

François Rastier

Directeur de recherche
Ertim-INaLCO
frastier@gmail.com

Enchanteurs romanesques

Postface à l'édition espagnole de *Arts et sciences du texte* :
Artes y ciencias del texto, Biblioteca Nueva, Madrid (2012)
Traduction de Enrique Ballón Aguirre

La lecture de *Don Quichotte* rectifie continuellement
ce qui arriverait à Don Quichotte dès qu'on le laisserait
courir sans recours à Cervantès.
Ferdinand de Saussure, *Leg.*, p.193.

Who says that fictions onely and false hair
Becomes a verse ? Is there in truth no beauty ?
George Herbert, *Jordan* (I, v. 1-2).

Ce livre ne pouvait s'achever, car le projet tracé dans l'introduction est vaste, trop sans doute. Une postface ne peut qu'introduire une cohérence rétrospective, mais quand Enrique Ballón-Aguirre, dans un défi amical, me suggéra de développer une référence allusive au *Don Quichotte*, dans le dernier chapitre, au propos du curé sur les romans, j'ai saisi l'occasion de formuler des thèmes comme ceux de la narration, de l'impression référentielle, de la responsabilité historique. Comme chacun de ces thèmes mériterait d'autres volumes, j'abandonnerai les lourdeurs du traité pour les rapidités excessives de l'essai. Cette postface dira donc un adieu à trois illusions qui troublent encore les débats sur la littérature : la maîtrise transparente de l'auteur, la référence du texte fût-ce à des mondes possibles, la liberté artistique comme absence de responsabilité historique de l'auteur comme du lecteur.

Avec la philologie et l'herméneutique, les sciences du texte sont sans doute nées du commentaire de l'épopée, quand les bibliothécaires d'Alexandrie entreprirent établir le corpus homérique. Or l'épopée, dont les romans de chevalerie ne furent qu'un tardif avatar, n'a pas véritablement de commencement ni de fin : les personnages principaux peuvent se succéder, devenir secondaires, et, dans ces renouvellements incessants, la matière même devient l'héroïne, appelle et permet mille continuations. C'est bien ce que reproche aux romans de chevalerie le chanoine de Tolède (*Don Quichotte*, I, XLVII), dans sa discussion littéraire avec le curé, devant l'Ingénieux Hidalgo mis en cage.

Comme les épopées qu'elles commentent, les sciences du texte semblent n'avoir ni commencement ni fin, et c'est pourquoi elles sont véritablement saussuriennes (la pensée de Saussure a été marquée par ses études de corpus épiques, notamment les *Nibelungen*). L'épistémologie qui les fonde, formulée par Saussure, n'a rien par elle-même d'axiomatique, et ne prétend pas trouver de commencement absolu. Elle marque une rupture fondamentale avec la métaphysique, toujours à la recherche d'axiomes, de postulats, d'universaux, de catégories *a priori*.

Le défi que je dois relever m'engage à revenir à la littérature, même si le *Don Quichotte* la dépasse par sa réflexion sur le langage. Dans son activité critique, la littérature éclaire aussi les textes non littéraires. On ne saurait d'ailleurs opposer simplement les textes et les œuvres, encore moins faire des textes un domaine d'objectivité scientifique suggérant que la notion d'œuvres n'est qu'idéologique — comme le font en France les programmes scolaires en vigueur quand ils indiquent que les œuvres sont des textes « perçus comme littéraires ».

Les sciences de la culture sont des sciences des valeurs, sans être pourtant normatives (de même que décrire des interprétations n'est pas en imposer). Les sciences du texte doivent donc élucider ce qui fait la valeur des textes (l'auteur, 2011a,b) et à quelles conditions certains deviennent des œuvres : ainsi les œuvres littéraires se distinguent des simples produits de librairie, fussent-ils goncourisés, parce qu'elles requièrent des interprétations, exigent un recul critique et recrutent la collectivité de leurs interprètes.

L'auteur incertain. — Surtout depuis la traduction espagnole, qui a suivi les versions italienne, bulgare et arabe, je ne suis plus le seul auteur de ce livre, car Enrique Ballon-Aguirre m'a permis d'améliorer l'original. J'ai plaisir d'ailleurs à reconnaître que l'original fut composé pour une bonne part par tous ceux à qui j'ai voulu rendre hommage.

Dans le *Quichotte*, comme je l'espère dans ce livre qui s'achève, les figures de l'auteur et du lecteur se multiplient, depuis le célèbre chapitre (I, IX) où le narrateur découvre, sur un marché de Tolède, le manuscrit arabe du *Don Quichotte*, dont la traduction par un Morisque s'étend jusqu'à la fin de l'œuvre.

D'Alonso Quijano à l'énigmatique auteur arabe Cid Hamet ben Engeli, le doute s'étend aussi bien sur les narrateurs que sur les personnages et l'identité de l'auteur. Or une grandeur linguistique quelconque, *a fortiori* un texte, ne se résume pas à un contenu et une expression qui déterminent sa teneur. Il met en jeu deux instances, le point de vue et la garantie, qui déterminent sa portée (l'auteur, 2011b) : la multiplication des points de vue et la mise en doute des garanties problématisent, parfois indéfiniment, la portée d'un texte. Dans le discours littéraire, et tout particulièrement dans le roman moderne qu'inaugure le *Don Quichotte*, la fonction critique du genre se traduit par l'indétermination *a priori* du point de vue comme de la garantie.

La mise en doute du point de vue nous écarte de toute littérature édifiante, les romans de chevalerie en premier lieu. Cervantès le souligne, quand l'un des personnages du *Don Quichotte* fait ce commentaire de la *Galatée* : « Il y a bien des années, reprit le curé [Pedro Perez], que ce Cervantès est de mes amis, et je sais qu'il est plus versé dans la connaissance des infortunes que dans celle de la poésie. Son livre ne manque pas d'heureuse invention, mais il propose et ne conclut rien. » (I, VI, p. 53). C'est bien ce que lui reprochera encore Montherlant, dans sa préface : « Quoi ! [...] pas une simple phrase de deux lignes pour dire que, quoiqu'il fût, c'est don Quichotte qui avait raison, et que ce sont les drilles triomphants qui le bernent qui sont les tenants certains de la vulgarité et de la médiocrité ! » (1962, p. 12). Ici la touchante solidarité des hobereaux fait obstacle à toute compréhension.

Le *Quichotte* contient pourtant sa propre poétique. Comme tout personnage mémorable, Alonso Quijano, le modeste hidalgo devenu Don Quichotte et bientôt le Chevalier aux Lions, erre à l'aventure dans les étendues de la Mancha à la recherche de son auteur comme de ses lecteurs, comme l'œuvre à la recherche de sa valeur et de notre plaisir.

Le protagoniste est souvent une figure du lecteur, il découvre sa vie au fil du récit. Déjà Ulysse entendit raconter son histoire à la cour des Phéaciens, avant même qu'on l'ait invité à dire son

nom. Lecteur suprême, Don Quichotte n'est plus qu'un personnage et sa vie devient livre. Dès la fin de la première partie, il rencontre un chanoine de Tolède qui a déjà lu ses aventures, avant lui et avant nous. Ce chanoine s'était essayé aux vers héroïques du roman de chevalerie et s'impose comme une des figures de l'auteur. Dans le débat littéraire qui s'élève autour de la cage du Quichotte, le curé adopte le point de vue du critique, le chanoine, celui, plus subtil, de l'écrivain. S'il regrette qu'il soit souvent mal composés, il ne condamne pas d'un bloc les romans. En rappelant les règles (aristotéliennes) de la bonne facture, le chanoine veut-il faire revenir à lui l'extravagant, enfermé dans une cage roulante, à claire-voie, entre des barreaux qui semblent des biffures ? Le chanoine admet certes que les figures héroïques ne manquent pas de charme, mais il engage enfin Don Quichotte à lire des livres d'histoire.

Pourquoi nos contemporains, critiques en tête, ne gagneraient-ils pas à suivre ce conseil avisé ? Les inlassables échanges de horions qui ont fini par discréditer les romans de chevalerie, nous les retrouvons dans les jeux vidéo, les *shoot them up*,¹ qui reprennent d'ailleurs la topique de l'*heroic fantasy*, issue de ce que l'on appelait la matière de Bretagne, celle des Amadis et des Gaules. Animées par les enchanteurs du virtuel, ces péripéties répétitives figurent la violence d'un manichéisme infantilissant et moralisent sans relâche. Ces produits de communication, dans une surenchère enchanteresse de pathos et d'hémoglobine, nous écartent de la fonction critique de l'art. Pendant que les combats continuent sans fin dans les divertissements de masse, comme *Worlds of Warcraft*, qui réunit des millions de *warriors*, l'on oublie d'autant plus volontiers les massacres de l'histoire contemporaine, quitte à en préparer de nouveaux avec des jeux de simulation militaire comme *Modern Warfare* ou *Blackwater*. La déresponsabilisation générale est favorisée par l'anonymat et le pseudonymat.

Comment parler alors de responsabilité ? L'écrivain semble devenu tout-puissant et décline toute responsabilité, même quand il révisé l'histoire, appelle au meurtre (Céline, Dantec) ou porte atteinte à la mémoire des résistants et des victimes de l'extermination (Littell, Haenel). Hors de son éventuelle figure médiatique, un auteur ne trouve cependant d'autre identité que sa responsabilité éthique et secondairement juridique. Sa responsabilité esthétique varie avec ses œuvres. Le reste demeure inconnu, conjectural ou oiseux.

La grande illusion référentielle. — Don Quichotte est frappé d'une folie qui ressemble bizarrement au gros bon sens des sémanticiens contemporains inspirés par philosophie du langage. Il accorde une confiance aveugle à la théorie du langage qui fut celle de la scolastique de son temps (Suarez) et demeure sous une forme souvent simplifiée et dogmatique dans le nôtre : les mots réfèrent à des choses et leur référence est gagée sur une ontologie². Par le biais de la philosophie du langage, cette croyance enchanteresse informe la narratologie contemporaine tant par la distinction capitale mais erronée entre fiction et non-fiction, que par l'application de la théorie des mondes possibles. Or, elle n'est pas seulement compatible avec une magie évocatoire, elle est au fondement même de toute magie, puisqu'elle relie imaginairement deux ordres disparates de réalité, les mots et les choses. La référence somme ces deux principes : par une relation de similitude qui est celle de la représentation voire de l'icongité ; et par une relation d'imposition ostensive qui continue à agir alors même que le référent a disparu (la rigidité du nom propre selon Kripke en est un exemple éclatant)³.

¹ Jonathan Littell reprend la vision subjective de ces jeux de tuerie dans sa description du massacre de Babi Yar (cf. l'auteur, 2009).

² Ne pouvant détailler ici plus avant, nous nous permettons de renvoyer le lecteur trop curieux à quelques études récentes sur l'illusion référentielle, la vériconditionnalité, l'ontologisme (l'auteur, 2001, 2005 b, d, 2008).

³ « Si nous analysons, résume Frazer, les principes de la pensée sur lesquels est basée la Magie, nous trouverons qu'ils se résolvent à deux : le premier c'est que tout semblable appelle son semblable, ou qu'un effet est similaire à sa cause ; le second, c'est que deux choses qui ont été en contact à un certain moment continuent d'agir l'une sur l'autre, alors même que ce contact a cessé. » (Frazer, 1981, p. 41). Frazer nomme le premier principe *loi de similitude* et le second *loi de contact (ou de contagion)* ; ils seront repris par Freud et Mauss. Par la représentation, le mot reste en contact avec son référent, et la contagion demeure. « La peur d'un nom ne fait qu'accroître la peur de la chose elle-

Les théories de la référence fictionnelle ont connu un essor considérable ces dernières décennies. Dans une version cognitive, elles s'appuient sur des notions de scène ou scénario – il est vrai que les images mentales sont traitées dans les mêmes zones que les perceptions effectives. Dans leur version la plus populaire, elles s'appuient sur la notion informelle de monde possible – alors que la théorie des mondes possibles est une logique modale appliquée à des propositions dénombrables et décidables, et qu'un texte ne peut aucunement être transcodé en une série de telles propositions.

Leibniz a créé la théorie des mondes possibles dans une réflexion sur la Providence appliquée à l'ontologie, pour résoudre notamment le problème du statut des romans⁴ — ils sont ce qui peut un jour advenir, mais qui n'advient pas ou pas encore, car Dieu a voulu que nous vivions dans le meilleur des mondes possibles. Utiliser la théorie des mondes possibles pour étudier les romans, comme l'a fait par exemple Thomas Pavel (1988), n'est alors qu'un retour à des sources implicites ou ignorées. La capacité descriptive d'une telle entreprise reste énigmatique : on projette l'œuvre dans le monde de l'œuvre que l'on postule à partir d'elle, mais la relation entre l'œuvre et son monde reste purement tautologique. Le seul effet de cette projection est de sauver le dogme de la référence en le déclinant dans tous les mondes.

Pour Don Quichotte dans sa cage, les enchanteurs ont brouillé la référence des mots, si bien que l'expérience empirique apparente n'est qu'une falsification de la vérité romanesque. Aussi le monde actuel, tel que nous croyons le voir, ne serait-il que le pire des mondes. Jadis, jusqu'à Descartes et Leibniz, l'Intellect archétype garantissait la vérité de nos pensées et la référence de nos mots. Mais de nos jours, la référence est devenue inscrutable, comme l'a reconnu Quine, et le problème de la référence des textes à leurs « mondes » reste entier.

La preuve de la vérité toute référentielle des romans n'est pas pour autant la Providence, mais elle dépend de l'opinion commune. Don Quichotte use à merveille de l'argument d'autorité en répondant au chanoine : « Des livres publiés avec l'autorisation du souverain et l'approbation de leurs examinateurs, des livres également bien accueillis des grands et des petits, des pauvres et des riches, des lettrés et des ignorants, des plébéiens et des nobles, en un mot, de tous les lecteurs, quelle que soit leur condition et leur caractère, ne seraient que des mensonges [...] ? » (I, ch. L ; tr. fr. p. 474). Don Quichotte décèle ainsi le fondement doxal de la théorie de la référence.

La référence reste en effet affaire de doxa, c'est-à-dire de préjugé : le réalisme est toujours un conformisme que l'on prend pour une conformité référentielle. Don Quichotte, figure du lecteur conformiste que nous sommes à nos heures, n'a pas compris la fonction critique du roman où il figure, mais ses propos la mettent obliquement en évidence.

L'impression référentielle reste un leurre, mais il reste nécessaire d'en décrire les conditions, de décliner les régimes mimétiques selon les discours, littéraires ou non, et, en littérature, selon les champs génériques (théâtre, poésie, roman, etc.), les genres, les styles et les œuvres.

Les arts ont de longue date mis à profit les leurres qui nous lient avec notre environnement, et ils en ont créé d'autres qui s'y sont intégrés. Si ces leurres doivent à leur substrat physiologique de leur capacité d'illusion, ils ne s'y réduisent aucunement. Un mot peut déclencher une représentation que nous croirons son référent, tout comme la grenouille prend une tache noire pour une mouche.

Loin d'être des leurres, les arts sont des jeux réflexifs avec les illusions. La fonction critique du roman (et plus généralement de la littérature) aura été d'en critiquer les conditions et de les lier aux questions majeures de l'herméneutique (le point de vue) comme de la philologie (la garantie). Puisque la mode est aux *making of*, j'avoue donc que ce livre prend sa source dans un ouvrage encore inachevé sur le réalisme en linguistique et en littérature. Les œuvres ne créent pas des mondes, elles questionnent notre désir de prendre des évocations pour des réalités. Définir la

même », note justement Joanne K. Rowling dans *Harry Potter à l'école des sorciers*. Notre critique de la référence relève de la tradition saussurienne, dans ce qu'elle a de plus nécessairement sceptique.

⁴ « On ne saurait nier que des romans comme ceux de Mademoiselle de Scudéry ou l'Octavia ne soient possibles » *Théodivée*, § 173.

distance, c'est refuser l'illusion. Dans une formule célèbre, Coleridge définissait la lecture littéraire comme *a voluntary suspension of disbelief*. Cette suspension est un acte de *déprise* et ne saurait se confondre avec la croyance référentielle. Volontaire, elle est révoicable à tout moment.

La dimension critique de l'entreprise artistique ouvre une réflexion sur la fascination et la référence troublée : comme toute mise en cause de l'ontologie, elle destitue les sujets et la société de leurs croyances identitaires. L'identité énigmatique des personnages problématise la nôtre, ce qui reste loin d'une identification voire de cette empathie communiant qu'on a nommé l'*Einfühlung*.

En matière de critique, les scientifiques gagneraient peut-être à se mettre à l'école cervantine. L'illusion théorique n'est pas sans rapport avec l'illusion référentielle. La « science normale » tend sans cesse à réifier ses concepts et les décideurs priment le conformisme : pour la recherche (et le formatage) des informations, on construit aujourd'hui à grands frais les ontologies du « web sémantique », fondées sur une sémantique référentielle qui exclut toute dimension critique. Les linguistes d'ailleurs n'ont jamais été en reste. Les phrases analysées, censées représenter le réel par des propositions décidables, comme *The cat is on the mat*, ne sont pas moins fantomatiques que le serait par exemple *Dulcinée sale les porcs*.

Au Quichotte qui croyait que les livres étaient le monde, nous concéderons certes qu'ils sont notre monde, mais avec cette restriction en forme d'à-peu-près : le monde de la référence est un monde de références (bibliographiques) et l'ontologie une anthologie. Le refus de la référence permet de constituer une sémantique autonome à l'égard des spéculations métaphysiques sur le monde des choses, la linguistique peut achever de se constituer en science. Elle assume alors une dimension critique qu'elle hérite de la philologie comme de l'herméneutique. Comme dans les autres sciences humaines, la dimension critique de la connaissance s'accommode fort bien d'un scepticisme sans résignation – celui-là même qui selon Kelsen reste le fondement inébranlable de toute démocratie.

Ruines de la fiction. — Dans le romantisme tardif où nous sommes encore, la littérature a cru s'éloigner du monde social, mais elle n'y parvint pas car elle lui appartient. Sa vigueur critique lui évite cependant toute détermination unilatérale et fait pièce aux prétentions du sociologisme.

En 1531, un édit royal interdit dans les Indes l'impression et l'exportation de romans de chevalerie et de toutes autres formes de fiction littéraire. Certes, les cavaliers de Cortez et Pizarre et leurs mâtins nourris de chair humaine avaient mis fin à tout idéal chevaleresque. Avec le premier génocide moderne, le principe de réalité l'emportait. La colline des Muses se peuple chaque jour de victimes sans sépulture.

En 1555, les Cortes de Valladolid demandèrent que cette interdiction soit étendue à l'Espagne. Il est vrai que, dans toute l'Europe, le renouveau de la poétique aristotélicienne – et la suspicion de l'Église, illustrée à la fin du Quichotte par le curé comme par le chanoine, demandaient d'en finir. De l'*Orlando furioso* au *Don Quichotte*, le héros devient fou, le comique l'emporte, le genre connaît une évolution radicale.

La question de l'histoire, d'abord révoquée par l'allègre invraisemblance de l'Arioste ne sera posée qu'*in petto* par les multiples romans fantastiques et critiques, comme les récits de voyages utopiques de Cyrano de Bergerac. Mais elle est posée tout autrement par Cervantès. Son manuscrit est l'œuvre d'un *historien* arabe. Il s'intitule *Histoire de don Quichotte de la Manche, écrite par Cid Hamed Ben-Engéli, historien arabe*. Or les arabes étaient alors réputés menteurs, mais ici par objectivité : « Si l'on pouvait élever quelque objection contre la sincérité de celle-ci, ce serait uniquement que son auteur fût de race arabe, et qu'il est fort commun aux gens de cette nation d'être menteurs. Mais, d'une autre part, ils sont tellement nos ennemis, qu'on pourrait plutôt l'accuser d'être resté en deçà du vrai que d'avoir été au delà. C'est mon opinion : car, lorsqu'il pourrait et devrait s'étendre en louanges sur le compte d'un si bon chevalier, on dirait qu'il les passe exprès sous silence, chose mal faite et plus mal pensée, puisque les historiens doivent être véridiques, ponctuels, jamais passionnés, sans que l'intérêt ni la crainte, la rancune ni l'affection,

les fassent écarter du chemin de la vérité, dont la mère est l'histoire, émule du temps, dépôt des actions humaines, témoin du passé, exemple du présent, enseignement de l'avenir. » (I, IX, p. 75). Borges, dans son *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*, voit justement dans la fin de cette période un pur éloge rhétorique de l'histoire. Mais cet éloge, si paradoxal au regard du début de la même période, qui évoque un silence somme toute mensonger, cache une antique rivalité : celui de la poésie (dramatique) et de l'histoire, au neuvième chapitre de la *Poétique* d'Aristote.

L'éloge de l'histoire est repris par le chanoine, qui y voit un excellent antidote aux mauvais romans, car non seulement elle est véridique, mais elle a une portée éthique et enrichit le lecteur d'enseignements moraux. Après une énumération de hauts faits des grands hommes de guerre depuis Viriato et César, le chanoine conclut : « Le récit de leurs vaillants exploits suffit pour amuser, pour instruire, pour étonner les plus hauts génies qui en fassent la lecture. Voilà celle qui est digne de votre belle intelligence, mon bon seigneur don Quichotte ; elle vous laissera, quand vous l'aurez faite, érudit dans l'histoire, amoureux de la vertu, instruit aux bonnes choses, fortifié dans les bonnes mœurs, vaillant sans témérité, prudent sans faiblesses ; et tout cela pour la gloire de Dieu, pour votre propre intérêt et pour l'honneur de la Manche, d'où je sais que Votre Grâce tire son origine » (I, ch. XLIX, p. 546).

Or, aujourd'hui, le débat antique paraît reprendre de plus belle, dans des conditions nouvelles, car il intéresse la catégorie de la fiction comme le rapport de la littérature à la vérité. D'une part, la littérature institutionnelle se réduit presque au genre du roman, seul genre commercialement rentable, les autres genres, notamment poétiques, restant marginalisés. D'autre part, elle est assimilée à la fiction et la distinction bibliographique entre fiction et « non-fiction » semble intangible. Elle reste fondée sur la conception positiviste de la référence, qui caractériserait la « non-fiction », notion plus énigmatique encore que celle de fiction. En s'appuyant sur la distinction entre « discours » et « récit », par laquelle Benveniste opposait le récit romanesque (une nouvelle de Balzac) et l'histoire (un traité de Glotz), la narratologie contemporaine a cherché des « marques » linguistiques qui différencieraient ces deux régimes : elle en a trouvé, bien entendu, mais ces marques énonciatives restent évidemment superficielles, dépendant de conventions génériques évolutives et sans rapport déterminable avec la véridicité des textes⁵.

Cependant, la valeur propre aux témoignages littéraires ébranle ces certitudes. Le témoignage littéraire est un genre dont la poétique, presque ignorée, peut beaucoup nous apprendre. Né de la première guerre mondiale, élaboré dans la seconde, notamment par des survivants de l'extermination, ce genre littéraire a été développé dans les littératures du tiers monde, de l'Algérie au Cambodge, au Rwanda, comme dans celles de l'Amérique latine. Par son ambition éthique, il va au rebours des conceptions cyniques ou décoratives de l'art. Il bouleverse les catégories de la philosophie du langage : les faits deviennent inséparables des valeurs, la stylisation de la recherche de la vérité. Ainsi le « devoir de mémoire » devient-il un devoir d'éducation. Par l'éventail universel de ses destinataires, il refonde humblement la notion de littérature mondiale autour des valeurs que portent les droits de l'homme (cf. l'auteur, 2005, 2010a et b).

Il ébranle l'édifice théorique de la poétique contemporaine qui s'accommode d'une esthétique anesthésiée, dont tout jugement de valeur est exclu. S'appuyant sur la philosophie du langage anglo-saxonne, Genette estime que les livres relevant de genres « factuels » comme le témoignage sont des textes et non des œuvres et n'appartiennent qu'à une littérature « conditionnelle »⁶. En somme, ne relevant pas de la littérature institutionnelle, un témoignage ne peut être défini que

⁵ La question des régimes mimétiques peut trouver des sanctions empiriques par la comparaison systématique de corpus étiquetés, différenciés en discours, champs génériques et genres (cf. l'auteur 2011a). Un indice parmi d'autres : les faux témoignages et les romans historiques priment le *je*, alors que les témoignages authentiques priment le *nous* (l'auteur doit en général sa survie à une solidarité, et témoigne pour les autres survivants comme pour les camarades disparus).

⁶ « À cette différence d'extension (un texte et une œuvre littéraire) correspond l'opposition entre les deux régimes de littérarité : le constitutif, garanti par un complexe d'intentions, de conventions génériques, de traditions culturelles de toutes sortes, et le conditionnel, qui relève d'une appréciation esthétique subjective et toujours révoquant » (1991, p. 87).

comme un texte simplement documentaire. Faute de correspondre aux catégories qui définissent la fiction, notamment romanesque, ni à celles que l'on accorde à l'histoire, il demeure impensable.

On l'a donc généralement négligé car il demeurerait impensable, sinon par certains critiques en littérature comparée ou dans les *Holocaust Studies*. On l'a aussi délégitimé, soit en le déclarant impossible pour mille raisons blanchottiennes (Derrida), soit en affirmant que l'extermination était un « événement sans témoin » (Shoshana Felman)⁷.

Il restait à priver le témoignage de sa valeur historique, et, dans un deuxième temps, à affirmer la supériorité du roman sur l'histoire. Les éloges de romans historiques manipulateurs n'ont pas manqué, de Virgil Georghiu à Robert Merle, de Jean-François Steiner à Jonathan Littell, dont le best-seller primé a marqué en 2006 une sorte de basculement des rapports entre roman et histoire. Affichant un professionnalisme à l'américaine, Littell a compilé la documentation classique pour attester que son roman est historiquement fondé. La revendication historique lui a valu les *satisfecit* d'historiens comme Pierre Nora, Christian Ingrao, Max Gallo. Même Claude Lanzmann décerne à Littell un brevet d'historien. Tous saluent l'exactitude et la parfaite information. Le leurre a parfaitement fonctionné et ces historiens ont traité d'un roman historique sans se demander si l'histoire en question n'était pas un simple décor pour une fiction vendeuse.

L'histoire est-elle une accumulation de petits faits vrais ou un effort de compréhension, d'objectivation à partir de tous les documents disponibles ? Littell reprend trois moyens éprouvés de dégrader l'histoire des historiens : n'en retenir que des faits ; s'en servir comme décor ; la faire régresser vers le témoignage de ceux qui ont tout intérêt à la travestir, en premier lieu les bourreaux. En contredisant tous les critères éthiques et esthétiques du témoignage, son narrateur, nazi belge-circoncis-SS-scatophage-hypocondre-homosexuel-incestueux-matricide-exterminateur-sauveur-ubiquiste-omniscient s'égale au témoin et le roman historique devient ainsi tout à la fois un témoignage imaginaire, un faux témoignage et un plaidoyer à décharge. Il en résulte une radicale déréalisation de l'extermination, devenue simple matériau, comme jadis la matière de Bretagne qui fascinait tant le Quichotte.

Brouillant les frontières entre victimes et bourreaux, Littell va bien au-delà d'une simple inversion des valeurs. Même s'ils divergent, l'historien et le témoin se rencontrent dans la même volonté d'établir les faits et les responsabilités. Mais les témoignages des bourreaux imaginaires et des victimes réelles ne peuvent évidemment être mis sur le même plan.

À présent, certains voudraient que la mission du témoignage passe des survivants à leurs bourreaux. Dans un compte-rendu favorable des *Bienveillantes*, un historien écrit : « Les lecteurs sont fascinés parce qu'ils sentent bien que, si l'on veut comprendre les massacres, les atrocités, il faut en passer par le discours des bourreaux, pas par celui des victimes, innocentes par définition » (Christian Ingrao, *Libération*, 7.11. 2006). On voit mal pourquoi la culpabilité serait une garantie historique ; selon cette thèse de la vérité dans le Mal, seuls les criminels diraient la vérité. L'aboutissement de ce processus est l'usurpation par le bourreau fictif de la fonction tenue jusqu'alors par les témoins réels. La délégitimation du témoignage est accomplie quand on prend pour réalité l'histoire vue par un personnage de roman. La confusion est ainsi consommée quand Susan Suleiman présente Aue comme un *témoin historique fiable*, confondant personne et personnage, anachronisme et science historique⁸.

Deux voies complémentaires s'ouvrent alors pour les historiens : affirmer la supériorité du roman et élaborer une histoire virtuelle. La supériorité du roman tiendrait à ses capacités

⁷ Derrida a théorisé l'impossibilité du témoignage (2007). D'autant plus embarrassée avec l'histoire que son maître à penser Heidegger a porté le nazisme au stade théorique pour l'introduire en philosophie et que certains de ses inspireurs comme Blanchot et Bataille furent à tout le moins ambigus avec l'hitlérisme, la déconstruction réduit volontiers l'histoire à une morne fiction narrative (cf. le confus mais illustre *Metahistory* de Hayden White, 1975).

⁸ « A reliable witness to the Holocaust » (Golsan & Suleiman, 2009, p. 196). Peu importe alors que ce nazisme soit historiquement fabuleux, puisqu'il s'agit de fait de le rendre actuel, désirable et vendeur, en s'attirant de surcroît les suffrages des intellectuels et des universitaires. La boucle est bouclée quand la revue de la Fondation Auschwitz reprend ses propos.

d'évocation d'une « vérité de l'histoire » paradoxalement inaccessible aux historiens. Ainsi, après qu'un avant-propos anonyme ait réaffirmé « la force intrinsèque de la distinction entre vérité et fiction » (2011, p. 3), selon Pierre Nora, Littell permet : « à travers la vérité romanesque, l'évocation sensible d'une vérité de l'histoire que les historiens n'avaient pas les moyens d'atteindre » (2011, p. 12, je souligne). La deuxième voie intéresse l'histoire contrefactuelle, qui mobilise une ontologie possibiliste d'ascendance leibnizienne pour décrire ce qui aurait pu se passer. Relancée en 1991 par Geoffrey Hawthorn, dans son ouvrage *Plausible Worlds: Possibility and Understanding in History and the Social Sciences*, elle inspira le programme de l'histoire contrefactuelle formulée par Niall Ferguson dans le recueil *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals* (1997). Les auteurs se demandent gravement ce qui serait advenu si Hitler avait débarqué en Angleterre en 1940 ou gagné la bataille de Stalingrad en 1943. Cette curieuse entreprise transforme le contrefactuel en plausible, en s'appuyant sur la théorie des mondes possibles⁹.

On comprend parfaitement que le principe de réalité embarrasse les contemporains ; mais l'Arioste avait génialement anticipé l'histoire contrefactuelle ; dans un article grave contre le négationnisme, Levi en cite ironiquement ces vers, qui parodient Dante : « Et si tu veux que le vrai ne te sois celé, / Tourne l'histoire en son contraire : / Les Grecs furent vaincus, et Troie victorieuse, / Et Pénélope fut maquerelle. »¹⁰

L'histoire réelle apparaît en somme comme une forme incomplète de l'histoire fictive, elle-même inférieure au roman historique. Toujours plus moderne qu'il ne semble, Don Quichotte pourrait passer même pour déconstructionniste, puisqu'il ne croit pas à la non-fiction. Comme naguère Hayden White (1975), il ne parvient pas à distinguer le roman de l'histoire. La fiction romanesque contemporaine revendique la liberté et refuse toute responsabilité¹¹. Or le principal obstacle à la liberté reste la croyance dans la toute-puissance irresponsable de l'auteur, corrélat de l'autotélisme de l'œuvre, que Genette nomme son *intransitivité* : ce pourrait être un des sens symboliques de la cage qui renferme Don Quichotte pendant le débat sur la poétique des romans.

L'histoire contrefactuelle, la supériorité du roman historique sur l'histoire, tout cela doit être mis en perspective en fonction de l'essor économique du secteur du déni, dont la croissance accompagne celle d'internet et des industries de la communication. Il ne suffit pas de rappeler que le négationnisme historique se développe en temps réel dans le tohu-bohu complotiste du web, si bien que la réalité des faits est contestée dès qu'ils surviennent, des attentats du 11 septembre à la mort de Ben Laden. Les états ne sont pas en reste sur les internautes et les enchanteurs de la CIA n'ont pas manqué de diffuser les merveilleuses images des caches

⁹ Dans cette veine, Pavel affirme : « En affirmant, par exemple : « si le traité de Versailles avait divisé en deux l'Allemagne au lieu de démanteler l'Autriche-Hongrie, il n'y aurait pas eu de seconde guerre mondiale », nous projetons un monde où cette proposition est vraie. [...] La logique des mondes possibles plaît (sic) à ceux qui aiment la liberté, la religion et la littérature. Il va de soi que je rejette le déterminisme historique. » (2006). L'argument pro-liberté et anti-déterminisme en dit long sur les enjeux hédoniques (*plaisent, aiment*) de l'histoire contrefactuelle.

¹⁰ « E, se tu vuoi che 'l ver non ti sia ascoso, / Tutta al contrario l'istoria converti : / Che i Greci rotti, e che Troia vittrice, / E che Penelopea fu meretrice. » La source n'est pas citée, c'est l'*Orlando furioso*, XXXV, 27, 4-8 ; cf. *L'assimetria e la vita*, Turin, Einaudi, 2002, p. 101.

Le débat a traversé le siècle et Le Tasse, dans *Second discours de l'Art Poétique*, 1, cite le même passage de l'Arioste pour demander que la littérature respecte l'histoire : « Ma non deve già la licenza de' poeti stendersi tanto oltre, ch'ardisca di mutare totalmente l'ultimo fine de le imprese ch'egli prende a trattare, o pur alcuni di quelli avvenimenti principali e più noti, che già ne la notizia del mondo [14] sono ricevuti per veri. Simile audacia mostrerebbe colui che Roma vinta e Cartagine vincitrice ci descrivesse, o Anniballe superato a campo aperto da Fabio Massimo, non con arte tenuto a bada. Simile sarebbe stato l'ardire d'Omero, se vero fosse quel che falsamente da alcuni si dice, se ben molto a proposito de la loro intenzione,

Che i Greci rotti e che Troia vittrice,
E che Penelopea fu meretrice.

Però che questo è un torre a fatto a la poesia quella autorità che da l'istoria le viene; da la quale ragione mossi concludemmo, dover l'argomento de l'epico sovra qualche istoria esser fondato. »

¹¹ « Il n'y a ni morale ni responsabilité en littérature », déclarait naguère Christine Angot (*Libération*, 29 juin 1999). L'autofiction revendiquée est bien entendu une couverture pour d'inlassables récits à clef qui lui ont valu des poursuites judiciaires et ne nous laissent rien ignorer de ses sodomies avec un *rapper* sarkozyste.

romanesques, à la Jules Verne, de ce magicien islamiste. En 2004, Karl Rove, conseiller spécial de George Bush, expliquait le fondement théorique de la souveraineté impériale : « Nous sommes un empire et nous créons notre propre réalité »¹². La souveraineté consisterait-elle à défaire l'histoire pour affirmer la toute-puissance de l'empire... et du roman ?

Étrangement, nous restons dans l'espace de discussion du Quichotte, car à la Renaissance la question des rapports entre les armes et les lettres, *arma et litterae*, de la rivalité entre *Ars* et *Mars* prit un remarquable essor. Cervantès, soldat jusqu'à l'âge mûr, incarne ce débat avec le personnage même de l'Ingénieux Hidalgo. En outre, en son temps, un autre débat artistique portait sur la représentation de la nature ou sur son dépassement. Kantorowicz résume ainsi : « L'art devait-il imiter la nature ou la surpasser [...] Pour ce faire, quel était le rôle de la fiction, quel était son rapport avec la vérité ? » (1984, p. 35). L'enjeu était évidemment la puissance de la liberté humaine ; pouvait-elle dépasser le constat de Saint Augustin : la créature ne peut créer (*creatura non potest creare*) ?

Ici revient, par un tout autre biais, la notion de fiction, qui nous vient du droit romain. Elle permettait de dire le droit hors de Rome, alors que les formules ritualisées se référaient à l'*Urbs* même, comme de conférer une personnalité juridique à des entités abstraites telle une corporation. Au Moyen-Âge, dans sa rivalité avec l'Empereur, le pouvoir juridique du Pape va jusqu'à modifier l'ordre ontologique, ce qui est un pouvoir divin (Tancredè écrit ainsi vers 1220, dans une glose aux décrétales d'Innocent de 1198 : « De nichilo facit aliquid ut deus » [Comme Dieu, il peut faire quelque chose de rien]). Henri de Suse va encore plus loin que ce pouvoir de création : « Ens non esse, non ens fore » ([il peut faire que ce qui est ne soit pas, et que ce qui n'est pas soit], cf. Kantorowicz, *op. cit.*, pp. 42-43). Un juriste français, Gui Pape (mort en 1497), transféra ce pouvoir au souverain temporel : « Il [l'empereur] peut légalement rendre vivante une personne morte et donner dispense au-delà du droit ». Il restait, pour donner tout pouvoir à l'artiste, à l'égaliser au souverain. Quand Pétrarque, revêtu du manteau de pourpre du Roi de Naples, fut couronné au Capitole, on put y voir la première étape de cette *equiparatio*. Panofsky a parfaitement retracé les étapes de la divinisation de l'artiste à la Renaissance, qui obtient avec le pouvoir de créer, le titre de divin, d'abord donné à Michel-Ange et dont héritèrent les fantasques *divas*. Mais le thème de la toute-puissance de l'Artiste reste malgré tout un thème contemporain¹³.

Le Romantisme a en effet radicalisé la mission de l'Art et l'artiste a pris la figure trop familière du Surhomme dont la mission est de transgresser voire d'inverser les valeurs. À lui d'écrire l'histoire, comme le héros de Littell, familier de Blanchot, pétri de Sade et de Bataille. Nous avons relevé dans son livre des falsifications qui sont autant d'offenses à la mémoire de résistants (Wolf Kieper, Zoïa Kosmodemianskaïa, cf. l'auteur, 2009). Plus radicalement encore, Yannick Haenel, dans un roman primé, prête au grand résistant Jan Karski le propos que l'année 1945 est la pire dans l'histoire du XX^e siècle, et qu'il n'y a eu alors « que des complices et des menteurs » (2009, p. 115)¹⁴. Il est vrai que pour Haenel « la littérature est un espace libre où la « vérité » n'existe pas »

¹² « The aide [Karl Rove] said that guys like me were "in what we call the reality-based community," which he defined as people who "believe that solutions emerge from your judicious study of discernible reality." I nodded and murmured something about enlightenment principles and empiricism. He cut me off. "That's not the way the world really works anymore." He continued "We're an empire now, and when we act, we create our own reality. And while you're studying that reality—judiciously, as you will—we'll act again, creating other new realities, which you can study too, and that's how things will sort out. We're history's actors ... and you, all of you, will be left to just study what we do. » (Suskind, Ron Faith, Certainty and the Presidency of George W. Bush. *The New York Times Magazine*, 17. 10. 2004).

¹³ Kantorowicz, féru de théologie politique, promeut une théologie artistique de la toute-puissance ; membre du cercle de Stefan George, il connaît bien ses vers qui annoncent le nouveau Reich : « Holten die Himmlischen gnädig / Ihr letzt geheimnis.. sie wandten / Stoffes gesetze und schufen / Neuen raum in den raum... » (Geheimes Deutschland, § 5, v. 3-6, in *Das Neue Reich* (1928) [Bienveillants, les Célestes montrent / Leur dernier secret, ils changent / Les lois du réel et créent / Dans l'espace un nouvel espace].

¹⁴ Thème nazi par excellence, car Nuremberg aurait été un mensonge des vainqueurs responsables de tout. Haenel délégitime la notion même de crime contre l'humanité : « Prétendre que l'extermination est un crime *contre*

(*Le Monde*, 26.01.10, p. 19). La pièce adaptée de son roman s'intitule *Jan Karski (Mon nom est une fiction)* et le dossier pédagogique ministériel affirme à ce propos : « Yannick Haenel ouvre une nouvelle perspective pour la transmission de la Shoah. »¹⁵

Si, en bon enchanteur, le romancier peut « recréer » l'histoire, il ne peut toutefois éluder sa responsabilité. Quand en 1966, dans son *Treblinka* préfacé par Simone de Beauvoir, Jean-François Steiner décrivait la mort de Demjanjuk, meurtrier de masse, il le protégeait, car Demjanjuk se cachait alors aux États-Unis. Ce bourreau fut condamné en 2011 — et d'ailleurs libéré sur le champ¹⁶.

Les romans historiques et les faux témoignages sont écrits avec un même pathos qui les rend fort séduisants : *Les Bienveillantes* se vendit 3.000 fois plus vite que la première édition de *Se questo è un uomo*. En outre, les faux, quand ils sont décelés, comme *Fragments d'une enfance*, de Binjamin Wilkomirski, ou *Survivre avec les loups*, de Misha Defonseca, poursuivent tout uniment leur carrière internationale. Le pathos, toujours irréfutable, reste quoiqu'il arrive un puissant facteur de déréalisation qui soustrait les faussaires à tout jugement critique.

Avec le Romantisme, la littérature a été abusivement assimilée à la fiction : poursuivant une mission angélique ou satanique, l'art littéraire se définissait en opposition avec l'horrible réalité du monde (Flaubert). Mais le mythe veut sans cesse faire retour dans l'histoire. Or, comme l'a bien vu Cassirer dans sa critique du romantisme nazi, le *Stabernes Romantik* de Goebbels, le mythe fait irruption dans un bain de sang. Si bien que même les tueurs revendiquent aujourd'hui les pouvoirs de la fiction¹⁷, pour plaider évidemment non-coupable.

Dans le monde de la consommation — dont la communication fait partie — on prime naturellement le principe de plaisir. La réalité reste invendable. Pour l'individualisme du consommateur souverain, *c'est mon choix* devient un critère de vérité. L'église de scientologie recrute ainsi avec le slogan : « Si c'est vrai pour toi, c'est vrai ! » Misha Defonseca éclaire parfaitement les conséquences littéraires de ce principe : « De tout mon être, j'ai senti, jour après jour, que mon histoire est vraie. Mes nuits ont été peuplées de cauchemars, la réalité s'y mêlait [...] pour moi ce n'était pas une fiction. Mon avocat m'a dit que c'était « ma » vérité. Il a raison, c'est ma vérité » (*Le Figaro*, 29 février 2008).

L'individualisme n'est qu'un argument pour l'ultralibéralisme, qui prône la déréglementation au nom de la liberté. Pour ses partisans conséquents, la réalité même paraît une réglementation insupportable. On l'a vu avec la crise des *subprimes*, résultat d'une manipulation colossale. Avec l'essor des préoccupations de santé publique et d'environnement, le secteur économique du déni est en plein essor, comme l'a montré par exemple le *Climategate* : on y retrouve les mêmes acteurs, les mêmes éléments de langage, les mêmes types d'argumentation, qu'il s'agisse de l'industrie chimique et pharmaceutique, des pétroliers, du nucléaire, de l'industrie du tabac et de celle de l'armement¹⁸.

l'humanité, c'est épargner naïvement une partie de l'humanité, c'est la laisser naïvement en dehors de ce crime » (p. 167, voir aussi 165 et passim). Si toute l'humanité est coupable, comment différencier victimes et bourreaux ?

¹⁵ Jan Karski (*Mon nom est une fiction*), *Pièce (dé)montée*, n° 134 juillet 2011, p. 3. Mise en scène et adaptation : Arthur Nauzyciel. Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau SCÉRÉN en partenariat avec le Festival d'Avignon.

Selon Philippe Sollers, le livre de Yannick Haenel, prix Interallié 2009, est « un très bon roman qui ouvre des perspectives nouvelles à la fiction contemporaine dans sa manière même de repenser l'Histoire. »

http://www.pileface.com/sollers/article.php?id_article=972

¹⁶ Jean-François Steiner, auteur d'un livre à la gloire des paras en Algérie, témoigna en 1977 en faveur de Maurice Papon, un ancien ministre convaincu de complicité de crimes contre l'humanité, et, en octobre 1979, participa au réseau qui organisa la fuite de Papon en Suisse.

¹⁷ Dans le prologue de son memorandum de 1518 pages, 2083, *une déclaration d'indépendance européenne*, Anders Breivik, tueur de masse norvégien, se réclame de la fiction : « L'auteur, amateur de science-fiction, a voulu créer un nouveau style complet d'écriture qui ait le potentiel de choquer [...] avec un incroyable complot qui est œuvre de fiction. »

¹⁸ Il faut noter d'ailleurs que les techniques stylistiques du déni transcendent les domaines empiriques : nous avons constaté de remarquables parentés linguistiques entre les sites racistes et les sites protabac, tant entre les sites

Quand elle unit ces deux principes, le principe de plaisir et le déni de réalité, la littérature institutionnelle devient un des secteurs de l'industrie de la désinformation. Maintenant que les enchanteurs ont pris le pouvoir sur les romans, Don Quichotte a changé de camp, il s'est réfugié dans la réalité : en France, une association humanitaire s'est fièrement nommée *Les enfants de Don Quichotte*. Autant dire que l'ingénieur Hidalgo ne croit plus aux enchanteurs. Il a compris que la vérité est, en dernière analyse, une notion éthique : elle émerge non de l'adhésion, du sentiment intime, de la certitude ou de la croyance, mais de la critique, entendue comme rupture du consensus et combat contre le mensonge et l'aveuglement. Puissent donc les arts et sciences du texte, par leur vigueur critique, nous éduquer à la réalité.

Bibliographie

- Cervantes Saavedra, Miguel de (1911-1913) *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Ediciones de La Lectura.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1959) *L'ingénieur hidalgo don Quichotte de la Manche*, Paris, Club français du livre (traduction de Louis Viardot).
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1962) *Don Quichotte de la Manche*, Paris, Gallimard (traduction de Francis de Miomandre ; préface de Henri de Montherlant).
- Derrida, Jacques (2005) *Poétique et politique du témoignage*, L'Herne, coll. Carnets, Paris.
- Ferguson, Niall, ed. (1997) *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals*, New York, Basic Books.
- Frazer, J. G. (1981 [1890-1915]) *Le Rameau d'or, Le roi magicien dans la société primitive, Tabou et les périls de l'âme*, Paris, R. Laffont, Bouquins.
- Genette, Gérard (1991) *Fiction et diction*, Paris, Seuil. [rééd. *Fiction et diction* précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 2004].
- Genette, Gérard (1999) Du texte à l'œuvre, *Le Débat*, 103, Paris, Gallimard.
- Golsan, Richard E. & Suleiman, Susan (2009) *Suite française* and *Les Bienveillantes*, two literary exceptions, *Témoigner*, 113, p. 191-200.
- Haenel, Yannick (2009) *Jan Karski*, Gallimard, 2009.
- Hawthorn, Geoffrey (1991) *Plausible Worlds: Possibility and Understanding in History and the Social Sciences*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kantorowicz, Ernst (1984) La souveraineté de l'artiste. Notes sur quelques maximes juridiques et les théories de l'art à la Renaissance, in *Mourir pour la Patrie et autres textes*, Paris, Fayard, pp. 31-55.
- Lebow, Richard Ned (2007) Counterfactual Thought Experiments: A Necessary Teaching Tool, *The History Teacher*, 40, 2.
- Littell, Jonathan (2006) *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard.
- McDonald, Margaret (1992 [1954]) Le langage de la fiction, in Genette, éd., *Esthétique et poétique*, Paris, Éditions du Seuil, collection Points Essais.
- Nora, Pierre (2011) Histoire et roman : où passent les frontières ? *Le Débat*, L'histoire saisie par la fiction, n°165, mai-août 2011, pp. 6-12.
- Nunez Ronchi, Ana (2005) "Así se escribe la historia": verdad y verosimilitud en Los trabajos de Persiles y Sigismunda: historia septentrional, *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 17, pp. 217-234.
- Pavel, Thomas G. (1975) Possible Worlds, *Literary Semantics. Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34, 2, pp. 165-176.
- Pavel, Thomas (1988) *Univers de la fiction*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1988.

« scientifiques » (qui utilisent les phraséologies négationnistes) qu'entre les blogs, où des mots comme *ayatollah* reviennent pour vouer aux gémonies toute réglementation.

- Pavel, Thomas (1996) *L'art de l'éloignement, Essai sur l'imagination classique*. Paris, coll. Folio Essais (inédit), Gallimard.
- Pavel, Thomas (2006) Mondes possibles, normes et biens, http://www.fabula.org/atelier.php?Mondes_possibles,_normes_et_biens
- Rastier, F. (2001) L'Être naquit dans le langage : un aspect de la mimésis philosophique, *Methodos*, I, Lille, Presses du Septentrion, pp. 103-132.
- Rastier, F. (2005a) *Semántica interpretativa*, Siglo XXI, Mexico (trad. Eduardo Molina Yvedia, révisée par Emilio Pastor Platero), 372 p.
- Rastier, F. (2005b) Les mots sans les choses ? Questions sur la référence, in Murguiá, A. éd. *Sens et référence*, Tübingen, Narr, pp. 223-255.
- Rastier, F. (2005c) *Ulisses en Auschwitz*, Traduction espagnole de *Ulysse à Auschwitz — Primo Levi, le survivant* (2005, Paris, Editions du Cerf), par Ana Nuño, Barcelone, Reverso.
- Rastier, F. (2005d) Analyse sémique et référence, in Elena Auraujo Carreira, éd. Des universaux aux faits de langue et de discours — Hommage à Bernard Pottier, Travaux et documents, Presses de l'Université Paris VIII, 27, pp. 19-40.
- Rastier, F. (2008) Obscure référence, in P. Frath, éd., *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, 35, pp. 91-108.
- Rastier, F. (2009) Euménides et pompiérisme. Refus d'interpréter, *Témoigner*, 103, pp. 171-190.
- Rastier, F. (2010a) Littérature mondiale et témoignage, in Samia Kassab, éd., *Altérité et mutation dans la langue — Pour une stylistique des littératures francophones*, Louvain, Academia Bruyland, pp. 251-272.
- Rastier, F. (2010 b) Témoignages inadmissibles, *Littérature*, 117, pp. 108-129.
- Rastier, F. (2011a) *La mesure et le grain. — Sémantique de corpus*, Paris, Champion, coll. Lettres Numériques, 266 p.
- Rastier, F. (2011b) Du texte à l'œuvre. La valeur en questions, in Christine Chollier, éd. (2011) *Qu'est-ce qui fait la valeur des textes ?*, Reims, Éditions et Presses universitaires de Reims, pp. 11-74.
- Ronchi Ana Nunez (2005) "Así se escribe la historia": verdad y verosimilitud en Los trabajos de Persiles y Sigismunda: historia septentrional, *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 17, pp. 217-234
- Saussure, Ferdinand de (1986) *Le leggende germaniche*, a cura di Anna Marinetti et Marcello Meli, Este, Libreria editrice Zielo, 511 p.
- Schaeffer, Jean-Marie (1999) *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique.
- Tucker, Aviezer (2004) *Our Knowledge of the Past*, Cambridge, CUP.
- White, Hayden (1973) *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Wieviorka, Annette (2010) Faux témoignage, *L'histoire*, 349, pp. 30-31.