



Réécrire l’Histoire : la fiction néo-historique en recherche-crédation

Margaux Blair

Pour citer cet article :

Blair, Margaux. 2025. « Réécrire l’Histoire : la fiction néo-historique en recherche-crédation », *Postures*, « Actes de la journée d’études AECSEL 2025 », hors série, en ligne, <<https://revuepostures.uqam.ca/?p=9838>>, consulté le xx/xx/xxxx.

Le pacte de fiction permet, en lisant une œuvre, de lui pardonner tout écart à la réalité telle qu'on la connaît; c'est, après tout, le fruit d'une invention de l'auteurice, la liberté y est totale. La fiction historique, elle, doit subir un examen beaucoup plus scrupuleux, après quoi tout écart à la réalité pousse à rejeter l'entièreté de l'œuvre, sous le prétexte qu'elle est fausse. *Ce n'était pas vrai*. Or, la fiction historique est un genre riche en expérimentation, surtout lorsque l'Histoire est considérée moins comme un carcan qu'une matière à fiction et un cadre de jeu. C'est le cas, notamment pour la fiction néo-historique.

Fictions historique et néo-historique

Comme tout genre littéraire, la fiction historique est englobante et difficile à circonscrire. À son sens le plus large, la fiction historique pourrait être définie comme *toute œuvre de fiction incorporant comme contexte une époque historique réelle, modifiée ou non*. C'est une définition généreuse, qui permettrait d'y compter autant les pièces historiques de Shakespeare que la série de romance *Bridgerton*, un éventail d'œuvres assez variées. L'idée d'une époque historique en soi pose même problème : combien d'années dans le passé doit-on reculer pour se retrouver réellement dans l'Histoire? J'ai vu dire vingt-cinq (Adamson 1999, xi), cinquante (Lee 2025), cent ans comme choix de limite, sans trouver de consensus. Il n'importe pas de trouver une règle fixe; il s'agit plutôt de comprendre comment toute discussion au sujet de la fiction historique est précaire, presque futile, tant il y a de variété dans le corpus étudié. Il est cependant possible d'y observer certains courants, certaines caractéristiques partagées par des œuvres d'un même époque, qui témoignent d'une sensibilité esthétique partagée. C'est ce qui nous amène à parler, entre autres, de la fiction néo-historique.

La fiction néo-historique surgit au tournant du XXI^e siècle, dans les élans de la littérature post-moderne. Elle naît en réaction au courant de la métafiction-historiographique des années 1970 et 80, qui mettait de l'avant des récits conscients de l'être et, comme le nom l'indique¹, incluait généralement un caractère méta, notamment par l'entremise de figures narratrices écrivaines. On peut nommer comme exemple plus tardif *Atonement* (2001), le roman d'Ian McEwan à la fin duquel (divulgâcheur!) la narratrice révèle que les événements qu'elle a d'abord racontés ne présentent pas le sort réel des personnages, mais qu'elle avait voulu proposer une fin plus satisfaisante pour les lectorices, puisque la fin réelle est plus tragique (une fin qui demeure, cependant, tout aussi fictive; c'est le propre de la métafiction). La métafiction historiographique est donc ancrée dans la conscience du récit raconté et du rôle de l'Histoire comme récit en soi.

La fiction néo-historique délaisse ce caractère méta et l'auto-conscience du récit pour revenir à une fiction beaucoup plus immersive. En effet, on voit dans la fiction néo-historique une volonté de reproduire méticuleusement le passé afin de le reconstituer; mission impossible et paradoxale, puisque s'il était possible de le reconstituer, il n'aurait jamais été perdu. Cette mission de reproduction du passé n'est pas qu'un paradoxe, mais aussi un outil critique. En effet, une représentation riche d'une époque, avec ses qualités, mais aussi ses défauts, permet aux lectorices de poser un regard éclairé sur le contexte décrit et d'en juger par soi-même. Il s'agit ici de trouver un équilibre dans la représentation afin d'éviter à la fois de tomber dans la romantisation et l'idéalisation d'époques loin d'être parfaites, mais aussi dans l'exotisation, l'instinct d'étranger toute expérience différente de la nôtre et de simplement se féliciter d'avoir réglé tous ces problèmes et de vivre à une époque parfaite, alors que c'est toujours loin d'être le

¹ Nom proposé par la chercheuse Linda Hutcheon dans l'article *Historiographic Metafiction : Parody and the Intertextuality of History* en 1989.

cas. On cherchera plutôt à laisser parler l'œuvre seule avec comme objectif de créer des ponts entre l'époque de la fiction et la nôtre. La chercheuse Elodie Rousselot, une des figures principales dans le champ de recherche de la fiction néo-historique, souligne que celle-ci « [v]ise à adresser les besoins et les préoccupations du présent² » (Rousselot 2014, 5). C'est ce qui distingue la fiction néo-historique d'œuvres contemporaines de fiction historique plus « populaire » (encore une distinction de genre précaire), qui vise avant tout l'évasion du présent.

Vraisemblance et authenticité, deux forces à l'œuvre

La fiction historique (et néo-historique) s'appuie sur deux moyens dans sa représentation d'une époque : la vraisemblance et l'authenticité. On perçoit souvent ces deux concepts comme deux forces en opposition et en tension, alors qu'elles travaillent presque toujours en tandem et peuvent être trouvées toutes les deux dans n'importe quelle fiction, à divers degrés.

Très simplement, on pourrait dire que la vraisemblance présente *comment c'était* à une époque tandis que l'authenticité représente *comment c'était vécu*. La vraisemblance consiste en la réalité matérielle d'un contexte historique : l'architecture, l'alimentation, l'habillement, tout ce qui tombe dans le concret ou s'appuie sur les preuves, la documentation historique, la conception commune de l'Histoire telle que nous la comprenons. Cela peut également passer par le respect de l'ordre des événements, par exemple dans un récit de Seconde Guerre mondiale où le déplacement des troupes et le déroulement des batailles sera respecté à la lettre (telles gens dans tel lieu à tel moment), ou par l'inclusion textuelle de citations célèbres (un discours de Churchill ou un proverbe de Marc Aurèle). Ainsi, la vraisemblance pointe du doigt sa ressemblance au passé, les éléments méticuleusement recherchés et décrits, rapportés aux lecteurices pour donner

² Cette citation ainsi que toutes les citations subséquentes sont des traductions libres de l'anglais.

l'impression d'être, véritablement, plongé·e dans cette époque. Cette relation étroite avec les archives et les sources confère une aura d'autorité à la vraisemblance et lui appose une impression d'objectivité. Or, comme l'affirmait la métafiction historiographique, l'Histoire est un récit. La conscience collective que nous en avons est celle du discours dominant, une suite d'événements sélectionnés et organisés consciemment dans une narration portée par les vainqueurs. Sachant cela, il n'est pas déraisonnable de se questionner sur l'objectivité des sources et des archives sur lesquelles reposent la vraisemblance.

Nous tombons entièrement dans la subjectivité lorsque vient le temps d'aborder l'authenticité. Si la vraisemblance se retrouve dans la réalité concrète, l'authenticité découle des émotions et de la psychologie des personnages. L'objectif est ici de donner *l'impression* de l'époque aux lecteurices, de passer du rôle de touriste qui s'informe sur un contexte historique ou sur des événements à celui de citoyen·ne pleinement empreint·e de l'époque; on croirait, en fermant son livre, y avoir vécu. Cependant, cette approche subjective se révèle être un champ de mines : comment écrire à propos d'une époque que l'on n'a pas vécue? L'écriture de fiction est, de façon inhérente, un exercice d'empathie. On cherche à rencontrer l'Autre, à le comprendre et à essayer de comprendre sa manière de voir le monde et d'y vivre. On va chercher à se mettre à la place de quelqu'un·e qui n'est pas nous. Cependant, notre propre perception du monde est modelée par nos propres expériences, par la façon que nous avons été élevé·es, par la culture dans laquelle nous vivons, par notre personnalité et nos qualités innées. Tout un bagage qui affecte notre subjectivité et notre compréhension de l'Autre. L'exercice d'empathie est donc lui aussi affecté par tout ce contexte, et il arrive qu'on rencontre des limites dans l'interprétation de ce que vit l'Autre, des incertitudes ou des incohérences lorsque l'expérience que l'on décrit s'éloigne plus de nous que ce que l'on croit pouvoir comprendre instinctivement. Pour toute

expérience à propos de laquelle on écrit sans l'avoir vécue, on peut avoir recours à des témoignages ou, plus encore, à la lecture sensible. Cette pratique consiste à chercher la confirmation ou l'infirmité de la cohérence d'une représentation fictive et est employée dans de nombreux contextes, principalement lorsque la culture ou l'ethnicité d'un personnage ne concorde pas avec celle de l'auteur·ice. En ayant un témoignage réel qui dirige la création, le récit peut se rapprocher le plus possible d'une représentation authentique. Pour écrire une fiction qui se déroule à Shanghai en 2025, il est possible de faire vérifier l'authenticité de l'expérience décrite par quelqu'un vivant à Shanghai en 2025. Ainsi, l'exercice de fiction n'est pas brimé par une méconnaissance du sujet ou des préjugés que l'on porte parfois inconsciemment. On s'assure de retrouver un·e Autre qui soit authentique. Cependant, ce qui complique la quête d'authenticité en fiction historique, c'est l'absence de témoins vivants. Dès lors que l'on s'engage dans les époques précédant l'expérience vécue de toute personne vivante aujourd'hui, la lecture sensible n'est plus possible. On ne peut pas rencontrer un habitant du Moyen-Âge pour lui faire expliquer son expérience sensible de la vie. Il est possible de chercher des témoignages, des preuves de subjectivité de l'époque traitée (certaines époques abondent de mémoires, de journaux intimes, de documents légaux), mais on retombe dans les pièges du rapport aux archives et au discours dominant. Qui tenait ces journaux? Qui est cité dans ces mémoires? Surtout, qui n'y retrouve-t-on pas? Certaines voix marginalisées ont historiquement été occultées et exclues des discours et des archives (pensons aux femmes et aux personnes racisées, *queer* ou handicapées, et bien sûr à celles inclus·es dans plus qu'une de ces catégories), et il est d'autant plus ardu de retrouver des sources authentiques pour écrire à leur sujet. Cependant, ces difficultés ne peuvent pas devenir un frein à l'intérêt que l'on porte à l'Histoire et à l'Autre, ou nous cantonner uniquement aux récits de ceux dont on a mille et une traces, qui sont souvent des figures

dominantes, qui cherchaient eux-mêmes à influencer leur perception contemporaine (et quelle littérature ennuyante que celle qui s'intéresse uniquement à Napoléon!). La voie qui s'offre alors à nous est de simplement accepter que ces limites nous poussent à adopter différentes stratégies dans l'écriture, quitte à avoir un niveau d'authenticité légèrement moins entier.

L'authenticité requiert donc souvent de prendre des libertés dans la fiction, souvent en transposant les émotions et les expériences sensibles contemporaines pour créer un parallèle avec l'expérience historique vécue par les personnages. On va retomber sur notre subjectivité bien empreinte de notre propre époque, car c'est celle qui rejoindra nos lecteur·ices contemporain·es, et les codes sociaux seront reconnaissables dans un contexte historique différent. Le chercheur Jerome de Groot nomme notamment la fiction historique *queer*, qui reproduira souvent les dynamiques de relations contemporaines dans un effort de bien transposer l'expérience (notons également que c'est une expérience fortement réprimée au niveau des archives, rendant la matière documentaire plus éparse) (de Groot 2009, 151). On verra alors l'utilisation en concours de la vraisemblance et de l'authenticité : la première viendra pallier les libertés prises par la seconde, les détails historiques cherchant à légitimer l'œuvre ancrée dans la subjectivité³. Les relations entre les personnages ou les émotions peuvent paraître un brin contemporaines, mais les personnages portent les vêtements de leur époque et mangent un repas selon les ressources de leur classe sociale, dans des immeubles décrits jusqu'à la moindre pierre. C'est un exercice d'équilibre constant, intrinsèquement désavantagé par la mission impossible de la fiction néo-historique. Cependant, la chercheuse Katharine Harris argumente :

³ On retrouvera souvent en conséquence une note de l'auteurice à la fin de l'œuvre qui viendra séparer le réel et la fiction, la vraisemblance et la liberté. Cette limite nette ne devrait pas être obligatoire, mais est devenue une attente implicite du genre.

[...] Ainsi, les textes néo-historiques créent de nouvelles histoires qui sont 'authentiques' de par le fait qu'elles reconnaissent la construction problématique de leurs propres récits, mais continuent de fonctionner comme narrations (fictives) qui ont quelque chose à dire sur le passé ainsi que sur le présent. L'authenticité naît ici dans le fait de ne pas dissimuler la faillibilité de la narration. (2017, 194)

L'authenticité en fiction néo-historique est donc une union de l'exercice d'empathie inhérent à la fiction et de la vraisemblance qui cherche à broder autour des libertés prises par l'auteurice en cherchant à comprendre et à représenter un·e Autre absent·e, un exercice qui ne pourra jamais rejoindre parfaitement la réalité d'une époque qui nous demeure inconnue au niveau sensible, concret. Une fois cette faillibilité assumée, la fiction néo-historique peut s'avancer dans l'expérimentation et le jeu, avec comme matière à fiction l'Histoire.

L'Histoire comme cadre de jeu

Le cadre de jeu dans un contexte de fiction historique est un concept emprunté à la chercheuse et écrivaine Melissa Addey, qui parlait, elle, d'un *playframe* (Addey 2021, 421-433). Ainsi, l'Histoire devient un dispositif de fiction au même titre que des éléments formels ou narratifs. Addey souligne :

Le genre [de la fiction historique] est un hybride entre le document historique et la fiction. Il semble pourtant y avoir un déséquilibre de pouvoir dans la manière dont on évalue le genre, en mettant l'accent sur la vérification de la véracité historique, tandis qu'on accorde peu d'attention au rôle des aspects fictionnels que l'auteurice a choisi d'inclure. (421)

En effet, ce dernier aspect (« les aspects fictionnels que l'auteurice a choisi d'inclure ») est ce qui intéresse Addey. Elle propose une sorte de spectre de fiction historique, avec d'un côté les œuvres presque entièrement ancrées dans l'Histoire, avec une faible part de fiction, et de l'autre

côté les œuvres laissant une plus grande place à la fiction, qui peuvent manipuler l'Histoire pour servir la mission esthétique de l'œuvre. Addey nomme trois figures qu'elle place sur ce spectre : les figures ventriloque, mosaïste et magicienne.

La figure ventriloque fait parler l'Histoire en y apportant une faible part de fiction. L'exemple amené par Addey est l'ouvrage *#Berlin45 : The Final Days of Hitler's Third Reich* (2013), de Philip Gibson. Ce livre présente des citations des dirigeants politiques impliqués dans la Seconde Guerre mondiale, sous forme de publications sur la plateforme Twitter⁴. Les citations sont reproduites textuellement, sans intervention de la part de Gibson au niveau du texte. Les seules contributions de l'invention de Gibson sont les noms d'utilisateurs des différents « comptes » (parmi lesquels on retrouve @Whitehouse et @JStalin, entre autres). La présence auctoriale est donc minimale dans une situation ventriloque, et l'auteur se retrouve plutôt en posture d'éditeur : Gibson a sélectionné les extraits et les citations, les a organisées, agencées, placées dans le bon format, a fait, en somme, presque le travail d'un·e historien·ne. La présence de fiction chez les œuvres ventriloques est faible, voire minimale, et c'est peut-être ce qui explique que c'est l'archétype le plus rare dans le paysage littéraire. Effectivement, la plupart des écrivain·es cherchent, simplement, à écrire.

La deuxième figure, soit la mosaïste, est la plus commune dans le champ de la fiction historique. C'est le cas également pour la fiction néo-historique, dont l'approche de reproduction méticuleuse concorde avec celle de la mosaïste, qui cherche à combler les trous de l'Histoire. Pour identifier ces trous, on reviendra plus souvent aux archives et à la documentation (les discours dominants, donc), à la fois pour identifier ce qui brille par son absence et chercher des

⁴ Maintenant renommée X.

sources de vraisemblance. Comme de fait, les œuvres de l'approche mosaïste seront celles qui chercheront le plus à jongler vraisemblance et authenticité à travers différentes approches.

On peut compter dans les œuvres mosaïstes des fictions qui s'intéressent à des figures historiques réelles en cherchant à explorer leur intimité et leur psychologie, par exemple *Wolf Hall* (2009), de Hilary Mantel, qui s'intéresse à l'ascension sociale de Thomas Cromwell, et intègre au récit des personnages comme Henry VIII et Ann Boleyn, ou encore *Hamnet* (2020), de Maggie O'Farrell, qui s'éloigne plutôt d'une grande figure historique, dans ce cas Shakespeare, pour s'intéresser à son épouse Agnes. Shakespeare n'y est mentionné que comme « le père » ou « l'époux », et la narration est du point de vue d'Agnes et pleinement dans sa sensibilité pour chercher à explorer la vie domestique de Shakespeare et les événements qui se déroulaient en son absence. Au Québec, c'est l'approche choisie de l'écrivaine Dominique Fortier, qui a exploré la psychologie et l'intimité de figures connues, comme la poète Emily Dickinson ou l'explorateur John Franklin dans un but de « combler les zones d'ombre » (Gagnon 2022). On retrouve cette approche à travers d'autres formes de média, comme la série télévisée *The Crown*, qui s'intéresse à la famille royale anglaise. On y reproduira jusqu'au moindre détail des événements publics documentés, comme le couronnement de la reine Elizabeth II, pour ensuite présenter des conversations privées entre les membres de la famille : manigances, disputes, révélations variées. La vraisemblance des scènes documentées (et ajoutons que le facteur visuel permet de juger assez aisément la ressemblance des costumes et des décors, en plus des dialogues et du déroulement des événements) sert à légitimer les libertés prises dans les scènes auxquelles les archives n'ont pas accès, mais qui sont incluses dans une recherche d'authenticité.

L'autre approche mosaïste est celle qui campe un récit entièrement fictif dans un contexte historique réel. On peut penser ici au roman *All The Light We Cannot See* (2014), d'Anthony Doerr, qui présente la rencontre entre un jeune homme allemand et une jeune fille parisienne pendant la Seconde Guerre mondiale. Les personnages n'ont jamais existé, mais ils évoluent dans un contexte historique vraisemblable, tant dans l'ordre des événements que dans les éléments concrets habituels : alimentation, habillement, etc. Ce peut être le cas pour n'importe quel contexte : il serait possible de camper un roman dans un village québécois en 1820, en inventant le village, les personnages, le conflit, mais en reproduisant la vraisemblance de la vie dans *un* village québécois en 1820 à défaut d'avoir des preuves et des archives pour illustrer *ce* village. Encore une fois, la vraisemblance pallie l'absence de sources et les libertés prises dans cette part de fiction.

Avec l'accessibilité croissante des sources historiques grâce à la numérisation d'un grand nombre de documents et l'accès à des témoignages d'experts sur des sites Web, l'approche mosaïste à la fiction historique n'en sera sûrement que plus populaire.

La troisième figure est la magicienne, qui va pousser l'idée du cadre de jeu à son plus ludique, se permettant, au nom de la fiction, de mélanger les époques ou les genres littéraires et d'inclure des anachronismes intentionnels dans une œuvre. Addey nomme le roman à succès de Colson Whitehead, *The Underground Railroad* (2016⁵), qui représente le réseau américain du Chemin de fer clandestin sous forme littérale comme un véritable chemin de fer souterrain et inclut des anachronismes intentionnels, qui peuvent être difficilement remarquables (un édit politique qui a en réalité été appliqué plus tard) ou évidents (la présence de gratte-ciels dans un

⁵ La présentation de l'œuvre est bien présente chez Addey, mais celle-ci la place comme mosaïste. Selon les critères d'Addey, je la place moi-même parmi les magicien·nes.

des lieux où se déroule la fiction campée au XIX^e siècle). Ces anachronismes ne sont pas preuve d'ignorance ou d'oubli de la part de l'auteur, mais sont bel et bien intentionnels, inclus pour soutenir son projet esthétique et l'effet de lecture désiré du roman. Ce sera le cas aussi pour les libertés prises dans le style ou le genre littéraire qui peuvent briser l'illusion de réel, qu'on souhaite généralement préserver en fiction historique. On peut noter comme exemple l'inclusion de réalisme magique dans une œuvre, comme *The Book Thief* (2005), de Markus Zusak, roman narré par la figure de la mort. C'est un écart au réel (nous n'avons ni rencontré la mort ou ni ne l'avons entendue parler), mais c'est au service de l'effet de lecture que cherchait à faire surgir Zusak. En effet, la narration donne un effet de conte de fées au roman, et le réalisme magique est une approche commune dans les récits de Seconde Guerre mondiale, qui cherchent à articuler l'indicible (Addey 2021, 429). Ces écarts au réel et à la vraisemblance demeurent une partie du projet; Addey souligne : « Le magicien peut volontairement sacrifier la fidélité au cadre historique en poursuivant une conclusion logique au jeu. » (429)

L'Histoire comme cadre de jeu témoigne de la fiction historique comme une série de choix et d'une conscience d'un projet éthique et esthétique que l'on néglige souvent de prendre en compte lorsqu'il vient le temps d'apprécier une œuvre historique, alors que, comme le disait Addey, on s'intéresse de façon disproportionnée à la part de véracité historique pure complètement séparément du contexte d'écriture.

Étude de cas : une approche choisie

L'application de ces concepts se fera ici par l'exploration d'une approche choisie pour l'élaboration d'une œuvre de recherche-crédation, soit mon propre projet de création dans le cadre de ma maîtrise en création littéraire. J'ai écrit cette année un roman de fiction historique, que je

qualifierais moi-même de fiction néo-historique, selon les caractéristiques précédemment décrites. Mon roman se déroule dans le milieu du théâtre londonien en 1690 et a comme personnage principal une jeune femme qui devient actrice de théâtre. C'est un contexte peu exploré dans la fiction (sauf peut-être l'intérêt populaire pour Nell Gwyn, figure marquante parmi les actrices de la Restauration anglaise) et je l'ai trouvé riche pour l'exploration des thèmes qui m'intéressaient, notamment la performance de soi et les rôles que l'on joue au quotidien en se mettant en scène.

J'ai dû moi aussi jongler entre la vraisemblance et l'authenticité dans ma représentation non seulement de la Restauration anglaise, mais aussi de l'expérience féminine à cette époque, particulièrement pour une femme actrice, une carrière qui venait avec son lot de stigmatisation. Je me suis finalement trouvée à la fois mosaïste et magicienne : en effet, pour tout ce qui est du théâtre, j'ai été dans la fiction. J'ai ignoré le contexte historique réel du milieu du théâtre (la compagnie qui opérait à Londres, ses directeurs, ses actrices à succès) pour y placer mon propre système : trois théâtres (inspirés néanmoins par certains théâtres ayant réellement existé, notamment le Theatre Royal Drury Lane et le Dorset Garden Theatre) avec leurs propres directeurs et des troupes d'actrices parmi lesquelles ma protagoniste évolue. Certaines pièces de théâtre nommées et des dramaturges évoqués sont réels, mais toutes les pièces performées par les personnages dont on voit des extraits du texte dans le manuscrit sont fictives, écrites (selon la logique du roman) par un des personnages ou par un auteur fictif. J'ai choisi cette approche pour assurer la liberté nécessaire pour ma fiction, l'écriture qui serait guidée par le récit et les personnages plutôt que par les archives qui exigeraient, pour concorder avec les documents historiques, que telle pièce soit jouée à telle date, ou que telle figure historique soit rencontrée dans tel contexte. J'ai préféré faire fi de l'Histoire pour cette part intégrale de mon roman. Ainsi,

les personnages sont conscients de leur contexte historique, mais le conflit naît des tensions entre ces personnages et ces théâtres fictifs :

ANN : Vous devriez reconsidérer, vous savez. Pour les choix de pièces.

MR. KEALES, *rangeant ses clés* : La tragédie ne vend pas.

ANN : La troupe au Covent vous dirait tout le contraire.

MR. KEALES, *commençant à marcher* : Et puis nous venons à peine de changer de monarque, l'ambiance du public est encore tendue, nous nous devons de présenter des fins heureuses.

ANN, *le suivant* : Ou nous pourrions offrir l'émotion brute de la tragédie, faire sentir la douleur des fins tout court. Mettez-vous à l'air de l'époque.

MR. KEALES : Pour mettre en scène les pièces rejetées du Covent? Autant rester dans notre niche.

ANN : Écrivez-en une, alors. Vous le faites déjà pour des comédies, et *The Modest Maid* a reçu de très bonnes critiques. (Blair, 53-54)

Là où je me suis tournée vers les archives, c'est pour, essentiellement, tout le reste. J'ai moi aussi voulu légitimer mes libertés par la vraisemblance du contexte, de l'alimentation, de l'habillement et de petits détails de l'époque (le *puppy water* est l'élément historique que je retiens comme fait intéressant et horrifiant pour mes conversations futures). L'inclusion régulière de détails historiques et même l'emplacement d'événements importants dans la ligne de temps des personnages (la Restauration, le Grand incendie de Londres, les funérailles de Charles II) permettent d'avoir un monde plus riche, en évolution et en dialogue avec sa propre époque. Le tout a servi, j'espère, à contribuer à l'impression d'authenticité véhiculée à la lecture du roman :

Dans le couloir sombre, les pas d'Ann grincent sur le plancher de bois. Le théâtre a été construit il y a plus de cent ans, alors que Charles I^{er} avait encore sa tête et que son fils n'était pas encore sur le trône. Ann connaît uniquement les récits des années puritaines, où l'Angleterre languissait sans roi et où étaient interdits tous genres de

performance. On ne chantait pas dans la rue, on ne jouait pas de musique dans les soirées et on n'allait pas au théâtre. Années sombres d'ennui suivies d'années de fête et de débauche avec la glorieuse Restauration, l'arrivée sur le trône de Charles II. Ann l'a seulement connu âgé, un vieux roi entouré de ses maîtresses et de sa cour, décrit par tous comme un grand joueur, un amateur des arts et des femmes. On chuchotait ces derniers mots; il demeurait Roi avant d'être un homme. Les funérailles avaient été célébrées un jour de Saint-Valentin. Elles étaient éclatantes, les rues de Londres étaient emplies de foules qui saluaient le cortège, se massaient aux portes de Westminster Abbey pour voir passer le roi une dernière fois. Ann y était, à peine adolescente, louvoyant entre les pleureuses, enchantée par les émotions de la foule. C'était le plus grand événement qu'elle avait vu de sa vie, et elle chercherait toujours à retrouver l'effet de masse de cette journée, les milliers de personnes unies dans un même sentiment. Elle ne l'a jamais ressenti avant de mettre les pieds dans le Hackney Theatre. (Blair, 28-29)

Cette approche que j'ai choisie n'en est bien sûre qu'une parmi plusieurs, et un autre projet pourrait demander une autre philosophie d'écriture. Les choix sont ici dénués de valeur positive ou négative, et ont simplement différentes qualités. Par exemple, j'ai choisi de ne pas inclure de références dans la langue à des concepts qui n'existaient pas à l'époque de mes personnages (aucune mention, donc, d'une atmosphère électrique ou d'une démarche élastique), dans un effort de garder une certaine impression historique dans la langue, à défaut d'écrire en pastiche du XVII^e siècle. Une autre auteure pourrait très bien choisir d'inclure ces références contemporaines (mentionner la bombe atomique dans un roman médiéval, ou encore comparer les écrits d'un empereur romain à des *shitposts*) pour donner comme effet de lecture une conscience constante que ce récit est une fiction écrite à notre époque et accroître la distance avec les événements. Ce serait un choix tout aussi légitime, mais un roman très différent.

Conclusion

La fiction néo-historique n'est qu'un des pans d'un genre plus large, qui englobe une multitude d'œuvres et d'approches difficilement comparables malgré leur apparente similarité

par le simple aspect historique qui leur est commun. Par l'interaction volontaire entre la vraisemblance et l'authenticité, on y cherche à créer un portrait riche et crédible d'un contexte historique, tout en se permettant de jouer avec les référents historiques et les époques, avec une part plus ou moins grande d'anachronisme. Chaque œuvre témoigne donc de choix esthétiques et éthiques conscients de l'auteurice et d'une volonté d'engager un dialogue avec l'Histoire et les récits qui en sont faits, variant du sérieux au ludique, mais allant toujours plus loin que simplement *est-ce que c'était vrai?*

Bibliographie

Adamson, Lynda G. 1999. *World Historical Fiction*, Phoenix, Oryx Press, 719 p.

Addey, Melissa. 2021. « Beyond “is it true?”: the “playframe” in historical fiction », *New Writing*, vol. 18, n° 4, 421-433.

Gagnon, Mylene. 2022. « Dominique Fortier : combler les brèches de l'Histoire par la littérature », 27 janvier, *Radio-Canada* [en ligne], <<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1857500/dominique-fortier-emily-dickinson-du-bon-usage-des-etoiles>>

Harris, Katharine. 2017. « ‘Part of the project of that book was not to be authentic’: Neo-historical authenticity and its anachronisms in contemporary historical fiction », *Rethinking History*, vol. 21, 193-212.

Hutcheon, Linda. 1989. « Historiographic Metafiction : Parody and the Intertextuality of History », dans Patrick O'Donnell et Robert Con Davis (dir.), *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 3-32.

Lee, Richard. « Guide: our definition of historical fiction », dans *Historical Novel Society*, en ligne, <<https://historicalnovelsociety.org/guide-our-definition-of-historical-fiction/>>, consulté le 29 juin 2025.

Saxton, Laura. 2020. « A true story: Defining accuracy and authenticity in historical fiction », *Rethinking History*, vol. 24, n° 2, 127-144.

Rousselot, Elodie. 2014. « Introduction: Exoticizing the Past in Contemporary Neo-Historical Fiction », dans Elodie Rousselot (dir.), *Exoticizing the Past in Contemporary Neo-Historical Fiction*, New York, Palgrave Macmillan, 1-16.

Œuvres nommées

McEwan, Ian. 2001. *Atonement*, Londres, Jonathan Cape.

Mantel, Emily. 2009. *Wolf Hall*, Londres, Fourth Estate.

O'Farrell, Maggie. 2020. *Hamnet*, Londres, Tinder Press.

Doerr, Anthony. 2014. *All The Light We Cannot See*, New York, Scribner.

Whitehead, Colson. 2016. *The Underground Railroad*, New York, Doubleday.

Zusak, Markus. 2005. *The Book Thief*, Londres, Picador.

Gibson, Philip. 2013. *#Berlin45 : The Final Days of Hitler's Third Reich*, [auto-publication numérique].