludovico, mais encore les nonnes et les soubrettes de l'Escorial. Pourtant, chaque histoire contient une part manquante, car chaque narrateur ne désire pas divulguer l'ensemble de ses secrets :

*Ya ves : no le dijo toda la verdad la joven Celestina al peregrino del nuevo mundo, cuando lo encontró en la playa, para no distraerle del propósito central, que era narrar ante el Señor la soñada existencia de una tierra ignota allende la mar ; y menos, mucho menos, pudo decirle toda la verdad la Señora al náufrago llamado Juan, cuando le trajo a su recámara y allí, le amó con tan intensa furia. ¿ Cómo iba a contarle a nadie, salvo a mí, pues sellan mis labios los fuegos del secreto, Guzmán sus tormentosos actos, los debates de su alma y los propósitos de su vida ?*<sup>515</sup>

Les premières scènes qu'a lues le lecteur ne relataient donc pas toute la vérité. C'est l'ultime récapitulation du confesseur qui permet de comprendre les motivations secrètes de chacun. En se confiant à son tour au Chroniqueur, il se libère lui-même du poids des fautes de chacun, avant de partir pour le Nouveau Monde : « [...] llegue yo limpio de culpables secretos

---

<sup>514</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, op. cit., p. 776. Tr. fr. : « Voici tout ce que je sais à ce jour, dit Julián au Chroniqueur. Et personne ne sait ce que je sais ni en sait plus que moi. J'ai été le confesseur de chacun [...]. Tous ceux qui en ce lieu sont passés, tous ceux qui en ce lieu ont agi, tous ceux qui en ce lieu ont parlé, tous ceux qui en ce lieu ont éprouvé ou suscité un sentiment, me confièrent leur voix secrète comme je leur prêtai mon oreille pénitente, car le confesseur souffre parfois davantage que le confessant car celui-ci se soulage d'un fardeau alors que celui-là le prend en charge. », p. 697.

<sup>515</sup> *Ibid.*, p. 776-777. Tr. fr. : « Tu vois : la jeune Célestine ne relata pas toute la vérité au voyageur du nouveau monde quand elle le trouva sur la plage afin de ne pas le distraire du dessein essentiel qui était de lui faire raconter devant le Seigneur l'existence rêvée d'une terre inconnue de l'autre côté de l'Océan ; moins encore, beaucoup moins encore la Dame pouvait-elle dire toute la vérité au naufragé nommé Juan quand elle le ramena dans sa chambre pour l'aimer avec une si furieuse ardeur. Et à qui d'autre qu'à moi, dont la bouche est scellée par le feu du secret, Guzmán aurait-il raconté ses agissements tourmentés, les débats de son âme et les buts de sa vie ? », p. 697.

*y odiosas cargas al nuevo mundo.* »<sup>516</sup> L'idée de purification est proche de la *catharsis*, qui est ici connotée par la doctrine catholique de la confession. Comme dans *Le Turbot*, les « histoires coupables » se transmettent par le récit, que reçoit *in fine* le lecteur. Mais Fuentes est bien loin de relater ces confessions sous le prisme de la *contritio* chrétienne. Par le récit, la culpabilité se mue en responsabilité collective. Comme le note Emmanuel Bouju, le roman historique devient « lieu de transmission » entre le narrateur, son personnage et le lecteur<sup>517</sup> :

Dans la préoccupation de l'écriture romanesque pour une histoire collective qu'elle cherche à transcrire, et dans son souci de permettre une appropriation par le lecteur de ce fonds historique, je vois, aiguisée au fil de la période, son ambition de relever par l'invention formelle le défi de sa responsabilité à l'égard du monde auquel elle se rattache et auquel, aujourd'hui même, nous sommes assignés.<sup>518</sup>

### 3.2. Aspects judiciaires

La responsabilité à l'égard du passé a investi, depuis la charte du tribunal de Nuremberg, le champ judiciaire avec le jugement des crimes contre l'humanité, et surtout leur régime d'imprescriptibilité. Comme le définit François Hartog,

Imprescriptible veut dire qu'en l'espèce l'ordinaire de la justice, le fait que le temps prescrive, ne vaut pas. [...] Imprescriptible veut dire que le criminel demeure contemporain de son crime jusqu'à sa mort, tout comme nous sommes les contemporains des faits jugés des crimes contre l'humanité.<sup>519</sup>

La judiciarisation du passé est devenu un phénomène important de l'époque actuelle, avec la multiplication des lois mémorielles, mais aussi la participation d'historiens à des procès. Ils y apparaissent en tant que témoins, au sens juridique du terme, comme « *terstis* », c'est-à-dire « celui qui se pose en tiers entre deux parties dans un procès en litige »<sup>520</sup>.

---

<sup>516</sup> *Ibid.*, p. 782-783. Tr. fr. : « [...] j'arriverai au nouveau monde lavé de secrets coupables et de fardeaux odieux. », p. 703.

<sup>517</sup> Emmanuel BOUJU, *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 50.

<sup>518</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>519</sup> François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, op. cit., p. 215.

<sup>520</sup> Giorgio AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, traduit par P. Alferi, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque », 1999 (1998), p. 17.

Cette judiciarisation de la mémoire est évoquée, dans une moindre mesure, par Queneau, autour de l'emprisonnement de Cidrolin. Mais la justice est vite accusée d'inefficacité, puisque le personnage est en réalité innocent : « Je ne suis pas un assassin. Pas même un meurtrier. Rien. J'étais innocent. J'ai fait un mois et demi de préventive. On a fini par reconnaître que j'étais innocent. »<sup>521</sup> L'appareil judiciaire est disqualifié, et c'est son échange onirique avec le duc d'Auge qui permet la libération de la mémoire de Cidrolin. Au contraire, Günter Grass fonde sa réécriture du *Conte du pêcheur et sa femme* sur le paradigme judiciaire. Si l'histoire commence comme chez les frères Grimm, par la pêche d'un turbot magique, elle subit très vite des variations. Le poisson est pêché à deux reprises, et c'est entre les mains d'un groupe de féministes qu'il échoue la seconde fois. Ces trois femmes décident de le juger en tant que coupable d'une Histoire qu'elles considèrent comme misogyne. C'est en effet le Turbot qui, de tout temps, a conseillé les hommes pour assurer leur domination sur le sexe opposé. Alors qu'il leur offre de défendre à présent la cause féministe, l'une des pêcheuses, juriste, lui impose de passer par la consultation du « comité directeur élu de l'organisation-féminine-mère »<sup>522</sup>. Dans cette parodie de guerre des sexes, le Turbot doit se considérer désormais en détention préventive. Il va faire l'objet d'un procès hautement médiatique, organisé par un tribunal féministe : le Féminal. Voici « Comment le Turbot fut accusé par les Ilsebills » :

*Es war einmal ein Butt. Der glich dem aus dem Märchen. Als er eines Tages von Frauen, die ihn gefangen hatten, vor ein Tribunal gestellt wurde, wollte er kein Wörtchen sagen, nur flach, stumm, vielfältig gerunzelt und uralte in seiner Zinkwanne liegen. Doch weil ihn sein dröhnendes Schweigen auf die Dauer langweilte, begann er immerhin mit den Seitenflossen zu spielen. Und als ihn die Anklägerin, Frau Sieglinde Huntscha, ohne Umstand fragte, ob er das plattdeutsche Märchen « Von dem Fischer un syner Fru » bewußt im Umlauf gesetzt und so seine nachgewiesene, seit der Jungsteinzeit anhaltende Beratertätigkeit verharmlost, ins Gegenteil gekehrt, also böseartig verfälscht und tendenziös, auf Kosten der Fischersfrau Ilsebill, zugespitzt habe, konnte sein Schiefmaul nicht anders.<sup>523</sup>*

---

<sup>521</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, op. cit., p. 1105.

<sup>522</sup> Günter GRASS, *Le Turbot*, op. cit., p. 49. Tr. fr. : « mit dem gewählten Vorstand der feministischen Dachorganisation », p. 53.

<sup>523</sup> *Ibid.*, p. 57. Tr. fr. : « Il était une fois un flet. Il ressemblait à celui du folklore. Le jour qu'il fut amené devant un tribunal par les femmes qui l'avaient capturé, il ne voulut pas dire un mot, seulement demeurer muet, ridé de partout et primordial dans sa baignoire galvanisée. Mais, las à la fin de son silence sourd, il se mit à jouer de ses nageoires latérales. Et quand l'accusatrice, Madame Sieglinde

Placé dans un aquarium, doté d'un micro, il parle et répond de ses actes. Procureuse, assesseuses, le Turbot fait face à toutes ses dames, et revient sur un long passif de plusieurs millénaires. Les onze cuisinières sont étudiées successivement, comme autant de cas où peut s'apprécier à sa juste mesure l'oppression patriarcale. En de longues diatribes, l'accusé tente de minimiser son rôle, plaidant la nécessité pour l'homme du néolithique de s'émanciper du matriarcat originel. Il nie aussi être responsable du nazisme ou du fascisme :

*« Ihr könnt mir Alexander und Cäsar, die Hohenstaufen und Deutschherren, auch noch Napoleon und den zweiten Wilhelm anlasten, aber nicht diesen Hitler und diesen Stalin. Die liegen außer meiner Verantwortung. Was danach kam, kam ohne mich. Diese Gegenwart ist nicht meine. Mein Buch ist geschlossen, meine Geschichte ist aus. » Da rief ich : « Nein Butt ! Nein ! Das Buch geht weiter und die Geschichte auch. »<sup>524</sup>*

Le narrateur impose au Turbot d'assumer l'histoire dans son ensemble. C'est lui qui a donné l'impulsion guerrière aux hommes, comme il l'avoue à la fin du procès. Face à la procureuse qui l'accuse en ces termes : *« Wir kennen Sie. Sie sind das zerstörende, dem Leben feindliche, das mörderische, männliche, das kriegerische Prinzip »<sup>525</sup>*, il consent : *« Ja. So ist es. So war es bicher. Ich erklärte den Krieg zum Vater der Dinge. Nach meiner Weisung wurde von Thermopylen bis Stalingrad die Stellung bis zum letzten Mann gehalten. »<sup>526</sup>* Il fait aussi son *mea culpa* quant à l'asservissement des femmes par les hommes. Tel est le cas, entre autres, d'Agnès Kurbiella, la cuisinière du poète Opitz et du peintre Möller : *« Sie war mehr als Möller und Opitz zusammen. Selbst ein Rubens, ein Hölderlin hätten ihr Angebot nicht erschöpfen können. Es war mein Fehler, zwei verbrauchte Talente mit ihrer Fülle gänzlich zu*

---

Huntscha, lui demanda sans façon si c'était lui qui avait sciemment mis en circulation le conte bas-allemand *Du pêcheur et de sa femme* et ainsi minimisé, tourné en son contraire, donc par malignité falsifié et, aux dépens de la femme de pêcheur Ilsebill, tendancieusement aiguisé son activité dûment démontrée de conseiller qui durait depuis le néolithique tardif, sa bouche en biais ne put faire autrement. », p. 53.

<sup>524</sup> *Ibid.*, p. 574. Tr. fr. : « “Vous pouvez inscrire à ma charge Alexandre et César, les Hohenstaufen et les chevaliers Teutoniques, y compris Napoléon et Guillaume *bis*, mais non cet Hitler et ce Staline. Ceux-là ne sont pas de mon ressort. Ce qui est venu après, c'est sans moi. Cette époque présente m'échappe. Mon livre est terminé, mon histoire est finie.” Et moi de m'écrier : “Non, monsieur du Turbot ! Non ! Le livre continue et l'Histoire aussi.” », p. 515.

<sup>525</sup> *Ibid.*, p. 662. Tr. fr. : « Nous vous connaissons. Vous êtes le principe destructeur, ennemi de la vie, le principe meurtrier, le principe masculin, le principe guerrier ! », p. 592-593.

<sup>526</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, *op. cit.*, p. 662. Tr. fr. : « Oui. C'est ça. Il en fut ainsi jusqu'à présent. J'ai déclaré que la guerre était la mère de toutes choses. C'est en accord avec mes instructions que, des

*verschütten.* »<sup>527</sup> Le Féminal le déclare coupable d'avoir livré Agnès, alors qu'elle n'était encore qu'une enfant, à ces deux artistes usés. Plus largement, l'asservissement de chaque cuisinière aux hommes de son époque est imputé au Turbot. Même si le Tribunal commet bien des excès, dus à sa partialité féministe dévoilée avec ironie par Grass, c'est lui qui permet l'éclatement de la vérité. Le procès est l'occasion de relater la longue histoire des femmes. En contrepoint, il dénonce les abus masculins, dont se sont rendus coupables le narrateur et ses multiples avatars :

*Denn hätten sich die drei ohne weiteres auf den Vorschlag des Butt eingelassen, ihn wieder der Ostsee gegeben und sich, wie mit Handschlag, seiner Beratung versichert, wäre der weitläufige Vorgang meiner jahrtausendelangen Zeitweil verborgen geblieben ; weil aber der Butt nicht freigesetzt, [...] kam alles raus, ist die mündende Weichsel der exemplarische Ort, wurde ich beispielhaft, muß ich mich häuten, beichte ich Ilsebill, schreibe ich auf, steht hier geschrieben.*<sup>528</sup>

Le paradigme judiciaire structure l'écriture de l'histoire dans *Le Turbot*, livre qui s'apparente à un « grand règlement de comptes historique »<sup>529</sup>. Il encadre la démarche individuelle du narrateur, et l'élargit au domaine public. Les onze vies de ce dernier sont « exemplaires », tout comme l'est la petite ville de Danzig. Les existences particulières des cuisinières Kachoubes ont valeur de symbole. En leur donnant naissance, le narrateur réécrit l'histoire en la complétant par sa part féminine, et en prenant la responsabilité des torts que fit le sexe « fort » au sexe « faible ».

L'anamnèse prend donc dans les romans du *corpus* une dimension collective. La démarche personnelle des protagonistes ne les concerne pas seulement en tant qu'individus. La recollection des souvenirs les lie à d'autres vies, celles de leurs prédécesseurs. L'enjeu

---

Thermopyles à Stalingrad, on a tenu la position jusqu'au dernier homme. Inflexible, j'ai dit : tenir bon. », p. 593

<sup>527</sup> *Ibid.*, p. 326-327. Tr. fr. : « Elle était à elle seule plus que Möller et Opitz réunis. Même un Rubens, même un Hölderlin n'auraient pu épuiser son éventaire. Ce fut ma faute d'ensevelir sous sa plénitude deux talents usés. », p. 293-294.

<sup>528</sup> *Ibid.*, p. 52. Tr. fr. : « Car si les trois avaient acquiescé d'emblée à la proposition du Turbot, le rendant à la mer Baltique et s'assurant, comme d'une poignée de main, l'exclusivité de ses conseils, le déroulement large de mon existence millénaire serait demeuré caché ; mais puisque le flet ne fut pas libéré, [...] tout vint au jour, les bouches de la Vistule furent le lieu exemplaire, je devins un exemple, je dus me mouiller, je confesse Ilsebill, je note, c'est écrit. », p. 49.

<sup>529</sup> *Ibid.*, p. 472. V.O. : « *der großen historischen Auf- und Abrechnung* », p. 526.

n'est pas alors d'écrire une épopée des origines, célébrant les hauts faits des ancêtres. Il s'agit plutôt de se pencher sur le puits du passé, pour en découvrir la part d'ombre. La remémoration concerne avant tout le mauvais passé d'une société, celui qui est enfoui par la honte. Comme l'explique Grass, la mémoire travaille malgré le tabou ; le refoulé fait retour, jusqu'à faire éclater au grand jour des souvenirs oubliés : « le souvenir surgit en silence sans qu'on l'ait appelé, il veut se faire caresser, comme un chat. »<sup>530</sup> Le souvenir s'impose à l'écriture, « le passé nous rattrape toujours »<sup>531</sup>.

Le roman historique devient le dépositaire de cette mémoire coupable. En empruntant la trame psychanalytique, ou le paradigme judiciaire, l'acte d'écriture se fait salutaire. Il apaise le malaise moral et physique des personnages. Il est alors possible de relier *anamnêsis* et *catharsis*, comme cela était le cas chez les Grecs. Se souvenir de ses vies antérieures, c'est se purger des méfaits qu'on y a commis, « découvrir les actes oubliés commis dans une vie antérieure pour, si possible, corriger son destin futur »<sup>532</sup>, comme le dit Michèle Simondon du pythagorisme. Mais la *catharsis* ne consiste en aucun cas en un effacement des souvenirs. Se libérer de ses hantises n'équivaut pas à une liquidation du passé. Là encore, Grass précise le rôle de la littérature par rapport au passé : « Je n'aime pas l'expression de "liquidation du passé", car elle suppose que le passé puisse être liquidé, ce qui n'est pas le cas. Chaque génération affronte le problème, mais la liquidation du passé ne saurait constituer un but en soi. »<sup>533</sup> Le narrateur du *Turbot* dit ainsi : « *Ich steh zu meiner Geschichte.* »<sup>534</sup> Il s'agit de transformer la culpabilité en responsabilité. L'intérêt pour le passé va de pair avec un avenir ouvert, et non avec la régression vers un quelconque âge d'or, comme le précise un personnage de *Terra Nostra* :

[...] *no regresaremos a la edad de oro original, no la encontraremos al terminar la historia, la edad de oro está dentro de la historia, se llama futuro, pero el futuro es hoy, no mañana, el futuro es presente, el futuro es ahora, o no hay tal tiempo ; el futuro somos*

---

<sup>530</sup> Brigitte KRULIC, *Ecrivains, identité, mémoire*, « Le souvenir surgit en silence, comme un chat. Entretien avec Günter Grass », *op. cit.*, p. 85.

<sup>531</sup> *Ibid.*

<sup>532</sup> Michèle SIMONDON, *La Mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, psychologie archaïque, mythes et doctrines*, *op. cit.*, p. 157.

<sup>533</sup> Brigitte KRULIC, *Ecrivains, identité, mémoire*, « Le souvenir surgit en silence, comme un chat. Entretien avec Günter Grass », *op. cit.*, p. 85.

<sup>534</sup> Günter GRASS, *Der Butt*, *op. cit.*, p. 679. Tr. fr. : « Je répons de mon Histoire. », p. 607.

*nosotros, ustedes, yo...*<sup>535</sup>

Le rappel du passé sert un devenir commun, grâce à « la capacité de la fiction à dire une chose que peu d'historiens sont aptes à formuler : le passé n'est pas terminé »<sup>536</sup>. Les personnages tentent de s'émanciper de leur refoulement, non pas de faire disparaître leurs souvenirs. La *catharsis* s'éloigne donc quelque peu de l'idée antique de purification des souillures. Il s'agit plus exactement de reconnaître un passé, souvent impur, et de l'accepter comme étant à l'origine de son identité présente.

Le roman historique prend de ce fait une dimension morale incontestable. Il ne remplit pas pour autant un *devoir* de mémoire académique. Il implique plutôt un *travail* de la mémoire, chez l'auteur, dont l'activité créatrice est intrinsèquement liée à la remémoration, mais aussi chez le lecteur, destinataire de ces « histoires » romanesques. Les romanciers donnent à lire une histoire plurielle, complexe, mêlant la part sombre et la part lumineuse de l'histoire. L'anamnèse invite à une appropriation plus complète du passé. Elle le soumet à l'examen de conscience. La littérature, si fictionnelle soit-elle, participe alors, en tant que science humaine, au débat démocratique sur l'histoire, au dialogue social qu'appelle de ses vœux Tzvetan Todorov :

Le passé pourra contribuer tant à la constitution de l'identité, individuelle ou collective qu'à la formation de nos valeurs, idéaux, principes – pourvu que nous acceptions que ces derniers soient soumis à l'examen de la raison et à l'épreuve du débat, plutôt que de vouloir les imposer simplement parce qu'ils sont les nôtres.<sup>537</sup>

Le roman répond à cette requête par sa morale propre, définie ainsi par Milan Kundera : « Suspendre le jugement moral ce n'est pas l'immoralité du roman, c'est sa *morale*. » Selon lui, le roman « apprend au lecteur à être curieux de l'autre et à essayer de comprendre les vérités qui diffèrent des siennes. »<sup>538</sup> L'anamnèse collective à laquelle invitent les trois romanciers consiste en un acte polémique, qui lie la lecture romanesque à la

---

<sup>535</sup> Carlos FUENTES, *Terra Nostra*, *op. cit.*, p. 663. Tr. fr. : « [...] nous ne retournerons point à l'âge d'or originel, nous ne le trouverons point à la fin de l'Histoire, l'âge d'or fait partie de l'Histoire, il se nomme le futur, mais le futur c'est aujourd'hui, non demain, le futur est présent, le futur est maintenant, ou un tel temps n'existe pas ; le futur c'est nous, vous, moi... », p. 589.

<sup>536</sup> Carlos FUENTES, *Le Sourire d'Erasmus*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>537</sup> Tzvetan TODOROV, « La vocation de la mémoire », *Cahiers français*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>538</sup> Milan KUNDERA, *Les Testaments trahis*, *op. cit.*, p. 16-17.

découverte d'une histoire alternative. Les lecteurs découvrent les marges de l'historiographie traditionnelle, et mettent à l'épreuve la clôture identitaire à laquelle ils sont habitués. Le roman historique n'appose donc pas *une* morale à l'histoire, il revêt une fonction morale en confrontant le lecteur à plusieurs versions de son passé, et par conséquent de son identité.

# Conclusion

Dans *Le Réel, traité de l'idiotie*, Clément Rosset s'intéresse à la singularité du réel, à son caractère unique, qu'il rapproche du terme « idiotie » :

Un mot exprime à lui seul ce double caractère, solitaire et inconnaissable, de toute chose au monde : le mot idiotie. *Idiôtès*, idiot, signifie simple, particulier, unique ; puis, par une extension sémantique dont la signification philosophique est de grande portée, personne dénuée d'intelligence, être dépourvu de raison. Toute chose, toute personne sont ainsi idiotes dès lors qu'elles n'existent qu'en elles-mêmes, c'est-à-dire sont incapables d'apparaître autrement que là où elles sont et telles qu'elles sont : incapables donc, et en premier lieu, de se *refléter*, d'apparaître dans le double du miroir.<sup>1</sup>

Assurément, les personnages transhistoriques des romans de Grass, Queneau et Fuentes ne sont pas des idiots. Ils se métamorphosent au cours des siècles, voire des millénaires pour le narrateur du *Turbot*. Ils prolifèrent en une série de « je » historiques, qui font éclater la notion d'identité, au sens d'unicité. Rejouant l'autoscopie du mythe du double, ils observent dans le miroir le reflet de leur *autre* dans le temps, à savoir l'ancêtre, le prédécesseur. Mais cette altérité n'implique pas une séparation, entre le mort et le vivant, entre le passé et le présent. La transhistoricité outrepassé les règles du réel, selon lesquelles « c'est le sort finalement de toute réalité que de ne pouvoir se dupliquer sans devenir aussitôt *autre* : l'image offerte par le miroir n'est pas superposable à la réalité qu'elle suggère. »<sup>2</sup> En regardant son *autre* dans le temps de l'histoire, le personnage transhistorique l'envisage au contraire comme un « autre soi-même », qui l'amène à se considérer « soi-même comme un autre », selon la formule de Paul Ricœur. Le parcours des protagonistes décrit le cheminement d'une identité marquée par l'« ipséité ». Il met en jeu « la dialectique du *soi* et de l'*autre que soi* » : « l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre »<sup>3</sup>. Personnages feuilletés, les

---

<sup>1</sup> Clément ROSSET, *Le Réel, traité sur l'idiotie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1977, p. 42.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>3</sup> Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 14.

protagonistes du *corpus* recèlent en leur sein plusieurs identités historiques. Citons, entre autres, le narrateur du *Turbot*, qui est habité par de multiples cuisinières, appartenant au néolithique, à l'époque gothique, etc. Les rôles historiques se superposent, les temps se mêlent, les anachronismes fleurissent pour faire entrer en dialogue des époques, des cultures différentes.

Les protagonistes des *Fleurs bleues*, de *Terra Nostra* et du *Turbot* ne sont donc pas des idiots au sens où l'entend Clément Rosset. Ils sont capables d'apparaître autrement que là où ils sont et tels qu'ils sont, capables de se *refléter*. Ce don particulier entre en accord avec une conception du réel tout à fait originale, qui s'éloigne là encore de l'idiotie, au sens d'unicité. Queneau, Fuentes et Grass sont marqués par le scepticisme de leur époque à l'égard des notions de réalité et de vérité. Ils s'attaquent à l'unicité du réel en le confrontant au rêve, à l'imaginaire, à la littérature, et en brouillant les limites avec ces domaines contraires. L'Histoire se mue en *histoire*, au sens de fiction. Elle prolifère en une série d'*histoires*, au pluriel. Le dessein des romanciers est d'ébranler le réel par des versions polémiques, des scénarios contrefactuels. L'Histoire se heurte à des histoires alternatives. Le monde réel perd son hégémonie au bénéfice de mondes possibles. Le discours historiographique, suivi à la lettre par les romanciers historiques au XIX<sup>e</sup> siècle, est mis en doute, questionné, démystifié. En écho à la « délégitimation » des grands récits dont parle Jean-François Lyotard<sup>4</sup>, « la littérature potentielle et antinomique de notre temps essaie donc de nous offrir la part non écrite et non déchiffrée du monde »<sup>5</sup>, comme l'écrit Carlos Fuentes, en « transcendant l'orthodoxie d'un langage unique, d'une foi unique ou d'une vision unique du monde »<sup>6</sup>. L'unicité, l'« idiotie », est rejetée. La pluralité s'offre au lecteur comme un gage de connaissance, voire peut-être d'intelligence critique vis-à-vis du discours historiographique traditionnel, et de ses lacunes. La discordance du roman historique avec le récit officiel invite le lecteur à comparer ce qu'il sait de l'histoire, et ce que propose la fiction<sup>7</sup>.

Les récits transhistoriques du *corpus* détiennent ainsi un pouvoir cognitif. Ils peuvent apporter un savoir au lecteur, le rendre moins « idiot ». Pourtant, le retour du personnage au

---

<sup>4</sup> Jean-François LYOTARD, *La Condition postmoderne*, *op. cit.*, p. 63-68.

<sup>5</sup> Carlos FUENTES, *Géographie du roman*, *op. cit.*, p. 32-33.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>7</sup> Voir sur ce point Michel VANOOSTHUYSE, *Le Roman historique : Mann, Brecht, Döblin*, *op. cit.*, p. 60.

fil des époques implique *a priori* une idée de stase, de stérilité. Le roman transhistorique laisse apparaître l'éternel retour du Même, le même personnage revenant sous le masque d'un autre, les mêmes épisodes se répétant à chaque réincarnation. Le parcours des protagonistes s'apparenterait à un cercle vicieux. Mais, si « la répétition est l'une des plus odoriférantes fleurs de la rhétorique »<sup>8</sup> comme le dit Queneau dans *Les Fleurs bleues*, c'est parce qu'elle contient en son sein un pouvoir de révélation. Si les temps se mêlent, et donnent l'apparence d'une histoire redondante, infructueuse, c'est en réalité pour mieux attirer l'attention du lecteur sur les ressemblances qui peuvent exister entre les époques, et pour lui donner quelques leçons de comparatisme historique. Les anachronismes, par exemple, qui superposent deux époques différentes en annulant leur singularité, ont un aspect heuristique indéniable. Georges Didi-Huberman l'explique dans *Devant le temps, histoire de l'art et anachronisme des images*, en évoquant la partie d'une fresque de Fra Angelico peinte vers 1440-1450. Il ne peut saisir l'intention du peintre en se cantonnant au seul contexte historique, aux arts picturaux de l'époque. Au contraire, c'est Jackson Pollock, le peintre américain du XX<sup>e</sup> siècle, qui lui « donne à voir » le pan tacheté de Fra Angelico : « Pour accéder aux multiples temps stratifiés, aux survivances, aux longues durées du plus-que-passé mnésique, il faut le *plus-que-présent* d'un acte réminiscent : un choc, une déchirure de voile, une irruption ou apparition du temps »<sup>9</sup>. Le savoir qu'apporte le roman transhistorique des années 1960-1970 est lui aussi celui d'une « *ressemblance déplacée* »<sup>10</sup>. Au lieu de hiérarchiser les époques au sein d'une grande marche progressiste, distinguant le passé d'un avenir nécessairement meilleur, les romanciers rapprochent les temps. Ils montrent que le passé « survit » encore dans le présent, qu'il le hante malgré l'aspiration des contemporains à jouir pleinement de l'instant.

La « hantise du passé »<sup>11</sup> n'est pourtant pas considérée comme une malédiction par les auteurs. Elle n'est pas « le ciel bas et lourd » de Baudelaire, qui « pèse comme un

---

<sup>8</sup> Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, *op. cit.*, p. 1028.

<sup>9</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps, histoire de l'art et anachronisme des images*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> L'expression est empruntée à Henry ROUSSO, *La Hantise du passé : entretien avec Philippe Petit*, *op. cit.*

couvercle »<sup>12</sup> sur le présent. La « présence du passé » n'a pas pour fonction de scléroser le présent dans une sorte d'inertie mémorielle. Même si les romanciers décrivent ce danger, et la tentation des contemporains de muséifier, de monumentaliser l'histoire, ils essaient d'éviter l'écueil. Le parcours des personnages à travers la « légende des siècles » s'apparente à une *anamnèse*, un effort de remémoration qui vise à les libérer de leurs mauvais souvenirs. Le passé honteux trouve à s'écrire dans le roman. L'écriture de l'histoire se fait cathartique. Elle procède du travail de perlaboration dont parle Freud, qui combine répétition et remémoration : « [...] la perlaboration est bien une répétition mais modifiée par l'interprétation, et de ce fait susceptible de favoriser le dégagement du sujet à l'endroit de ses mécanismes répétitifs. »<sup>13</sup> Ce « travail de mémoire » caractérise les romans du *corpus*, où les personnages entreprennent de longues remémorations, à la recherche de leur identité. La réouverture du passé leur permet d'observer le retour cyclique des mêmes événements, mais aussi de s'en défaire. La littérature doit amener, selon Queneau, une sortie de l'histoire en tant qu'éternel retour du malheur des hommes. Observer les résurgences de la violence historique au cours de l'histoire entraîne une modération de la perfectibilité humaine, mais pas un abandon complet de l'idée d'amélioration. Néanmoins, si le progrès est possible, c'est uniquement en repassant, à la manière d'une spirale, par le passé. Celui-ci ne peut être « liquidé », comme le rappelle Günter Grass tout au long de son œuvre. Il n'y a pas de progrès possible sans la mémoire, c'est aussi l'avis de Carlos Fuentes :

Le progrès avec mémoire signifie qu'il ne faut pas se laisser prendre à l'illusion des Lumières selon laquelle le progrès est inéluctable et apporte avec lui le bonheur. Cette idée, qui est surtout celle de Condorcet, nous a mené à des désastres invraisemblables. [...] Je me réfère à la barbarie de l'holocauste nazi et du goulag stalinien. La philosophie humaniste de Marx aboutissant à Staline et au goulag ont brisé à jamais l'illusion du progrès. Cela nous oblige à lutter pour le progrès, certes, mais sans oublier la barbarie possible, la tragédie qui a eu lieu. C'est pour cette raison que je propose un progrès critique, un progrès qui tienne compte de la mémoire.<sup>14</sup>

*Les Fleurs bleues*, *Le Turbot* et *Terra Nostra* s'éloignent toutefois du « devoir de mémoire », et des risques de réification du passé. L'histoire est décrite comme une

---

<sup>12</sup> Charles BAUDELAIRE, « Spleen », *Les Fleurs du mal* (1857), *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 74.

<sup>13</sup> Jean LAPLANCHE et Jean-Bertrand PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 306.

<sup>14</sup> Carlos FUENTES, *Territoires du temps*, op. cit., p. 324.

expérience, non pas comme quelque chose de figé. « Créateurs d'une *autre* histoire, les artistes sont cependant immergés dans *notre* histoire. D'elles deux naît la véritable Histoire, sans guillemets, qui est toujours le résultat d'une expérience et non d'une idéologie antérieure aux faits. »<sup>15</sup> La remémoration des personnages prend les allures d'une découverte, elle se fait *voyage* à travers temps, nomadisme qui ébranle les codes de représentations classiques. Les personnages « émigrent » dans l'histoire, sans se soucier de la chronologie, ou des repères habituels. L'anamnèse découvre un métissage qui contredit la clôture identitaire de l'historiographie nationale. La liberté du parcours du personnage transhistorique s'associe à une émancipation totale des auteurs vis-à-vis des codes de la vraisemblance. L'histoire « réelle » est confrontée à son double, l'histoire littéraire. Comme le remarque Emmanuel Bouju,

Dans la préoccupation de l'écriture romanesque pour une histoire collective qu'elle cherche à transcrire, et dans son souci de permettre une appropriation par le lecteur de ce fonds historique, je vois, aiguisée au fil de la période, son ambition de relever par l'invention formelle le défi de sa responsabilité à l'égard du monde auquel elle se rattache et auquel, aujourd'hui même, nous sommes assignés.<sup>16</sup>

Le romancier est à la fois passeur et « créateur de mémoire »<sup>17</sup>. Grâce à son imagination, il relate le non-écrit de l'histoire. Dans les récits du *corpus*, les personnages historiques côtoient ainsi les grandes figures littéraires. Chez Grass, Frédéric II de Prusse évolue dans le même monde que les héros du *Simplicissimus*, chez Queneau, saint Louis côtoie le duc d'Auge et son cheval parlant Sthène, réincarnations d'Achille et de Xanthe. Fuentes choisit quant à lui comme protagonistes de son roman les figures les plus célèbres du répertoire espagnol : Célestine, Don Quichotte et Don Juan, avec qui conversent les membres de la dynastie des Habsbourg. Ces héros mythiques sont à leur manière des personnages récurrents : ils réapparaissent tout au long de la tradition littéraire, au sein de multiples réécritures. L'intertextualité vient alors redoubler la transhistoricité de l'intrigue. Symboles de la permanence et du renouvellement, les grandes figures de la littérature incarnent elles aussi le dialogue entre les époques, qui outrepassent les règles de la chronologie et de la

---

<sup>15</sup> Carlos FUENTES, *Le Sourire d'Erasmus*, op. cit., p. 16

<sup>16</sup> Emmanuel BOUJU, *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 11.

<sup>17</sup> Thomas SERRIER, *Günter Grass, tambour battant contre l'oubli*, op. cit., p. 13.

vraisemblance. Réflexion sur l'histoire et sur la mémoire, le roman historique ne se départit donc pas de sa littéarité, sous prétexte d'un engagement plus plein dans le réel. Tout en retraçant les jeux de répétition et de variation à l'œuvre dans l'histoire, Grass, Queneau et Fuentes dépeignent l'éternel retour des mots.

# Bibliographie

## 1. Œuvres du *corpus*

Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues* (1965), dans *Œuvres complètes III, Romans II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.

Carlos FUENTES, *Terra nostra*, Edición Javier Ordiz, Madrid, Espasa-Calpe, coll. « Colección austral », 1991 (1975). Traduit en français par Céline Zins, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque du monde entier », 1979.

Günter GRASS, *Der Butt*, Göttingen, Steidl, 1993 (1977). Traduit en français par Jean Amsler, Paris, Seuil, coll. « Points », 1979.

## 2. Œuvres des auteurs

### ▪ Raymond Queneau

*Aux confins des ténèbres : les fous littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2002.

*Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1965.

*Chêne et Chien*, Paris, Gallimard, 1969 (1937).

*Comprendre la folie*, Paris, Editions des Cendres, coll. « De trois en trois », 2001.

*Contes et propos*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990.

*Journaux 1939-1940*, édités par Anne Isabelle Queneau, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1986.

*Journaux 1914-1965*, édités par Anne Isabelle Queneau, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1996.

*Le Voyage en Grèce*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973.

*Œuvres complètes II. Romans I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

*Œuvres complètes III. Romans II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.

*Traité des vertus démocratiques*, publié par Emmanuël Souchier, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 1993.

*Une Histoire modèle*, Paris, Gallimard, 1966.

### ▪ **Carlos Fuentes**

*Cervantès ou la critique de la lecture*, traduit par Claude Fell, Paris, L'Herne, coll. « Glose », 2006 (1976).

*Géographie du roman*, traduit par Céline Zins, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1997 (1993).

*Le Sourire d'Erasmus. Épopée, utopie et mythe dans le roman hispano-américain*, traduit par Eve-Marie et Claude Fell, Paris, Gallimard, coll. « Le Messager », 1990.

*Territoires du temps. Une anthologie d'entretiens*, traduit par Céline Zins, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2005 (1999).

*Un Temps nouveau pour le Mexique*, traduit par Nadia Akrouf, Paris, Gallimard, 1998.

### ▪ **Günter Grass**

*Atelier des métamorphoses. Entretiens avec Nicole Casanova*, traduit par Nicole Casanova, Paris, Pierre Belfond, coll. « Entretiens », 1979.

*Propos d'un sans-patrie*, traduit par Jean et Jean-Rodolphe Amsler, Paris, Seuil, coll. « Histoire immédiate », 1990.

*Essais de critique. 1957 – 1985*, traduit par Jean Amsler, Paris, Seuil, 1986 (1980).

*Journal d'un escargot*, traduit par Jean Amsler, Paris, Seuil, 1974 (1972).

« Littérature et mythe », discours tenu lors de la Rencontre des Écrivains à Lahti (Finlande) en

1981, traduit par Olivier Mannoni dans le dossier consacré à l'auteur par *Le Magazine Littéraire*, n° 381, octobre 1999, p. 60-61.

Françoise GIROUD et Günter GRASS, *Ecoutez-moi. Paris, Berlin aller-retour*, Paris, Presses-Pocket, 1988.

*Pelures d'oignon*, traduit par Claude Porcell, Paris, Seuil, coll. « Cadre vert », 2007 (2006).

« Warum ich nach sechzig Jahren mein Schweigen breche. Eine deutsche Jugend : Günter Grass spricht zum ersten Mal über sein Erinnerungsbuch und seine Mitgliedschaft in der Waffen-SS », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, n°186, 11 août 2006, p. 33-35.

### **3. Oeuvres de fiction complémentaires au *corpus***

Italo CALVINO, *Cosmicomics* et *Temps zéro*, traduits par Jean Thibaudeau, *Autres histoires cosmico-miques* et *Nouvelles histoires cosmico-miques*, traduits par Jean-Paul Manganaro dans *Cosmicomics : Récits anciens et nouveaux*, sous la relecture de Mario Fusco, Paris, Seuil, coll. « Bibliothèque Calvino », 2001.

Alejo CARPENTIER, *Le Partage des eaux*, traduit par René L. F. Durand, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1956 (1953).

Eric CHEVILLARD, *La Nébuleuse du Crabe*, Paris, Minuit, 1993.

Péter ESTERHÁZY, *Harmonia caelestis*, traduit par Joëlle Dufeuilly et Agnès Járffás, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2001 (2000).

John FOWLES, *Sarah et le lieutenant français*, traduit par Guy Durand, Paris, Seuil, Points, 1872 (1969).

Julien GREEN, *Varouna*, Paris, Fayard, coll. « Œuvres de Julien Green », 1995 (1940).

Michel PESSAN, *Cela n'arrivera jamais*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2007.

Salman RUSHDIE, *Les Versets sataniques*, traduit par A. Nasier, Paris, Pocket, 1999 (1988).

Graham SWIFT, *Le Pays des eaux*, traduit par Robert Davreu, Paris, Gallimard, « Folio », 1986 (1983).

Virginia WOOLF, *Orlando*, traduit par Catherine Pappo-Musard, *Romans et nouvelles*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1993 (1927).

## 4. Ouvrages critiques et articles sur les œuvres du *corpus*

### ▪ Sur *Les Fleurs bleues*

Jacques BENS, *Queneau*, Paris, Gallimard, 1962.

Alain CALAME, « *Les Fleurs bleues* : rime et concordance », *Temps mêlés*, n° 150+17/19, avril 1983, p. 77-87.

Anne CLANCIER, *Raymond Queneau et la psychanalyse*, Paris, Editions du Limon, 1994.

Claude DEBON, *Doukiplèdonktan ? Etudes sur Raymond Queneau*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998.

René ETIEMBLE, « Quelques mots sur Queneau et le taoïsme », *Essais de littérature (vraiment) générale*, Paris, Gallimard, 1975, p. 310-317.

Anne-Marie JATON, *Lecture(s) des Fleurs bleues de Raymond Queneau*, Pise, Edizioni ETS, coll. « Poiesis e Critica Mitica », 1998.

Alexandre KOJEVE, « Les romans de la sagesse », *Critique*, n° 60, mai 1952, p. 387-397.

*Le Personnage dans l'œuvre de Raymond Queneau*, sous la direction de Daniel Delbreil, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000.

OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1981.

Jean-Yves POUILLOUX, *Les Fleurs bleues de Raymond Queneau*, Paris, Gallimard, coll. « La Foliothèque », 1991.

Alain QUESNEL, *Premières leçons sur les Fleurs bleues de Raymond Queneau*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque Major », 1999.

*Roman 20-50 : Revue d'Etude du Roman du XX<sup>e</sup> Siècle*, Lille, 1987.

Claude SIMONNET, *Queneau déchiffré (Notes sur « le Chiendent »)*, Paris, Julliard, Dossiers des « Lettres nouvelles », 1962.

M. B. TALEB KHYAR, « *Les Fleurs bleues* de Raymond Queneau : un roman historique historique », *Littératures*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, n° 31.

## ▪ **Sur *Le Turbot***

*Adventures of a Flounder : Critical Essays on Günter Grass' Der Butt*, sous la direction de Gertrud Bauer Pickar, Munich, Fink, 1982.

Guy ASTIC, *La Tambour Littérature, Günter Grass romancier*, Paris, Editions Kimé, 2004.

Jürgen BEVERS, *Grass en dix chapitres*, Production WDR, Arte, 1997.

*Günter Grass, Magazine littéraire*, n° 381, novembre 1999.

*Günter Grass's « Der Butt » : Sexual Politics and the Male Myth of History*, sous la direction de Timothy Mc Farland et de J. John White, Oxford, Clarendon, 1990.

H. L. HARNOLD, « Gespräch mit Günter Grass » dans H. L. HARNOLD (ed.), *Gespräche mit Schriftstellern*, München, 1975.

Brigitte KRULIC, « Le souvenir surgit comme un chat. Entretien avec Günter Grass », *Ecrivains, identité, mémoire : miroirs d'Allemagne, 1945-2000*, Paris, Autrement, coll. « Mémoires », 2001, 84-86.

Alain MONTANDON, « Günter Grass et le cinquième évangéliste », *Frontières du conte, études rassemblées par François Marotin*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982, p. 145-153.

Olivier MANNONI, *Günter Grass, L'honneur d'un homme*, Bayard, Paris, 2000.

Salman RUSHDIE, « Günter Grass », *Patries imaginaires : essais et critiques, 1981-1991*, traduit par Aline Chatelin, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1993 (1991), p. 301-311.

Thomas SERRIER, *Günter Grass : tambour battant contre l'oubli*, Paris, Belin, coll. « Voix allemandes », 2003.

–, « Günter Grass et la Waffen-SS. La mémoire maudite d'un prix Nobel allemand », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°94, avril-juin 2007, p. 87-100.

## ▪ **Sur *Terra Nostra***

Jacqueline COVO, « Le Personnage de 'El Señor' dans *Terra Nostra* de Carlos Fuentes », *Hommage à Robert Jammes*, édité par François Cerdan, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, p. 273-280.

Christian DUVERGER, *La Fleur létale. Economie du sacrifice aztèque*, Paris, Seuil, coll. « Recherches anthropologiques », 1979.

Enrique FLORESCANO, *The Myth of Quetzalcoatl*, traduit par Lysa Hochroth, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1999 (1995).

Serge GRUZINSKI, *Le Destin brisé de l'empire aztèque*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1988.

Dorita NOUHAUD, « Terra Nostra », *La Littérature hispano-américaine. Le roman, la nouvelle, le conte. Ecrits d'Amérique II*, Paris, Dunod, coll. « Littératures espagnoles », 1996, p. 99-104.

## 5. Textes de référence

### ▪ Critique et théorie littéraires

Annie AMARTIN-SERIN, *La Création déifiée, L'Homme fabriqué dans la littérature*, Paris, P.U.F., coll. « Littératures européennes », 1996.

Erich AUERBACH, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968 (1946).

—, *Figura*, traduit par Diane Meur, Paris, Macula, coll. « Argô », 2003 (1967).

Homi BHABHA, *The Location of culture*, London-New York, Routledge, 1994.

Pierre BRUNEL, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, Corti, coll. « Les Massicotés », 2004.

Amaryll CHANADY, *Magical Realism and The Fantastic : Resolved versus Unresolved Antinomy*, New York-Londres, Garland Publishing, 1985.

Lucien DALLENBÄCH, *Claude Simon*, Paris, Seuil, 1988.

Elizabeth DEEDS ERMATH, *Sequel to History : Postmodernism and the Crisis of Representational Time*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

Lubomír DOLEZEL, *Heterocosmica : Fiction and Possible Worlds*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, coll. « Parallax », 1998.

Nicole FERNANDEZ-BRAVO, « Double », *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Editions du Rocher, 1988.

Gérard GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982.

Nelson GOODMAN, *Manières de faire des mondes*, traduit par Marie-Dominique Popelard, Paris, Editions Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art », 1992 (1978).

Claire GUIZARD, *Bis repetita : Claude Simon, la répétition à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Georges GUSDORF, *Le Romantisme II. L'Homme et la nature*, Paris, Payot, coll. « Grande Bibliothèque Payot », 1993.

Philippe HAMON, *Le Personnel du roman. Le Système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Paris, Droz, 1983.

Ihab HASSAN, « Pluralization in Postmodernism Perspective », *Exploring Postmodernism*, selected papers presented at the XIth International Comparative Literature Congress, Paris, 20-24 August 1985, éd. Matei Calinescu et Douwe Fokkema, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1987, p. 17-39.

Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998.

Pierre JOURDE et Paolo TORTONESE, *Visages du double, un thème littéraire*, Paris, Nathan Université, coll. « Fac. littérature », 1996.

Milan KUNDERA, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986.

–, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993.

Françoise LAVOCAT, « L'Œuvre littéraire est-elle un monde possible ? », paru le 8 octobre 2005 sur le site Fabula ([www.fabula.org](http://www.fabula.org)), à paraître prochainement dans le volume *Problèmes de Théorie littéraire*, sous la direction de Sylvie Patron.

Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

Joël MALRIEU, *Le Fantastique*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires », 1992.

Brian MC HALE, *Postmodernist fiction*, London-New-York, Routledge, 1987.

Stéphanie ORACE, *Le Chant de l'arabesque : poétique de la répétition dans l'œuvre de Claude Simon*, Amsterdam-New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2005.

Otto RANK, *Don Juan et le Double*, traduit par le Dr S. Lautman, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1973.

Marthe ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1995 (1972).

Clément ROSSET, *Le Réel, traité sur l'idiotie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1977.

Tiphaine SAMOYAUULT, *Roman-mondes : les formes de la totalisation romanesque au XX<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat soutenue à Paris VIII sous la direction de Jacques Neefs, 1996.

Guy SCARPETTA, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985.

Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.

Charles W. SCHEEL, *Réalisme magique et réalisme merveilleux, Des théories aux poétiques*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Bertrand WESTPHAL, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2007.

–, « Les Villes verticales. Inscription de l'Histoire et du Texte dans l'espace urbain », *La Mémoire des villes. The Memory of the cities*, sous la direction d'Yves Clavaron et Bernard Dieterle, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003.

Michel ZERAFFA, *Personne et personnage, le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1969.

–, « Le personnage de roman », dans l'article « Roman », *Encyclopædia universalis*, corpus 20, 2002, p. 71-74.

### ▪ Histoire, mémoire, littérature

Giorgio AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, traduit par Pierre Alferi, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque », 1999 (1998).

–, *Le Temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains*, traduit par Judith Revel, Paris, Rivages, 2000.

–, *Image et mémoire*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Arts et esthétique », 2004.

Fernando AÍNSA, « La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana », *Cuadernos Americanos* n°1 : *La novela histórica*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1991, p. 13-31

–, « La nueva novela histórica latinoamericana », *Plural*, n° 240 (IX 1991), p. 82-85.

Christian AMALVI, *De l'art et la manière d'accommoder les héros de l'histoire de France de Vercingétorix à la Révolution*, Paris, Albin Michel, 1988.

Marc ANGENOT, « L'invention de l'Humanité et le sujet du progrès », *Le Soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans des contextes interculturels*, sous la direction de Pierre Ouellet Québec, Presses Universitaires de Laval, 2003.

Hannah ARENDT, *La Crise de la culture : huit exercices de pensée politique*, traduit par Jacques Bontemps et Patrick Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 (1961).

Philippe ARIÈS, *Le Temps de l'histoire*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 1986 (1954).

ARISTOTE, *Poétique*, traduit par Barbara Gernez, Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », 2002.

SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions précédées de Dialogues philosophiques*, traduit par P. Cambronne, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1998.

Francis BACON, *Du Progrès et de la promotion des savoirs*, traduit par Michèle Le Dœuff, Paris, Gallimard, 1991.

Roland BARTHES, « Le discours de l'histoire », *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1994, t. II, p. 417-427 (1967).

Guy BEAUJOUAN, « Le Temps historique », *L'Histoire et ses méthodes*, Paris, Gallimard, coll. « Encyclopédie de la Pléiade », 1961, p. 52-67.

Emile BENVENISTE, *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Minuit, 1969.

Claudie BERNARD, *Le Passé recomposé : le roman historique français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, coll. « Recherches littéraires », 1996.

André BLANC, *Les Calendriers : l'homme emprisonne le temps*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.

Marc BLOCH, « Mémoire collective, traditions et coutumes », *Revue de synthèse historique*, 1925, n° 118-120.

Emmanuel BOUJU, *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

Bérenger BOULAY, « L'histoire au risque du hors-temps. Braudel et la Méditerranée », Séminaire « Sortir du temps : la littérature au risque du hors-temps », organisé par Henri Garric et Sophie Rabau dans l'Atelier du site Fabula ([www.fabula.org](http://www.fabula.org)).

Fernand BRAUDEL, *Ecrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1969.

–, « Histoire et sciences sociales. La longue durée », *Annales ESC*, 4, 1958, p. 725-753.

–, *La Méditerranée, I. L'Espace et l'Histoire*, sous la direction de Fernand Braudel, Paris, Arts et métiers graphiques, 1986 (1977).

Michel de CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975.

René de CHATEAUBRIAND, *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la Révolution française* (1826) dans *Essai sur les révolutions – Génie du christianisme*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978.

Marta CICHOCKA, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman, Réinventions, relectures, écritures*, Paris, L'Harmattan, « Littératures comparées », 2007.

CONDORCET, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, Paris, GF Flammarion, 1988 (1793).

Jacques DERRIDA, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995.

Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2000.

–, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

Mircea ELIADE, *Le Mythe de l'éternel retour, Archétypes et répétition*, traduit par Jean Grouillard et Jacques Soucasse, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1969 (1945).

–, *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1962.

–, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1963.

Norbert ELIAS, *Du temps*, traduit par Michèle Hulin, Paris, Fayard, 1996 (1984).

*Espaces et temps selon les peuples et les philosophes, Revue de synthèse*, n° 55-56, juillet-décembre 1969.

Lucien FEBVRE, *Le Problème de l'incroyance au XVI<sup>e</sup> siècle. La religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, 1968 (1942).

–, *Combats pour l'histoire*, Paris, Armand Colin, 1992.

Moses I. FINLEY, *Mythe, mémoire, histoire. Les Usages du passé*, Paris, traduit par Jeannie

- Carlier et Yvonne Llavador, Flammarion, coll. « Nouvelle Bibliothèque scientifique », 1981.
- FONTENELLE, « Sur l'histoire », *Œuvres complètes*, Paris, Fayard, 1989, t. III, p. 174-182.
- Michel FOUCAULT, *Les Mots et les choses. Une Archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.
- , *L'Ordre du discours. Leçon inaugurale donnée au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971.
- , « Nietzsche, la généalogie, l'histoire » (1971), *Dits et Ecrits 1954-1988. I*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001.
- , « Qu'est-ce que les Lumières ? » (1984), *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001.
- Sigmund FREUD, *Remémoration, répétition et perlaboration* (1914), traduit par J. Altounian, P. Haller et D. Hartmann, *Œuvres complètes*, Paris, PUF, t. XII, p. 187-196.
- , *Au-delà du principe de plaisir, Essais de psychanalyse*, traduit par J. Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque », 1993 (1920).
- , *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985.
- Francis FUKUYAMA, *La Fin de l'histoire et le dernier homme*, traduit par Denis-Armand Canal, Paris, Flammarion, 1992.
- Arnold GEHLEN, *Die Säkularisierung des Fortschritts*, 1967, repris dans *Gesamtausgabe. VI, Die Seele im technischen Zeitalter und andere sozialpsychologische, soziologische und kulturanalytische*, Frankfurt, V. Klostermann, 2004.
- Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- Gérard GENGEMBRE, *Le Roman historique*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 Questions », 2006.
- Carlo GINZBURG, *Le Fromage et les vers. L'univers d'un meunier au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1980 (1976).
- Jean-Marie GOULEMOT, *Le Règne de l'histoire. Discours historique et révolutions XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1996.
- Juan GOYTISOLO, *Cogitus interruptus*, traduit par Abdelatif Ben Salem, Paris, Fayard, 2001 (1999).

Maurice HALBWACHS, *La Mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de sociologie contemporaine », 1968 (1950).

Jean-François HAMEL, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006.

François HARTOG, *Le Miroir d'Hérodote : essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001 (1980).

–, « La Révolution française et l'Antiquité », *La Pensée politique. Situations de démocratie*, Paris, Hautes Etudes, 1993, n°1, p. 30-60.

–, « Temps et histoire », *Comment écrire l'histoire de France, Annales ESC*, nov.-déc. 1995, n°6.

–, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2003.

HEGEL, *La Raison dans l'histoire*, traduit par K. Papaioannou, Paris, 10/18, 1965.

Eric B. HENRIET, *L'Histoire revisitée. Panorama de l'uchronie sous toutes ses formes*, Paris, Société d'Édition des Belles Lettres, coll. « Encre », 2004.

*Histoire des femmes en Occident*, sous la direction de Georges Duby et Michelle Perrot, Paris, Plon, 1991.

Clément JUNGLAR, *Des Crises commerciales et de leur retour périodique en France, en Angleterre et aux États-Unis*, Paris, Guillaumin, 1862.

Reinhart KOSELLECK, *Le Futur Passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, traduit par Jochen et Marie-Claire Hoock, Paris, Éditions des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990 (1979).

Jürgen KUCZYNSKI, *Geschichte des Alltags des deutschen Volkes 1600 bis 1945*, Köln, Pahl-Rugenstein, 1982-1983.

Jacques LACARRIÈRE, *Les Gnostiques*, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 1994.

*La Nouvelle histoire*, *Le Magazine littéraire*, n° 123, avril 1977.

*L'Éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

Jean LEDUC, *Les Historiens et le temps. Conceptions, problématiques, écritures*, Paris, Seuil,

coll. « Points Histoire », 1999.

Jacques LE GOFF, *Pour un autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident : dix-huit essais*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1977.

Giovanni LEVI, *Le Pouvoir au village. La carrière d'un exorciste dans le Piémont du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1989 (1985).

Claude LEVI-STRAUSS, *Race et Histoire* suivi de *Race et Culture*, Paris, Albin Michel/Éditions Unesco, coll. « Bibliothèque Idées », 2001 (1952).

Nicole LORAUX, « Eloge de l'anachronisme en histoire », *Les Voix traversières de Nicole Loraux. Une helléniste à la croisée des sciences sociales*, numéro commun *EspacesTemps Les Cahiers* et *CLIO, Histoire, Femmes et Sociétés*, n°87-88, mars 2005.

Georges LUKACS, *Le Roman historique*, traduit par Robert Saille, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2000 (1965).

Daniel MADELÉNAT, *L'Épopée*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1986.

–, « Roman historique », *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1994.

Valérie MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, « Histoire et mémoire : variations autour de l'ancestralité dans les romans francophones réunionnais et mauriciens », *Les Littératures indiaocéaniques, Revue de littérature comparée*, Paris, Didier Erudition, n° 318, avril-juin 2006.

Henri-Irénée MARROU, *De la connaissance historique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1981.

Karl MARX, *Le Dix-huit brumaire de Louis Bonaparte*, traduit par G. Cornillet, Paris, Éditions sociales, coll. « Essentiel », 1992 (1852).

Karl MARX et Friedrich ENGELS, *Manifeste du parti communiste*, Paris, Éditions sociales, 1972 (1848).

Seymour MENTON, *La Nueva Novela Histórica de la America Latina 1979 – 1992*, México, F.C.E., 1993.

Alfred de MUSSET, *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2002 (1836).

Pierre NORA, « Que peuvent les intellectuels ? », *Le Débat*, n°1, mai 1980.

–, *Les Lieux de mémoire*, tome I, Paris, Gallimard, « Quarto », 1997 (1984).

Edmundo O'GORMAN, *L'Invention de l'Amérique. Recherche au sujet de la structure historique du Nouveau Monde et du sens de son devenir*, traduit par Francine Bertrand González, Laval, Presses de l'Université Laval, 2007.

Nicolas PIQUÉ, *L'Histoire*, Paris, GF Flammarion, coll. « Corpus », 1998.

Krzysztof POMIAN, *L'Ordre du temps*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1984.

–, *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999.

Henri-Charles PUECH, *En quête de la Gnose. I, La Gnose et le temps et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1978.

Jacques RANCIERE, *Les Noms de l'histoire*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 1992.

–, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel*, n°6, Paris, Calmann-Lévy, automne 1996, p. 53-68.

Robert REDEKER, *Le Progrès ou l'opium de l'histoire*, Paris, Editions Pleins Feux, coll. « Etude(s) », 2004.

Claire de RIBAUPIERRE, *Le Roman généalogique. Claude Simon et Georges Perec*, préface de Claude Burgelin, Bruxelles, Editions La Part de l'Œil, coll. « Théorie », 2002.

Paul RICŒUR, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 1955.

–, *Temps et récit. 1, L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1983.

–, *Temps et récit. 2, La Configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1991 (1984).

–, *Temps et récit. 3, Le Temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1985.

–, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1990.

–, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2000.

Régine ROBIN, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2003.

Jacques ROUBAUD, *L'Invention du fils de Leoprepes. Poésie et mémoire*, Saulxures, Circé, 1993.

- , *Quel avenir pour la mémoire ?*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Philosophie », 1997.
- Henri ROUSSO, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1996 (1994).
- , *La Hantise du passé : entretien avec Philippe Petit*, Paris, Textuel, coll. « Conversations pour demain », 1998.
- Gershom SCHOLEM, *La Kabbale. Une introduction : origines, thèmes et biographies*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1998 (1974).
- François SIMIAND, *Méthode historique et science sociale*, choix et présentation de Marina Cedronio, Paris, Éditions archives contemporaines, 1987.
- Claude SIMON, *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 1986.
- Michèle SIMONDON, *La Mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, psychologie archaïque, mythes et doctrines*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Etudes mythologiques », 1982.
- Paul SMETHURST, *The Postmodern Chronotope, Reading Space and Time in Contemporary Fiction*, Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi B. V., 2000.
- Oswald SPENGLER, *Déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, traduit par M. Tazerout, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1967 (1922).
- Pierre-André TAGUIEFF, *Le Sens du progrès. Une approche historique et philosophique*, Paris, Flammarion, 2004.
- Tzvetan TODOROV, « La Vocation de la mémoire », *La Mémoire, entre histoire et politique*, sous la direction d'Yves Léonard, *Cahiers français*, n° 303, Paris, La Documentation française, juillet-août 2001.
- Arnold Joseph TOYNBEE, *L'Histoire*, traduit par Jacques Potin et Pierre Buisserret, Paris, Payot, « Grande Bibliothèque Payot », 1996 (1934-1961).
- Paul VALERY, « La crise de l'esprit » (1919), *Variété I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1924.
- Jean-Christophe VALTAT, *Cultures et figures de la relativité, Le Temps retrouvé, Finnegans Wake*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- Michel VANOOSTHUYSE, *Le Roman historique : Mann, Brecht, Döblin*, Paris, P.U.F., coll. « Perspectives Germaniques », 1996.

Jean-Pierre VERNANT et Pierre VIDAL-NAQUET, *La Grèce Ancienne. 2, L'espace et le temps*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1991.

Paul VEYNE, *Comment on écrit l'histoire* suivi de *Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1996 (1971).

Giambattista VICO, *La Science nouvelle*, traduit par Christina Trivulzio Princesse de Belgiojoso, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993 (1725).

Nathan WACHTEL, *La Vision des vaincus : les Indiens du Pérou devant la conquête espagnole, 1530-1570*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèques des histoires », 1971.

Hayden WHITE, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore-London, John Hopkins University Press, 1973.

## ▪ Philosophie

Henri BERGSON, « Durée et espace », cours prononcé au Collège de France le 11 avril 1902, repris dans *Le Magazine littéraire*, n° 386, avril 2000.

René DESCARTES, *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences*, Paris, Vrin, 1970 (1637).

Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris, P. U. F., coll. « Epiméthée », 2003 (1968).

–, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1993.

Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie 1*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972.

–, *Capitalisme et schizophrénie. 2, Mille Plateaux*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980.

Gottlieb FICHTE, *Conférences sur la destination du savant*, traduit par J.F. Vieillard-Baron, Paris, Vrin, coll. « Librairie philosophique », 1994 (1794).

Emmanuel KANT, *Idée d'une histoire universelle d'un point de vue cosmopolitique* (1784), *La Philosophie de l'histoire*, Paris, Aubier, 1947.

–, *Le Conflit des facultés en trois sections*, traduit par J. Gibelin, Paris, Vrin, 1955 (1798).

Jean-François LYOTARD, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

–, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Essais », 1993 (1988).

Friedrich NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra, Œuvres philosophiques complètes*, t. 6, traduit par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1989.

PLATON, *Théétète, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.

*Les Présocratiques*, édition de Jean-Paul Dumont, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

Ilya PRIGOGINE et Isabelle STENGERS, *La Nouvelle Alliance, Métamorphose de la science*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1979.

Jean-Jacques ROUSSEAU, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1985.

TCHOUANG-TSEU, *L'Œuvre complète II*, dans *Philosophies taoïstes I*, édition de René Etiemble, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.

Gianni VATTIMO, *La Fin de la modernité : nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, traduit par Charles Alunni, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1987.