Écrire l'histoire

Histoire, Littérature, Esthétique

17 | 2017

La petite histoire

Pour la petite histoire

Bruno Blanckeman

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elh/1227>

DOI : 10.4000/elh.1227

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 5 septembre 2017

Pagination : 141-146

ISBN : 978-2-271-11657-4

ISSN : 1967-7499

Référence électronique

Bruno Blanckeman, « Pour la petite histoire », *Écrire l'histoire* [En ligne], 17 | 2017, mis en ligne le 28 septembre 2020, consulté le 29 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elh/1227> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.1227>

Tous droits réservés

Pour la petite histoire

En littérature, la petite histoire disconvient autant qu'elle fascine. Elle est le trou de serrure à travers lequel on lorgne la scène interdite, le soupirail qui offre une vue plongeante sur les enfers domestiques. Héritière des fabliaux, elle est la blague à deux sous, le cancan répandu à la va-vite qui fait glousser. De la surface des choses à l'écume des jours, elle s'épanouit avec le roman, genre peu regardant, omnivore, qui concentre de ce fait les attaques à répétition. Les classiques, qui assurent le triomphe de la poésie édifiante et de la tragédie héroïque, deux versants d'un même accès à la grande histoire, le relèguent au rang des cancrs, pas même doté du brevet de moralité attribué à la fable ou au conte. Du récit picaresque au roman réaliste, la petite histoire ramène l'homme à la mesure triviale de sa condition pour mieux mettre en relief sa promptitude opportuniste à l'ascension. C'est que, d'une histoire à l'autre, la mesure du salut varie depuis le temps commun d'une mise à épreuve : à l'une – la grande – une transcendance par la grâce ; à l'autre – la petite – une exaltation par la réussite. Le coup de force du roman psychoréaliste relève de la voracité du parvenu : les pieds dans la glaise, il dévore les étoiles. La petite histoire, c'est la trace rémanente de la

boue originelle, Lucien Leuwen tombant de son cheval au mauvais moment, l'assignation des personnages à quelque principe de réalité immanent, véritable terre meuble du récit où s'enlisent leurs postulations. Mais ce sont aussi des instants d'exultation, Frédéric Moreau fasciné par les rubans roses volant au cou de M^{me} Arnoux sur la *Ville-de-Montereau*, des ordres de grandeur traversant en météores un quotidien des plus prosaïques. Quant aux modernes, ils déplorent l'amorphie du roman et son arbitraire, sa propension à n'obéir à aucune nécessité interne dont pourrait résulter quelque approche de l'expérience humaine l'élevant au-dessus des cadres limités du hasard empirique et de l'opinion commune. L'ampleur visionnaire de l'œuvre balzacienne et le souffle épique de l'écriture zolienne qui rendent possible une pensée de l'être au monde depuis une approche matérialiste ciblée n'y peuvent rien : le roman reste assigné à la médiocrité. Peu ou prou, les grands écrivains de la modernité fantasment un art littéraire pur, faisant abstraction de toute histoire pour atteindre à l'univers des formes spéculatives. En amont du xx^e siècle, Flaubert exprimait déjà dans sa correspondance le désir inassouvi d'un livre sur rien, qui tiendrait lieu de

cosmos par la seule vigueur de son style, économisant toute forme d'histoire, états d'âme d'Emma ou bêtise des notables du Second Empire, attermolements de Frédéric ou grossièreté de la populace en révolte. Sur fond d'une expérience mondaine où l'historiette emblématique le dispute aux potins de la commère, Proust travaille par condensation une matière vécue dont la quintessence lui permet d'inventer une relation à la mémoire oscillant entre postulat philosophique et élixir de jouvence. André Breton, le chantre du surréalisme, et Paul Valéry, l'apôtre de la poésie versifiée, s'accordent à dénoncer de pair la vanité du roman en parodiant l'un et l'autre son principe d'arbitraire, qu'ils ramènent à une formule : « La Marquise sortit à cinq heures » devient le syntagme-type de la petite histoire bien troussée mais mauvais genre, qui alimente la machine romanesque et sa basse besogne de conventions. En écho aux tentatives menées dès le début du siècle par la première génération des écrivains modernes (André Gide), le Nouveau Roman décrète l'impossibilité de toute histoire autre qu'interne à l'écriture. Semblable endogamie conduit à déplacer les modalités narratives vers la description et son potentiel narratif refoulé. Seule l'histoire d'une forme performative, générée dans le huis clos d'un texte en acte, peut par homologie structurale tenir lieu d'histoire intime et collective. Plus que tout autre, Claude Simon ou Marguerite Duras excellent à cet art délicat qui consiste non pas à éliminer l'histoire, mais à expérimenter un état de langue spécifique qui soit propre à la figurer – la disposer en autant de *figures de narration* faisant sens par leur combinatoire à l'intérieur d'un projet déterminé. La petite histoire, matrice de

la grande, sera celle du Texte ou ne sera pas.

Autour de ce motif, on peut ainsi dévider le fil des siècles et, pour ce qui concerne la période contemporaine, les différents états d'une création littéraire dominée par un principe de modernité aux allures parfois aporétiques de sur-moi culturel. Ce n'est toutefois pas le moindre paradoxe du ^{xx}e siècle littéraire français que de s'être achevé en réévaluant les usages contre lesquels sa modernité expérimentale la plus tonitruante s'était insurgée. Depuis les années 1980, dans le champ de la littérature narrative la plus ambitieuse, de nouvelles dynamiques se développent autour de la volonté commune à bon nombre d'écrivains d'actualiser l'approche du monde qui est le nôtre, de le questionner en temps réel, c'est-à-dire en temps tronqué, à la petite semaine, pour mieux tenter de dégager ce qui se joue à terme, dans le temps long de l'histoire. Que la petite histoire soit celle qui affectionne volontiers les figures de l'infime et du minuscule relève par ailleurs de l'imaginaire d'un temps cherchant à résoudre sa propre énigme à moindres frais, dans une postulation minimaliste lui tenant parfois lieu d'éthique autant que d'esthétique.

Plusieurs œuvres, parmi celles qui se sont affirmées depuis les années 1980, revisitent la relation logique et analogique sous-tendant les usages classiques de la fiction en matière d'histoire. La petite histoire est à la fois la métonymie et la métaphore de la grande. La métonymie : elle constitue un cas particulier qui concentre en modèle réduit un phénomène général, le fragment singulier d'une situation d'ensemble caractéristique d'un moment spécifique de

l'histoire. La métaphore: elle renvoie de manière emblématique à un ordre du monde pressenti, à défaut d'être postulé, qu'elle permet d'identifier par l'itinéraire, faute d'initiation, prêté au personnage principal, par manque de héros... S'ils sont désabusés, les lendemains de la modernité ne sont pas pleinement désenchantés. La petite histoire s'expose comme le minuscule d'une configuration historique et culturelle dont les termes restent irrésolus et à travers lesquels se formule la question opaque du sens. Dans *Désert* (1980), J.-M. G. Le Clézio raconte l'itinéraire de Lalla, quittant la misère de son Maroc natal pour la France prospère des années 1970, puis retournant vivre et mettre au monde son enfant au pays d'origine après avoir éprouvé, du rebut des clandestins à la gloire des célébrités *people*, différents degrés de dénuement. L'écrivain-conteur évoque, sous la forme d'expansions poétiques ordonnées en versets, les pérégrinations des hommes bleus du désert, ancêtres de la jeune femme, refusant au début du *xx*^e siècle de quitter leur terre nomade et persécutés par les autorités militaires à l'époque du protectorat français. De la mise en situation romanesque d'un personnage-type à l'évocation légendaire d'un groupe, l'écrivain enchâsse différents niveaux d'histoire qui offrent une perspective croisée sur l'Histoire depuis certains phénomènes-types – l'acculturation, l'immigration, le consumérisme – ou motifs philosophiques: la réification de l'être, l'alchimie du hasard, de la contrainte et du choix. De leur somme et de leur ordonnance résulte la possibilité d'un monde, cette combinatoire de dispositifs culturels dont l'homme est tour à tour l'objet et l'agent, l'héritier et le concepteur. Sa

propre histoire, à l'image de celle de Lalla, engage le rapport immanent au présent d'une vie, à la suite des générations, mais aussi à l'ensemble du vivant avec lequel il partage des lieux communs d'existence, à un univers dont il perçoit la dimension illimitée. Quelle est donc à cette aune la jauge exacte de la petite histoire si la grande est la simple empreinte, recouverte par les sables, laissée par une espèce sur sa planète, qui elle-même vague dans un univers n'offrant plus la dimension sécurisée d'un cosmos, d'un ordre de grandeur indexé sur une unité suprême? Le *Vanitas vanitatum* le cède chez Le Clézio à l'«extase matérielle», cette aspiration de soi qui tient de l'élévation et de la dissémination énergique dans un espace géostellaire avec lequel la conscience entre en sympathie, accédant à quelque macrohistoire de l'être au monde. Dans *Mémoires d'Hadrien* (1951), Marguerite Yourcenar en proposait une version avant la lettre avec l'épisode de la nuit syrienne durant laquelle le futur empereur romain, étendu seul dans le désert, consacre plusieurs heures à l'observation d'un ciel constellé. Entre gravitation cérébrale et communion hallucinée, il prend la mesure de la tâche qui lui échoit, de sa vastitude stimulante autant que de sa vanité consumée. L'analogie cosmique s'avère foncièrement ambivalente tant prévalent en elle deux ordres de grandeur irréductibles quoique indivis: la puissance sidérante d'un objet attractif, la détermination sous tension d'une conscience réfléchissante. C'est cette réversibilité de méthode entre des ordres de grandeur supposés distincts, cette interdépendance du macrocosme et du microcosme qui assure le continuum du vivant. L'écrivain la fait aussi jouer sur le plan de l'histoire

humaine dans un roman multipliant les interférences entre les événements officiels – la geste de l'Empire menée par Hadrien – et personnels – sa passion pour le jeune Antinoüs – jusqu'à en inverser la mesure lorsque la vie, la mort et l'immortalité du favori deviennent littéralement des affaires d'État, une grande histoire inscrite aux murs de la Cité et lui tenant lieu de légende sous forme de statues, monuments, ville, dédiés au cher disparu.

Si, héritage des deux guerres mondiales et d'une laïcisation du rapport au monde conquise de haute lutte, il semble difficile de penser quelque principe de continuité religieux entre les différentes composantes de l'univers, si le principe d'une analogie élevée au rang de *visio intellectualis* par l'humanisme de la Renaissance n'est plus de rigueur à l'âge de l'écopoétique, la question du sacré n'en finit pas pour autant de tarauder la littérature. L'œuvre de Yourcenar, celle de Le Clézio, l'illustrent. Sylvie Germain ne cesse également d'en formuler l'équation depuis ses premiers romans, le diptyque constitué par *Le Livre des nuits* (1985) et *Nuit-d'Ambre* (1987). De la guerre franco-prussienne aux guerres de décolonisation, elle y déploie puis y résorbe la généalogie des Pénél, gens de peu et gens de peine, en des termes de fiction qui empruntent aux univers du mythe et de la légende, du roman d'initiation et du roman historique, de la saga familiale et du récit poétique, de l'allégorie philosophique et du conte cruel. La petite histoire, celle qui anime les nombreux personnages, se ramifie en de multiples historiettes au statut réversible tant le merveilleux le cède en elles à l'épouvante. La grande histoire recoupe celle des guerres qui scandent les récits

et constituent la forme hyperbolique d'une *thanatopraxis* décimant l'humanité, mais agissant aussi à l'échelle de comportements individuels parfois destructeurs. Chaque partie est annoncée par un poème en prose qui en diffuse l'esprit sous forme d'expansions métaphoriques, et l'écriture même de Sylvie Germain, dans cette première période de son œuvre, cultive un style baroque aux longues périodes cadencées, chargées d'images dérivées d'un musée imaginaire, à l'allure expressionniste mais aux élans épiphaniques. La question de la transcendance, son expérience intime et son statut culturel, hantent l'œuvre d'une romancière par ailleurs auteure d'une thèse sur Levinas. L'entrelacs de petites histoires constitue ainsi la trame d'un roman programmé pour être captivant, susciter de l'effroi et de l'enchantement. Les motifs offerts à la spéculation sont nombreux, de celui du Dieu injurié par sa propre créature, comme un phénomène de dérégulation inversée, à celui des troubles de l'identité et de l'altérité dans une famille où la majorité des personnages sont affectés d'un jumeau. Dans *Le Livre des nuits*, le héros, issu des marais et de la glaise primitive, conquiert sa propre humanité, fait souche, donne naissance à dix-sept enfants par son union avec cinq femmes successives. Dans *Nuit-d'Ambre*, le personnage principal, petit-fils du premier, détruit systématiquement celles et ceux qui l'approchent avant de disparaître lui-même au terme d'un parcours romanesque qui s'apparente à une contre-histoire, au récit d'une biffure méthodique. À une perspective téléologique qui trace le sens de l'Histoire se substitue l'approche résolument erratique de ses termes.

Cet exemple montre aussi comment on ne saurait se résoudre à la seule donne de la petite histoire sous prétexte que la grande a failli et que le doute pèse sur ses cadrages épistémologiques et ses instances métaphysiques. Certaines œuvres marquées par l'engagement révolutionnaire de leur auteur dans la France de l'après-1968 en offrent un autre exemple : dans des romans de la cause révolutionnaire perdue, elles convertissent en termes de flamboyance romanesque et de maximalisme esthétique la tension vers l'absolu qu'elles dénoncent par ailleurs comme une supercherie délétère sur un plan idéologique (Antoine Volodine et l'univers du postextotisme, Olivier Rolin dans *Tigre en papier* (2002), Patrick Deville dans ses romans publiés aux éditions du Seuil). La petite histoire ne se résorbe pas dans sa mauvaise réputation, autre nom d'un conformisme étrié et d'un prosaïsme éhonté qui font le succès éphémère du roman commercial. Si tous les romans n'engagent pas un rapport aussi soutenu au symbolique et à la poétique que ceux jusqu'ici référés, un bon nombre sollicitent l'autre de l'histoire, celui qui la double comme son ombre. Ils ressemblent aux dessins de cet architecte paradoxal élaborant des plans d'habitations d'autant plus accomplis qu'irréalisables : détachés de toute loi physique, de toute fatalité à la gravitation, ils aspirent à l'immatériel et accomplissent la métamorphose de la triste matière en œuvre d'art autonome. Dans *La Carte et le Territoire* (2010), Michel Houellebecq présente comme un acte de résistance civique, doublé d'un coup de folie mélancolique, les motivations de cet architecte qui entend s'émanciper des réalités matérielles, à commencer par la loi de la pesanteur, dans le cadre

d'une civilisation qui les élève au rang de valeur absolue. Cet autre de l'histoire, il est aussi le récit épique qui porte l'histoire simple racontée dans *Réparer les vivants* (2014) de Maylis de Kerangal. La fusion d'un jeune surfeur de vingt ans avec les vagues violentes de l'océan relève d'une osmose renvoyant cette situation commune à l'unité primitive d'un monde où les éléments ne sont pas dissociables et que l'élan des hommes et les flux de l'océan semblent rejouer à chaque instant. À l'agonie minutée qui est la sienne et fait suite à un accident de voiture succède par ailleurs, sur fond d'hôpital et de performance chirurgicale, la résurrection programmée d'une malade qui reçoit par greffe le cœur du jeune surfeur. Le cycle de la vie s'entretient comme un battement originel héroïque, répercuté à même la scansion lyrique des phrases, et sauvegardé par ces instances tutélaires que seraient les médecins et le personnel hospitalier. La petite histoire des premiers et des derniers soins, l'anecdote pathétique, le cèdent ici à la grande fiction lyrique du *care*. L'écriture de l'histoire en majuscules, héritée du siècle des Lumières, n'est certes plus de mise au terme d'un *xx^e* siècle qui lui a apporté les plus cruels démentis. Mais le cœur du temps, ses pulsations se prennent toujours à travers un récit qui les ordonne sous forme de petite histoire héroïque, faite d'aléas réversibles et investie pour ces mêmes raisons d'une part irréductible de grandeur, constituant comme un curseur d'humanité.

Tout dépend alors de l'acception même de l'unité de mesure retenue. La petite histoire peut se définir en termes de trivialité – la petitesse – autant que de modèle réduit – la miniature. Auquel

cas elle concentre, décline et détaille un champ de pulsions et de postulations contradictoires qui font de l'homme une créature délicate, jusque dans ses exactions. Plusieurs démarches littéraires qui se développent depuis les années 1980 placent en cela au centre de leurs préoccupations les figures du minimal et du minuscule. Des romanciers comme Jean-Philippe Toussaint (*La Salle de bain*, 1985), Christian Oster, Christian Gailly ou Yves Ravey élaborent un art narratif épuré contractant la matière fictionnelle pour exprimer les dynamiques infra-sensibles et les motivations subliminales qui interfèrent dans les comportements de personnages souvent en décalage, mélancolique ou cocasse, avec le monde. De cette génération d'après le Nouveau Roman qui publie aux éditions de Minuit à partir des années 1980, on a pu dire qu'elle relevait d'une esthétique minimaliste. Une œuvre hors chapelle illustre sur cinq décennies cette évolution : celle de Patrick Modiano. Elle module le détail, la circonstance, l'instantané du temps présent, le fait de mémoire obsessionnel le plus infime, avec une puissance de résonance émotive et de signification indicielle

extrême. L'histoire ne se pense plus en termes de petitesse ou de grandeur. Elle prend du champ, travaillant en creux à son propre approfondissement, à ses vertiges, à cette sensation de volatilité et de ressaisie depuis son propre effacement, qui furent, et demeurent en partie, les nôtres. Le minimal consacre la part dévolue à la plus petite histoire, celle à l'échelle microscopique de laquelle les romanciers observent *in vivo* l'interaction des pulsions intimes et collectives. Changement de cap si l'on se souvient de l'exubérance épique naguère cultivée par Céline ou Pierre Guyotat, Jean Genet ou Hervé Guibert pour mettre en scène leur déchaînement à la manière d'un geste démesurée.

Du champ de l'esthétique à celui de l'histoire comme du *less is more* de Mies van der Rohe au *minimalia vestigia* de Carlo Ginzburg, c'est par l'hyperbole du petit que semble se mesurer l'espace du dedans et les dehors de l'histoire, dans les dernières décennies d'un xx^e siècle qui a éprouvé jusqu'à l'aliénation toutes les tentations de la grandeur. À l'orée d'un millénaire qui ouvre l'ère des nanoparticules, le ciron de Pascal revêt des allures de géant postmoderne.