

Marta Cichocka

# **ENTRE LA NOUVELLE HISTOIRE ET LE NOUVEAU ROMAN HISTORIQUE**

**Réinventions, relectures, écritures**



L'Harmattan



***ENTRE LA NOUVELLE HISTOIRE***

***ET LE NOUVEAU ROMAN***

***HISTORIQUE***

**Collection : Littératures comparées**

Directeur de collection : Pierre Zirkuli

« Liberté et refus des frontières (linguistiques et/ou culturelles). Ce sont là sans doute deux principes fondamentaux de l'activité comparatiste... » (Didier Souiller)

*MARTA CICHOCKA*

***ENTRE LA NOUVELLE HISTOIRE***

***ET LE NOUVEAU ROMAN***

***HISTORIQUE***

***(REINVENTIONS, RELECTURES, ECRITURES)***



*...Le travail (de recherche) doit être pris dans le désir. Si cette prise ne s'accomplit pas, le travail est morose, fonctionnel, aliéné, mû par la seule nécessité de passer un examen, d'obtenir un diplôme, d'assurer une promotion de carrière...* Ces mots de Roland Barthes à propos des "Jeunes chercheurs" m'accompagnent depuis plusieurs années, tout au long de mon parcours depuis l'écriture féminine de l'histoire, à travers la nouvelle histoire, jusqu'au nouveau roman historique latino-américain. Si ce travail n'a été ni morose ni aliéné, c'est grâce à Milagros Ezquerro et Perla Petrich, que je remercie pour m'avoir accordé le privilège d'avancer en toute liberté. Si ce travail a pu prendre corps, c'est aussi grâce à Jacqueline Konopka, Brigitte Natanson et David Bozio-Made, à leur passion et à leur patience.



## SOMMAIRE

<b><i>INTENTIONS</i></b>	<b>11</b>
<b><i>PREMIÈRE PARTIE : RÉINVENTIONS</i></b>	<b>19</b>
 <b><i>CHAPITRE I</i></b>	
<b><i>VERS DE NOUVEAUX HORIZONS</i></b>	<b>25</b>
<b><i>1.1. VICO REINVENTE L'HISTOIRE</i></b>	<b>26</b>
<b><i>1.2. VERS LE TOURNANT LINGUISTIQUE</i></b>	<b>32</b>
<b><i>1.2.1. Entre la linguistique générale et la sémiologie</i></b>	<b>33</b>
<b><i>1.2.2. Entre le formalisme et le structuralisme</i></b>	<b>35</b>
<b><i>1.2.3. Entre la sémiotique et le pragmatisme</i></b>	<b>36</b>
<b><i>1.3. LE DISCOURS DE L'HISTOIRE SELON ROLAND BARTHES</i></b>	<b>40</b>
<b><i>1.3.1. L'énonciation</i></b>	<b>41</b>
<b><i>1.3.2. L'énoncé</i></b>	<b>42</b>
<b><i>1.3.3. La signification</i></b>	<b>43</b>
 <b><i>CHAPITRE II</i></b>	
<b><i>VERS UNE NOUVELLE HISTOIRE</i></b>	<b>45</b>
<b><i>2.1. REINVENTER L'HISTOIRE : HEROS, TEMPS, EVENEMENTS</i></b>	<b>48</b>
<b><i>2.1.1. Ecole des Annales</i></b>	<b>50</b>
<b><i>2.1.2. La nouvelle histoire</i></b>	<b>52</b>
<b><i>2.1.3. La microhistoire</i></b>	<b>54</b>
<b><i>2.2. ECRIRE L'HISTOIRE : L'INTRIGUE ET LA PSYCHANALYSE</i></b>	<b>57</b>
<b><i>2.2.1. Comment écrire l'histoire selon Paul Veyne</i></b>	<b>58</b>
<b><i>2.2.2. L'écriture de l'histoire selon Michel de Certeau</i></b>	<b>61</b>
<b><i>2.3. REPENSER L'HISTOIRE : VERITE, FICTION, OUBLI</i></b>	<b>68</b>
<b><i>2.3.1. Histoire et vérité</i></b>	<b>68</b>
<b><i>2.3.2. Temps et récit</i></b>	<b>70</b>
<b><i>2.3.3. La mémoire, l'histoire, l'oubli</i></b>	<b>75</b>
 <b><i>CHAPITRE III</i></b>	
<b><i>HISTOIRE ENTRE RHETORIQUE ET NARRATOLOGIE</i></b>	<b>78</b>
<b><i>3.1. HAYDEN WHITE ET LA RHETORIQUE DE L'HISTOIRE</i></b>	<b>78</b>
<b><i>3.1.1. L'histoire et la métahistoire</i></b>	<b>79</b>
<b><i>3.1.2. L'écriture et la narrativisation de l'histoire</i></b>	<b>88</b>
<b><i>3.2. FRANKLIN R. ANKERSMIT ET LA THEORIE DE L'HISTOIRE</i></b>	<b>94</b>
<b><i>3.2.1. La nouvelle logique de l'histoire</i></b>	<b>96</b>
<b><i>3.2.2. La nouvelle réalité de l'histoire</i></b>	<b>99</b>
<b><i>3.2.3. La nouvelle sensibilité de l'histoire</i></b>	<b>101</b>

---

**DEUXIEME PARTIE : RELECTURES** 107

---

<b>CHAPITRE I</b>	
<b>LE ROMAN DE L'HISTOIRE DANS L'HISTOIRE DU ROMAN</b>	<b>112</b>
<b>1.1. LA GENEALOGIE DU ROMAN HISTORIQUE</b>	<b>118</b>
<b>1.2. POUR UNE DEFINITION DU ROMAN HISTORIQUE</b>	<b>124</b>
<b>1.3. VERS UN CHANGEMENT DE DOMINANTE</b>	<b>129</b>

<b>CHAPITRE II</b>	
<b>LA TRADITION DU ROMAN HISTORIQUE EN AMERIQUE LATINE</b>	<b>132</b>
<b>2.1. LE PREMIER ROMAN HISTORIQUE</b>	<b>135</b>
<b>2.2. ENTRE "EL ROMANCE HISTORICO" ET LE ROMAN HISTORIQUE</b>	<b>137</b>
<b>2.3. ENTRE LA TRADITION ET DE NOUVELLES PERSPECTIVES</b>	<b>141</b>
<b>2.4. LE DECLIN DU MODELE TRADITIONNEL</b>	<b>143</b>

<b>CHAPITRE III</b>	
<b>LE NOUVEAU ROMAN HISTORIQUE EN AMERIQUE LATINE</b>	<b>144</b>
<b>3.1. LES PREMISSES</b>	<b>147</b>
<b>3.1.1. Relecture du discours historiographique</b>	<b>147</b>
<b>3.1.2. Abolition de la distance épique</b>	<b>148</b>
<b>3.1.3. Abolition des mythes</b>	<b>149</b>
<b>3.1.4. Marques d'historicité</b>	<b>150</b>
<b>3.1.5. Multiplicité des points de vue</b>	<b>151</b>
<b>3.1.6. Superposition des temps</b>	<b>152</b>
<b>3. 2. LA THEORIE</b>	<b>152</b>
<b>3.2.1. La généalogie du nouveau roman historique</b>	<b>158</b>
<b>3.2.2. Les traits caractéristiques</b>	<b>161</b>
<b>3.2.3. Les origines du boom</b>	<b>168</b>
<b>3. 3. LA POETIQUE</b>	<b>172</b>
<b>3. 3. 1. Distorsion des données historiques</b>	<b>175</b>
<b>3. 3. 2. La métafiction comme dominante formelle et thématique</b>	<b>179</b>
<b>3. 4. LE NOUVEAU ROMAN HISTORIQUE DANS L'HISTOIRE DE LA LITTERATURE</b>	<b>183</b>

---

**TROISIEME PARTIE : ECRITURES** 187

---

<b>CHAPITRE I</b>	
<b>PARATEXTE – INICIPIT – CLAUSULE</b>	<b>191</b>
<b>1.1. LE PERITEXTE</b>	<b>193</b>
<b>1.1.1. Le titre</b>	<b>194</b>
<b>1.1.2. La couverture</b>	<b>198</b>
<b>1.1.3. La préface</b>	<b>201</b>
<b>1.1.4. La postface</b>	<b>209</b>
<b>1.1.5. Les dédicaces</b>	<b>213</b>

<i>1.1.6. L'épigraphe</i>	216
<i>1.1.7. La table des matières</i>	223
<i>1.1.8. Autres éléments</i>	230
<i>1.2. L'EPITEXTE</i>	240
<i>1.2.1. Interviews et entretiens</i>	242
<i>1.2.2. Colloques et débats</i>	249
<i>1.2.3. Autocommentaire ou épitexte autonome</i>	254
<i>1.2.4. Epitexte privé</i>	256
<i>1.3. L'INCIPIT ET LA CLAUSULE</i>	257
<i>1.3.1. Incipit</i>	258
<i>1.3.2. Clausule</i>	268
 <b>CHAPITRE II</b>	
<b>ENTRE LA DOXA ET L'ANACHRONISME</b>	280
<b>2.1. LES PERSONNAGES</b>	283
<i>2.1.1. Postulats et paradoxes</i>	284
<i>2.1.2. Les catégories de personnages</i>	287
<i>2.1.3. Entre la parodie et le mythe</i>	299
<b>2.2. LES EVENEMENTS</b>	308
<i>2.2.1. Le choix du sujet</i>	309
<i>2.2.2. La déconstruction des faits historiques</i>	311
<i>2.2.3. L'invention du passé</i>	313
<b>2.3. LE TEMPS ET L'ESPACE</b>	315
<i>2.3.1. Les repères temporels</i>	317
<i>2.3.2. Les coordonnées spatiales</i>	324
 <b>CHAPITRE III</b>	
<b>MODIFICATION DU CONTRAT DE LECTURE</b>	338
<b>3.1. LES STRATEGIES NARRATIVES DU NOUVEAU ROMAN HISTORIQUE</b>	339
<i>3.1.1. La multiplicité des points de vue</i>	341
<i>3.1.2. Le temps en question</i>	344
<i>3.1.3. La plurivocité narrative</i>	348
<i>3.1.4. Transgression de niveau narratif</i>	357
<i>3.1.5. Caractère métanarratif et métafictionnel</i>	364
<b>3.2. LIRE LE NOUVEAU ROMAN HISTORIQUE</b>	372
<i>3.2.1. La lecture comme un jeu</i>	375
<i>3.2.2. Le lecteur dans tous ses états</i>	378
 <b>EPILOGUE</b>	387
 <b>ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE</b>	395

## INTENTIONS

Nous menons notre vie quotidienne sans presque rien comprendre au monde qui est le nôtre.

Carl Sagan<sup>1</sup>

Le monde, comme le sable capable de recevoir toutes les empreintes, est essentiellement muet. Les réponses que nous obtenons ont pour seule raison les questions que nous avons décidé de poser.

Isabelle Stengers<sup>2</sup>

Fort heureusement pour moi, peu encline à lire les introductions, et pour mon lecteur, que j'imagine pressé d'avancer, il est d'usage de rédiger l'avant-propos une fois le parcours achevé : je n'aurai donc aucune difficulté à en retracer les grandes lignes, à souligner certaines difficultés et à insister sur les points qui me paraissent essentiels. Ainsi ai-je inventé le titre : *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique : relectures, réinventions, écritures* bien longtemps avant de formuler cette première phrase introductive. Le sens de ce parcours – de la nouvelle histoire au nouveau roman historique latino-américain – a toujours été clair pour moi, de même que sa structure tripartite : une première partie consacrée à la nouvelle théorie de pratiquer l'histoire, relayée par une théorisation nécessaire de la notion même du nouveau roman historique, pour aboutir à une étude pratique des procédés littéraires pratiqués par les auteurs hispano-américains. Car, selon Claudio Guillén, la démarche du chercheur devrait être tripartite : la critique, la théorie et l'histoire sont inséparables<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> C. Sagan, "Introduction", in S. W. Hawking, *Une brève histoire du temps : du Big Bang aux trous noirs* (trad. I. Naddeo-Souriau), Paris, Flammarion, 1989, p. 13.

<sup>2</sup> I. Stengers, *Cosmopolitiques*, vol. 5 : "Au nom de la flèche du temps : le défi de Prigogine", La Découverte, 1997, p. 21.

<sup>3</sup> "Cualquiera de las tres es, sin las demás, una prueba de insuficiencia." C. Guillén, *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001, p. 54.

Cependant, avant d'évoquer les détails de ce parcours, je profiterai de cet espace privilégié pour m'acquitter de ma dette intellectuelle envers ceux qui ont inspiré ces réflexions. Il existe des rencontres apparemment fortuites et néanmoins lourdes de conséquences : ainsi dois-je à Perla Petrich l'exemple d'une extraordinaire ouverture et d'une démarche interdisciplinaire aussi généreuse que conséquente ; et à Magdalena Perkowska avec ses judicieuses critiques de *Santa Evita* de Tomas Eloy Martínez, ma passion pour le nouveau roman historique. Ma gratitude est d'autant plus sincère que je ne garde de cette dernière aucun texte que je puisse citer ou inclure dans la bibliographie. Il en est autrement avec l'historienne polonaise Ewa Domańska, amie de Hayden White et spécialiste en microhistoire, qui m'a accordé son aide sans m'avoir rencontrée. Hormis l'envoi de précieux articles, que je n'aurais pu consulter sans elle, c'est précisément Ewa Domańska qui m'a inspiré la démarche du "braconnage intellectuel" à travers les époques et les disciplines. J'ai retrouvé cette image du braconnier intellectuel, devant lequel tous les livres restent ouverts, chez Paul Ricœur :

Je convoque tel ou tel auteur selon la nécessité de l'argument, sans souci de l'époque. Ce droit me paraît être celui de tout lecteur devant qui tous les livres sont simultanément ouverts<sup>4</sup>.

Ma dette intellectuelle envers Ricœur est comparable avec celle que j'éprouve envers White, Ankersmit, Veyne, de Certeau ou Genette, aussi ne m'attarderai-je pas à ces évidences. Les pages que je suis en train de préfacier n'auraient pu aboutir non plus sans les écrits de Milagros Ezquerro : la rigueur de sa pensée associée à sa parole rebelle m'ont toujours fascinée, et c'est grâce à elle que je me suis auparavant intéressée à l'écriture féminine de l'histoire. Si aujourd'hui je me penche sur le nouveau roman historique, c'est également grâce au puissant appareil théorique mis en marche par Fernando Aínsa, Juan José Barrientos, Noé Jitrik, Seymour Menton, María Cristina Pons, Celia Fernández Prieto, Amalia Pulgarín, Inés Santa Cruz et Christophe Singler, pour m'en tenir à un ordre alphabétique qui résout tout problème de hiérarchie.

---

<sup>4</sup> P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. III.

En consultant les ouvrages de ces chercheurs dans le cadre de mon travail de recherche sur le roman historique féminin, j'ai remarqué une lacune que je me propose aujourd'hui de combler en insistant sur la partie théorique de ma démarche. Car si tous ont étudié le phénomène de la floraison du roman historique contemporain dans le contexte hispanique et hispano-américain, la plupart d'entre eux – à l'exception de Fernando Aínsa, de Seymour Menton et de Celia Fernández Prieto – résument leurs réflexions théoriques sur le nouveau roman historique à quelques pages d'introduction, puis se consacrent à la seule étude des romans choisis. Rappelons que dans une série d'articles publiés dès le début des années 1990 Fernando Aínsa jette les bases de la théorie du nouveau genre appelé "le nouveau roman historique" ; sorti en 2003, son livre intitulé *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina* reprend certains de ces articles pour le bonheur d'autres chercheurs<sup>5</sup>. Parmi les huit essais, quatre concernent les exemples-types des différentes variantes du roman historique : les romans classiques d'Acevedo Díaz, *Maladrón* d'Asturias, *La isla de Robinson* d'Uslar Pietri et *Los cortejos del diablo* d'Espinosa. C'est en 1993 que Seymour Menton impose l'appellation "nouveau roman historique" dans un ouvrage de référence obligé : *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979 – 1992*. La partie théorique est suivie d'analyses portant sur *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa, *Los perros del paraíso* de Posse, *Noticias del Imperio* de Del Paso, *El general en su laberinto* de García Márquez (comparé avec *El último rostro (fragmento)* de Mutis<sup>6</sup>, *La ceniza del Libertador* de Cruz Kronfly et *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* d'Espinosa), *Respiración artificial* de Piglia, sur le roman historique juif (*Aventuras de Edmund Ziller en tierras del Nuevo Mundo* d'Orgambide, *A estranha nação de Rafael Mendes* de Scliar, *1942 : vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* d'Aridjis) et *Tierra adentro* de Muñiz. Le dernier chapitre analyse *La campaña* Fuentes

---

<sup>5</sup> F. Aínsa, *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*, Mérida, CELARG & Ediciones *El otro, el mismo*, 2003, 190 p. Les références complètes des ouvrages commentés par la suite se trouvent dans la bibliographie.

<sup>6</sup> A. Mutis, "El último rostro (fragmento)", *Obra literaria*, Bogotá, Procultura, 1985, vol. II, p. 101-118. Il faut noter que le mot "fragmento" fait partie du titre, tout comme le conte devait faire partie d'un roman : projet que Mutis abandonne. Cf. aussi A. Mutis, "Bolívar and García Márquez", in *Review : Latin American Literature and Arts*, n° 43 (VII-XII 1990), p. 64-65.

en tant que roman néo-criolliste, archétypal, dialogique, intertextuel, parodie du roman historique populaire – et en tant que nouveau roman historique.

La même année, en France, Christophe Singler, qui semble ignorer la notion du nouveau roman historique, fournit des analyses passionnantes sur la dimension ironique et mythique dans *Yo el Supremo* de Roa Bastos, *Lope de Aguirre* d'Otero Silva, *La Guerra del Fin del Mundo* de Vargas Llosa et *El Otoño del Patriarca* de García Márquez. En 1995, comme par réaction aux travaux de Seymour Menton et de Linda Hutcheon, paraît *Metaficción Historiográfica*, thèse de doctorat d'Amalia Pulgarín sur le roman historique postmoderne avec les analyses de *La ciudad de los prodigios* de Mendoza, *Los perros de paraíso* de Posse, *El general en su laberinto* de García Márquez et *Urraca* de Lourdes Ortiz. Un an plus tard, dans *Memorias del olvido*, autre thèse doctorale, María Cristina Pons analyse le roman historique à la fin du 20<sup>e</sup> siècle sur l'exemple de *Noticias del Imperio* de Del Paso, *El general en su laberinto* de García Márquez et *El entenado* de Saer.

Tout récemment, Juan José Barrientos réévalue le "nouveau roman historique" dans *Ficción–historia*, publié en 2001. Intitulé aussi *La nueva novela histórica hispanoamericana*, cet ouvrage offre un vaste panorama du genre, depuis les romans avec comme protagonistes Colomb et Lope de Aguirre jusqu'aux classiques *El general en su laberinto* de García Márquez et *Noticias del Imperio* de Del Paso. Mais seule Celia Fernández Prieto dans *Historia y novela : poética de la novela histórica* de 1998 propose une démarche plus centrée sur une analyse générique que sur une étude de cas et réserve quelques lignes au phénomène du nouveau roman historique en Amérique latine, aux Etats-Unis et en Europe. Ainsi tenterai-je de dégager les grandes lignes de quelques réflexions théoriques sur la pratique historiographique et sur l'écriture de l'histoire, pour, en ultime lieu, esquisser une poétique du nouveau roman historique sur la base d'un corpus de romans hispano-américains.

Mon domaine de recherche se situe par conséquent entre l'histoire et la littérature, à ce carrefour d'influences où nous retrouvons le roman historique contemporain, et plus exactement le **nouveau roman historique**, comme l'appelle la critique hispano-américaine (*nueva novela histórica*) ou anglo-saxonne (*New Historical Novel*). Je me fonde

essentiellement sur des titres empruntés à la littérature hispano-américaine, dont la particularité est non seulement la dominante fantastique du récit, mais aussi la prépondérance d'une thématique historique. Par ailleurs, la production des romans historiques hispano-américains s'intensifie dans la deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle et reste considérable dans les premières années du siècle nouveau. Enfin, il est du plus grand intérêt de noter que, parmi tous ces romans historiques, la plupart rompent clairement avec le schéma traditionnel, sans contrevenir à leur identification historique par le lecteur. D'où ma première hypothèse concernant une modification du contrat de lecture : l'importance et l'amplitude de ce phénomène exigent une enquête visant à établir ses caractéristiques et, si possible, ses raisons.

Hypothèse suivante : débiteur du courant postmoderne en littérature, le nouveau roman historique n'en reste pas moins redevable des transformations survenues en histoire. En effet, une brève enquête interdisciplinaire suffit pour constater qu'il existe bel et bien une **nouvelle histoire**, héritière de l'école française des *Annales* et transformée tant par les travaux de Fernand Braudel, ceux de Michel de Certeau et de Paul Veyne, que par la pensée de Paul Ricœur, Hayden White, Franklin Ankersmit, pour ne citer qu'eux. Dans une époque marquée par l'épuisement du postmodernisme, les hommes ressentent plus que jamais le besoin d'une nouvelle méta-narration à la mesure des changements qui s'opèrent tout autour. La nouvelle histoire et le nouveau roman historique créent non pas l'opportunité de s'évader vers des périodes révolues afin d'oublier le présent oppressant, mais au contraire, une possibilité de réfléchir sur notre place dans l'écoulement du temps et dans l'avenir.

Constat final : point de livres de synthèse, comparables à ce que représente pour le genre traditionnel *Le roman historique* de Lukács, ouvrage de référence obligé. Mon projet est d'y remédier, dans l'espoir de forger une modalisation du nouveau roman historique, opératoire non seulement au sein de la littérature hispano-américaine, mais également au sein d'autres littératures contemporaines. Mon hypothèse est que l'imposition d'une histoire officielle favorise en tous lieux les recherches de la face cachée de l'histoire à travers le nouveau roman historique. Le nouveau genre se place, en général, sous le signe de la **relecture** du passé, de ses éléments et de ses traces, avec pour conséquence un ensemble de modifications au niveau du traitement de l'événement, des personnages, du

temps et de l'espace, enfin de la narration et de la lecture. La question de **l'auteur** d'un texte s'étend bien évidemment au problème de **l'autorité** et du pouvoir, au contexte politique de tout discours historique, à la production d'une version **autorisée** de l'Histoire. La plupart des auteurs contemporains refusent d'accepter l'histoire officielle, soutenue par le pouvoir politique et surveillée par la censure.

Pas d'histoire sans le passé, pas de passé sans le présent. Même si cette remarque semble plus banale que générale, il est indispensable de souligner l'étroite dépendance entre l'instant présent et la reconstitution du passé. Dans la première partie de ce travail, je me concentrerai sur les relations entre le présent et le passé, entre le monde contemporain et sa façon de réfléchir sur l'histoire, ainsi que sur les formes que prend la reconstitution du passé au cours 20<sup>e</sup> siècle. ***Réinventions***, le titre de cette partie exprime le désir de préciser la nature des changements dans la façon de pratiquer la philosophie de l'histoire, de définir la nouvelle manière avec laquelle le présent manie le passé. L'œuvre de Gianbattista Vico et de Michel Foucault, de Roland Barthes et de Michel de Certeau, de Hayden White et de Franklin Ankersmit, et enfin celle de Paul Veyne et de Paul Ricœur, permet de mesurer la profondeur d'une évolution sous plusieurs angles, qu'ils soient historiques, linguistiques, rhétoriques, philosophiques ou sociaux.

Dans la deuxième partie nous changerons d'optique pour nous intéresser à la littérature – et, plus concrètement, aux œuvres littéraires qui réservent une place particulière à l'histoire. Depuis le roman historique traditionnel de Walter Scott jusqu'au nouveau roman historique selon Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, Abel Posse et bien d'autres, je tâcherai de déterminer les caractéristiques opératoires d'un genre qui évolue sans cesse – d'où ce titre : ***Relectures***. L'enjeu de cette partie est essentiellement de rendre compte des différentes étapes de la création d'un sous-genre, voire d'un nouveau genre – d'où l'accent mis sur les études critiques citées. Afin de rendre l'idée du nouveau roman historique plus accessible à un lecteur méfiant ou non averti, il me semble opportun de mentionner d'entrée de jeu les traits constitutifs retenus par Celia Fernandez Prieto dans son ouvrage sur la poétique du genre : ce qui distingue le nouveau roman historique du roman historique traditionnel,

c'est la distorsion des données historiques et la métafiction comme dominante formelle et thématique.

Les deux parties théoriques servent de piliers à la troisième, ***Écritures***. En dessinant une large perspective des stratégies employées par des romanciers contemporains qui réécrivent le passé, cette partie favorisera la rencontre avec les textes : depuis le pértexte et l'épître jusqu'à l'incipit et la clausule, en passant par le choix du sujet, la galerie des personnages, le temps et l'espace, les modalités du discours, j'examinerai les modifications essentielles que le nouveau roman historique introduit au niveau du pacte de lecture. Toutes les réflexions sur les difficultés de la constitution du corpus se reflètent fidèlement dans les remarques préliminaires à cette dernière partie. La dernière remarque concerne l'usage du "je" et du "nous" :

Je dis de préférence "je" quand j'assume un argument et "nous" quand j'espère entraîner à ma suite mon lecteur...<sup>7</sup>

En suivant avec bonheur, voire un certain soulagement, l'option de Paul Ricœur, je renonce définitivement au pluriel de modestie.

---

<sup>7</sup> P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. III.

## *Réimventions*

---

## PREMIÈRE PARTIE : RÉINVENTIONS

### REMARQUES GÉNÉRALES

L'histoire n'a pas de sens, mais nous pouvons y créer du sens.

A. Tihon<sup>8</sup>

Plusieurs langues héritières du latin conservent précieusement la triple signification de *historia* (provenant elle-même de *ιστορία* en grec ancien) : d'abord une nouvelle, une information qui apporte une connaissance ; ensuite une narration, une histoire à raconter, parfois une légende ; et en dernier lieu, l'ensemble des informations sur le passé. Rien d'étonnant qu'en français, le mot *histoire* signifie en même temps "connaissance" et "récit des événements du passé, des faits relatifs à l'évolution de l'humanité... etc.", ainsi que "récit d'actions, d'événements réels et imaginaires"<sup>9</sup> – comme si la *réalité* racontée avait la possibilité inhérente de se transformer en *fiction*. Si l'emploi de la majuscule donne une possibilité de différencier l'Histoire de l'histoire, le passé de la science qui l'étudie et la science rigoureuse de la narration inventée, ces frontières tendent parfois à s'estomper :

La seule définition que l'on peut donner de l'histoire – et ce n'est pas une définition – c'est de dire que c'est ce que font les historiens. Et ce que font les historiens ou les romanciers change : le roman et l'histoire ne sont pas des entités homogènes, ce sont des domaines flous et hétérogènes où se mêlent des pratiques diverses – ce qui rend difficile non seulement une théorie mais encore une méthodologie des deux disciplines<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> A. Tihon, "Les historiens racontent-ils encore des histoires ?" in *Narration et interprétation*, R. Celis, C. Gohot-Mersch, R. Jongen (dir.), Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1984, p. 240.

<sup>9</sup> Cité selon *Le Nouveau Petit Robert* (1993).

<sup>10</sup> J. Molino, "Histoire, roman, formes intermédiaires", in *L'histoire comme genre littéraire, Mesure*, n° 1, Paris, José Corti, 1989, p. 64.

En vertu d'une naissance aussi lointaine que parallèle, Histoire et fiction conservent et explorent un territoire commun : il est significatif que d'épaisses chroniques qui sont considérées comme historiques à une époque donnée, passent pour littéraires à l'époque suivante. *La Gran Conquista de Ultramar* que nous lisons aujourd'hui comme un bel exemple de littérature médiévale, fut longtemps tenue pour une source de confiance sur l'héroïque époque des croisades au 12<sup>e</sup> siècle. Le même phénomène concerne toute l'Europe et ses héros moyenâgeux qui passaient alors pour des êtres de chair et d'os – depuis le vaillant roi Arthur entouré des chevaliers de la Table Ronde jusqu'au vilain roi polonais, Popiel, dévoré par les souris.

Christian Giudicelli évoque – non sans une certaine mélancolie – l'Antiquité grecque où les Muses, filles de Mémoire, étaient sœurs et buvaient à la même fontaine :

Il est vrai qu'en ces temps reculés, le récit en prose nommé roman n'ayant encore guère reçu droit de cité, aucune de sœurs ne s'y consacrait exclusivement ; gageons cependant que si toutes devaient l'avoir en bonne garde, Clio ne devait pas être la moins attentionnée, car au commencement était sûrement le récit<sup>11</sup>.

Mais le récit au sens habituel du mot n'est qu'un aspect de l'histoire, une de ses composantes, et ne constitue donc pas son essence. La rencontre entre histoire et roman n'est que partielle : avant le récit, il y a ces pratiques historiques qui débouchent sur l'histoire comme connaissance ; après le récit, vient la critique des textes, à la fois philologie et ce qui deviendra la critique historique. C'est par l'intermédiaire de la critique des textes que sont apparues la notion de fait historique et la notion de vérité historique.

Bien avant la naissance du roman, les Grecs ont établi une distinction très nette entre la poésie et l'histoire. S'appuyant sur l'exemple d'Hérodote, Aristote affirme dans sa formule consacrée :

En effet, la différence entre l'historien et le poète ne vient pas de ce que l'un s'exprime en vers et l'autre en prose (on pourrait mettre l'œuvre d'Hérodote en vers,

---

<sup>11</sup> Ch. Giudicelli, "Au commencement était le récit", in *América N° 14, Cahiers du C.R.I.C.C.A.L.*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 7.

et elle n'en serait pas moins de l'histoire en vers qu'en prose) ; mais elle vient de ce fait que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce à quoi l'on peut s'attendre<sup>12</sup>.

Autrement dit, l'histoire raconte ce qui s'est vraiment passé et par conséquent elle n'est pas une activité mimétique ; la poésie, par contre, a recours à la représentation et à l'imitation afin d'inventer ce qui peut se passer vraiment. De cette opposition naît l'antithèse suivante : l'histoire tend vers ce qui est individuel, ponctuel, concret, particulier – alors que la poésie s'immerge dans la généralité pour recréer la réalité sur un plan conceptuel et universel<sup>13</sup>. Si pour les Goncourt "l'histoire est un roman qui a été, le roman de l'histoire qui aurait pu être"<sup>14</sup> – ils n'étaient certainement pas les seuls à partager cet avis.

Etymologiquement, le terme tardif "histoire" vient du grec "Istoria", de "istorein" – "s'enquérir" : attitude nécessaire à l'époque où les Muses, sources d'inspiration divine et sans faille, se sont tues. "Histoire" signifie donc "recherche", "information", "connaissance" et par la suite "récit". C'est dire que dès l'origine ce terme comporte une ambiguïté : "il renvoie tantôt à l'*objet* de la recherche, tantôt au processus, tantôt au résultat" – remarque Amadeo Lopez<sup>15</sup>. Aujourd'hui, l'ambiguïté présente dans l'étymologie du terme "histoire" ne semble pas totalement levée : c'est ainsi que les définitions fournies par les dictionnaires passent de l'acception de récit à celle de l'objet du récit – et de l'objet du récit à la

---

<sup>12</sup> Aristote, *Poétique*, chap. IX, 1451b (trad. M. Magnien), Paris, Editions des Belles Lettres & Librairie générale française, 1990, p. 116-117. Cf. aussi : Aristote, *Poétique* (trad. J. Hardy), Paris, Gallimard, 1996, p. 93-94 : "En effet, l'historien et le poète ne diffèrent pas par le fait qu'ils font leurs récits l'un en vers et l'autre en prose (en aurait pu mettre l'œuvre d'Hérodote en vers et elle ne serait pas moins d'histoire en vers qu'en prose), ils se distinguent au contraire en ce que l'un raconte les événements qui sont arrivés, l'autre les événements qui pourraient arriver."

<sup>13</sup> Comme le rappelle Ricœur, Aristote exclut l'histoire de sa problématique de *mythos* (trame, disposition de faits) : "Aristote ne se borne pas à constater que l'histoire est trop 'épisodique' pour satisfaire aux exigences de la Poétique [...]. Il dit aussi pourquoi l'histoire est épisodique : parce qu'elle rapporte ce qui est réellement arrivé ; or le réel, à la différence du possible que le poète conçoit, et qu'illustre la *péripétéia*, implique une contingence qui échappe à la maîtrise du poète." (Cf. P. Ricœur, *Temps et récit*, vol. I, Paris, Seuil, 1983, p. 220.)

<sup>14</sup> Cf. E. et C. de Goncourt, *Idées et sensations*, Paris, Fasquelle, 1904, p. 147.

<sup>15</sup> A. Lopez, "Histoire et roman historique" in *América* N° 14, *Cahiers du CRICCAL*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 42.

connaissance scientifique du passé ou à l'ensemble des événements et faits du passé, considérés indépendamment de tout récit et de toute connaissance. Point de distinction précise entre fait et récit, ni entre récit et exposé scientifique, le récit pouvant porter sur des faits réels ou imaginaires.

Le terme "histoire", fondamentalement ambigu, peut de ce fait prêter à confusion. Voilà pourquoi certains auteurs font volontiers appel au terme "historiographie" pour désigner les écrits des historiens qui relèveraient d'une démarche scientifique et rendraient compte des événements du passé. Cependant le terme "historiographie" n'est lui non plus exempt d'ambiguïté : puisqu'il désigne des ouvrages d'écrivains chargés officiellement d'écrire l'histoire de leur temps, il est sujet à caution car il reste bien souvent dépendant de la parole officielle et de la version autorisée du passé. Aujourd'hui cette méfiance à l'égard de l'historiographie s'accompagne d'une certaine résistance à admettre l'hypothèse d'un savoir scientifique du passé humain et d'un espoir que la vérité de ce passé puisse nous être fournie par la fiction à caractère historique – comme nous le verrons plus loin.

Il faudrait rappeler également que l'histoire, en tant que science au sens moderne du terme, ne s'est constituée qu'au 19<sup>e</sup> siècle, lorsqu'elle est parvenue à appliquer à son objet des méthodes employées dans les sciences de la matière, en déterminant les faits de la façon la plus précise possible et en établissant des connexions causales entre eux – en s'imposant donc un travail de synthèse comparable à celui des sciences et en s'efforçant de dégager des constantes dans l'évolution historique. L'histoire de la première moitié du 19<sup>e</sup> siècle est au point de rencontre de trois mouvements : les progrès de la documentation, le renouvellement de l'explication et la présence de grandes interrogations philosophiques – souligne Jean Molino, en rappelant l'importance du passage de "cette anthropologie fixiste pour laquelle au fond tous les hommes se ressemblent" à l'anthropologie relativiste triomphante au 19<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>. Un troisième élément à l'œuvre dans la constitution de l'histoire est la présence de grands modèles d'interprétation du devenir historique : la science

---

<sup>16</sup> J. Molino, "Histoire, roman, formes intermédiaires", in *L'histoire comme genre littéraire, Mesure*, n°1, Paris, José Corti, 1989, p. 60-61.

historique est inséparable d'une philosophie de l'histoire, influencée par Vico, Herder ou Hegel.

Cependant, le 20<sup>e</sup> siècle est là pour prouver que l'histoire en tant que science ne peut atteindre le même degré de certitude que celui des sciences physiques : les faits supposés historiques sont chargés de subjectivité et nuancés par les idéologies – et les connexions causales sont difficilement vérifiables puisque l'événement historique ne peut être reproduit à l'instar des phénomènes observés en physique ou en chimie. Et le récit sur le passé – est-il encore possible ? Ne pourrait-il être, au mieux, qu'un discours haché, où la discussion critique, la comparaison, le commentaire viendraient à chaque instant troubler la narration ? Exactement comme dans le roman contemporain où les commentaires métanarratifs viennent briser l'illusion romanesque.

Or, les voies du roman et de l'histoire divergent précisément lorsque l'histoire – jusque-là constituée d'hommes, de décisions et d'actions – cherche à se construire une nouvelle ontologie. Ecrire l'histoire cesse de relater simplement des actions humaines et d'expliquer comment la succession des événements naît de l'entrelacement de volontés et de destins individuels. Des nouvelles entités historiques apparaissent : face aux humains se dressent des groupes (peuples, races, classes...), irréductibles aux individus qui les composent ; à côté des actions individuelles émergent des processus indépendants des décisions humaines ; le déplacement de la question rend historiques des faits auparavant étrangers au champ de l'histoire : les régularités démographiques, économiques, sociales ou mentales. L'une des plus récentes extensions du champ de l'histoire y fait entrer ce que nous appelons le symbolique : l'histoire des mentalités ou la psychohistoire cherche à décrire l'événement tel qu'il s'est constitué dans la conscience des acteurs et des témoins ; le déroulement et la signification sont indissociables.

A l'époque où le savoir en histoire se mêle à une reconstruction imaginaire du passé, la démarche de l'historien relève de la même exigence de rigueur rationnelle que celle qui anime les autres chercheurs<sup>17</sup>. Mais la

---

<sup>17</sup> "L'abandon de l'idée d'une nature humaine universelle, fondamentalement identique à travers le temps, ne signifie pas qu'il ne puisse pas y avoir de connaissance de passé humain. Cette connaissance sera, à l'instar de la théorie einsteinienne, relative et

vérité est qu'aujourd'hui l'histoire est moins écrite par les historiens que par les cinéastes et les romanciers – comme le remarque Alessandro Gennari :

Jadis c'étaient les écrivains de la cour qui la faisaient. Comme nous l'apprend Machiavel, à la fin d'une guerre ils se réunissaient pour donner un compte rendu exaltant les vainqueurs et rejetant les vaincus dans la poussière du négatif. Naturellement il en a toujours été ainsi, l'histoire en tant que telle, en tant que chose unique, n'a jamais existé, sinon comme tromperie et escroquerie<sup>18</sup>.

Aujourd'hui la pratique de l'histoire est plus populaire que jamais – et, avec elle, fleurissent la biographie, l'histoire immédiate, l'histoire au futur, l'histoire hypothétique. L'histoire semble toujours "el lazo que nos une con cuanto fuimos..."<sup>19</sup> – aussi est-ce bien pour cela que la signification de l'histoire est une question de foi. La question reste ouverte : si l'histoire perdait tout sens, pourrions-nous toujours le créer ?

---

dépendante du système de l'historien" – espère A. Lopez, "Histoire et roman historique", *op. cit.*, p. 48.

<sup>18</sup> A. Gennari, "La fabrique de l'histoire", in *La fabrique de l'histoire. Les Cahiers de la Villa Gillet*, cahier n° 9, Lyon, Circe, 1999, p. 48.

<sup>19</sup> G. Guillón, "El discurso histórico y la narración novelesca" in *La novela histórica a finales del siglo XX, actas del V seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral de la U.N.E.D* (dir. M. García-Page, F. Gutiérrez-Carbajo, J. Romera-Castillo), Madrid, Visor, 1996, p. 63.

## Chapitre I

### VERS DE NOUVEAUX HORIZONS

Le fait n'a jamais qu'une existence linguistique.  
Roland Barthes<sup>20</sup>

Il est symptomatique que la naissance de la nouvelle histoire suive l'invention du Nouveau Monde – selon la recette de l'historien mexicain Edmundo O'Gorman. Il suggère que l'Amérique n'a pas été découverte mais inventée, imaginée, désirée à l'image du paradis définitivement perdu après le roque magistralement exécuté par Copernic : l'Amérique est devenue l'Utopie de l'Europe<sup>21</sup>. Et le passé mythique du Nouveau Monde exigera alors des habitants de la Terre, réellement ronde et tellement plus vaste, de nouvelles approches de l'histoire. Or, comme l'expose Carlos Fuentes dans ses cours donnés à Cambridge et à Harvard<sup>22</sup>, l'une des premières tentatives pour organiser la connaissance du passé américain est due à Lorenzo Boturini Benaducci (1702-1751), un érudit italien du 18<sup>e</sup> siècle, qui passa plusieurs années à voyager à travers le Mexique, l'Amérique centrale et les Caraïbes, et à étudier la langue et les traditions indigènes.

Dans l'ouvrage publié en castillan et dont le titre est aussi pittoresque que sa généalogie<sup>23</sup>, Lorenzo Boturini expose non seulement

---

<sup>20</sup> R. Barthes, "Le discours de l'histoire", édition consultée : *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 174-175.

<sup>21</sup> Cf. E. O'Gorman, *La invención de América*, México, Fondo de cultura económica, 1977, 193 p. ; cf. aussi *Discursos sobre la "invención" de América* (éd. I. M. Zavala Zapata) ; Amsterdam, Atlanta : Rodopi, 1992, 294 p.; *Visión de los otros y visión de sí mismos o descubrimiento o invención entre el Nuevo Mundo y el viejo* (éd. F. del Pino, C. Lázaro Avila), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995, 373 p.

<sup>22</sup> Cf. C. Fuentes, *Valiente mundo nuevo : épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, Madrid, Mondadori, 1990, 288 p.

<sup>23</sup> L. Boturini Benaducci *Idea de una nueva historia general de la América Septentrional. Fundada sobre material copioso de figuras, symbolos, caractères, y geroglíficos, cantares, y manuscritos de autores indios, últimamente descubiertos. Dedicada al rey nro señor en su Real, y supremo consejo de las Indias el cavallero Lorenzo Boturini*

ses observations sur l'histoire de l'Amérique septentrionale, mais il réussit surtout à appliquer le système mis en place par son compatriote Giambattista Vico à l'univers des indigènes américains. En effet, Boturini étend au Nouveau Monde la même démarche intellectuelle que celle pratiquée par de Vico pour le Vieux Monde : à savoir, le relativisme historique naissant – en accord avec la célèbre formule *verum est factum*, complétée par une autre formule, *verum est dictum*. Selon ces formules, la vérité humaine, loin d'être abstraite, est ce que l'on dit, sur le fond de ce qui est dit. En d'autres termes, elle est faite de toutes les certitudes accumulées par l'homme au cours de son histoire et l'histoire de son travail de formation<sup>24</sup>.

### 1.1. Vico réinvente l'histoire

L'auteur de ces idées, Giambattista Vico (1688-1744), fils d'un libraire napolitain et premier philosophe de l'histoire<sup>25</sup>, commença par s'opposer aux critères du rationalisme, en particulier à la distinction cartésienne des idées "claires et distinctes", objectives et scientifiques, comme la seule voie menant à la vérité. Rappelons que René Descartes (1596-1650) avait jeté les bases de la recherche scientifique avec une

---

*Benaduci, señor de la Torre, y de Hono*, Madrid, Juan de Zúñiga, 1746, 167 p., accompagné d'un "Catálogo del Museo histórico indiano del cavallero Lorenzo Boturini Benaduci, señor de la Torre, y de Hono", 96 p. Les deux exemplaires sont conservés à Paris, au Musée de l'Histoire Naturelle et au Musée de l'Homme.

<sup>24</sup> Voir aussi A. Matute, *Lorenzo Boturini y el pensamiento histórico de Vico*, México : Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1976, 88 p. ; J. Cruz Cruz, *Hombre e historia en Vico*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1982, 388 p. ; P. Cristofolini, *Vico et l'histoire*, Paris, P.U.F., 1995, 26 p. ; J. Ferrater Mora, *Cuatro visiones de la historia universal*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1955, 155 p.

<sup>25</sup> C'est à Michelet que revient le mérite d'avoir introduit en France l'œuvre du philosophe napolitain, en donnant en 1827, sous le titre *Principes de la philosophie de l'histoire*, une traduction abrégée de *La Scienza nuova ou Principes d'une science nouvelle relative à la nature commune des nations*. Deux autres traductions (l'une au 19<sup>e</sup> siècle et l'autre au 20<sup>e</sup> siècle) suivirent. J'ai consulté deux versions : *La science nouvelle* (1725), trad. Ch. Trivulzio, princesse de Belgiojoso, Paris, Gallimard, 1993, 432 p. et *La science nouvelle. Principes d'une science nouvelle relative à la nature commune des nations* (1744), trad. d'A. Pons, Paris, Fayard, 2001, 560 p.

méthode inspirée de la seule science qu'il estimait comme certaine, à savoir la géométrie. Cette méthode peut se ramener à quatre principes suivants :

- ne recevoir pour vraies que les idées "claires et distinctes" dont nous n'avons aucune raison de douter ;
- diviser chaque difficulté en autant de parcelles que nécessaire ;
- conduire par ordre ses pensées en passant des objets les plus simples aux plus complexes ;
- passer toutes les choses en revue afin de ne rien omettre.

Avec ces principes, basés sur la raison et le sens commun, Descartes faisait preuve d'une confiance légitime à faire progresser la science<sup>26</sup>.

Or, au 17<sup>e</sup> siècle c'est bien la science qui domine et la physique qui triomphe – autrement dit, n'est vrai que ce qui peut être compté et mesuré. Face à ces théories, Giambattista Vico soutient que l'homme peut très bien penser les choses tout en ne les comprenant pas, car sa raison est restreinte et se limite à ce qu'il a lui-même créé. Selon Vico, l'homme ne peut véritablement comprendre que deux sciences : l'ancienne science des mathématiques, soit le savoir sur ce qui est abstrait, et la science nouvelle de l'histoire, soit le savoir sur ce qui est concret. Le fait de connaître bien une chose, et non seulement de la percevoir, implique le fait que la connaissance crée son propre objet. Autrement dit, l'humanité ne peut connaître vraiment que ce qu'elle a créé elle-même, comme la géométrie, la littérature, l'univers social et politique. La nature, en revanche, est une création divine et Vico s'étonne donc de voir les philosophes s'éreinter à parvenir à la connaissance du monde naturel, dont Dieu seul possède le savoir. De la même façon, il s'indigne de voir que ces philosophes négligent de méditer sur "le monde des nations" ou sur "le monde civil", dont les hommes peuvent acquérir la connaissance, puisque ce sont bien eux qui l'ont fait. Voici le célèbre passage de la *Science nouvelle* :

---

<sup>26</sup> R. Descartes, *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences* ; plus : *La dioptrique* ; *Les météores* et *La géométrie* : qui sont des essais de cette méthode ; Leyde, imprimerie de Ian Maire, 1637, 35 p. Cet ouvrage étonne par sa brièveté et aussi par le fait qu'il est d'abord publié en français, à l'époque où toute philosophie qui se respectait était publiée en latin, alors langue universelle de la science. Mais Descartes se veut accessible et, d'autre part, il se méfie des lourds traités remplis d'arguments complexes et de sophismes.

Et pourtant, du milieu de cette nuit profonde et ténébreuse qui enveloppe l'antiquité, dont nous sommes si éloignés, nous apercevons une lumière éternelle, et qui n'a pas de couchant, une vérité que l'on ne peut aucunement révoquer en doute : *Ce monde civil a certainement été fait par des hommes*. Il est donc possible, car cela est utile et nécessaire, d'en retrouver les *principes* dans les *modifications mêmes de notre esprit*.

En réfléchissant à ce sujet, nous nous étonnons en vérité de l'entreprise des *philosophes* qui s'efforcent d'acquérir la *science de ce monde naturel*. Dieu seul qui l'a *fait* en *connaît* et en *possède* la loi. Ces mêmes philosophes négligèrent de méditer sur le monde des nations, ou *monde civil* ; et cependant celui-ci, *fait par les hommes*, pouvait être connu et expliqué par la *science humaine*<sup>27</sup>.

Rappelons un détail intéressant : lorsque Michelet traduit la *Science nouvelle* (*Scienza Nuova*) de Vico, il la publie sous le titre de *Principes de la philosophie de l'histoire* – au lieu de *Principes d'une science nouvelle relative à la nature commune des nations*, d'après le titre original. Il s'agit là d'un glissement bien significatif : l'historien-traducteur considère que la science nouvelle en question – "science de la nature des nations" – n'est autre précisément que l'histoire, dont Vico a renouvelé l'objet par une approche scientifique. En effet, malgré le combat qu'il mène contre le cartésianisme et la science, il est clair que Vico ne renonce pas entièrement à une méthodologie rigoureuse, ce qui lui permet de jeter les bases de l'histoire moderne en tant que science naturelle :

Como esta historia no es ya amena narración de hechos transcurridos o grave justificación de por qué han pasado, sino imparcial enunciación de leyes y regularidades, el desigual combate de Vico con la física termina con una tregua en donde la propia física acaba imponiéndose a ese caballero andante de la historia.

---

<sup>27</sup> G. Vico, *La science nouvelle* (1725), *op. cit.* livre I, section. III, "Des principes", p. 108. Voir aussi G. Vico, *La science nouvelle. Principes d'une science nouvelle relative à la nature commune des nations* (1744), *op. cit.* : "[331] Mais dans cette épaisse nuit de ténèbres qui recouvre l'antiquité première, si éloignée de nous, apparaît la lumière éternelle, qui ne s'éteint jamais, de cette vérité qui ne peut d'aucune façon être mis en doute : ce monde civil a certainement été fait par les hommes, et par conséquent on peut, parce qu'on le doit, trouver ses principes à l'intérieur des modifications de notre propre esprit [*mente*] humain. Et quiconque y réfléchit ne peut que s'étonner de voir comment tous les philosophes ont appliqué leurs efforts les plus sérieux à parvenir à la connaissance, dont Dieu seul, parce qu'il l'a fait, a la science, et comment ils ont négligé de méditer sur le monde des nations, ou monde civil, dont les hommes, parce que ce sont les hommes qui l'ont fait, peuvent acquérir la science." (p. 130).

Vico hace, no una teología, ni siquiera, como hoy se dice, una psicología, sino una física de la historia<sup>28</sup>.

L'un des éléments clés de cette approche scientifique est le concept de "nation". Par nation, Vico entend l'homme en tant qu'être civilisé, qui respecte le mariage monogamique, la croyance en la religion et l'enterrement des morts, et qui fait partie d'un ensemble, d'une évolution, d'une culture et d'un langage – lesquels sont à leur tour éléments constitutifs de l'humanité de l'homme. Vico propose d'établir des principes d'histoire idéale, éternelle, qui régissent le cours des histoires particulières, des lois qui expliquent la nature commune à toutes les nations. Or, le véritable nœud de sa découverte de l'histoire consiste dans le fait que le passage de l'état sauvage à l'histoire civile de l'humanité est saisissable à partir des témoignages extraits de la Bible, de la mythologie païenne, et de l'érudition des classiques gréco-romains. Dans la macro-histoire de l'univers, depuis la création divine, l'histoire sacrée est l'histoire du monde faite par Dieu – tandis que les hommes font leur histoire laïque en tant qu'histoire de leur monde civil. La macro-histoire est marquée par trois événements décisifs pour la destinée humaine – trois catastrophes cosmiques, qui se manifestent dans un système de signes placés sous la métaphore de la colère divine : la chute, le déluge et la confusion babélique des langues. Pour Vico, l'histoire proprement dite commence avec les vicissitudes qui vont du déluge à Babel.

Dans l'introduction à la *Science nouvelle*, Vico dit que l'histoire regarde avec deux yeux, qui sont la chronologie et la géographie. La géographie historique – science de la différence des nations en fonction des circonstances de leur dispersion sur la superficie du globe – marque les dimensions spatiales de l'histoire et instaure la synchronie des différents stades du développement humain et les décalages entre les nations. Quant à la chronologie, Vico emprunte ses schémas triadiques à la tradition égyptienne (âge des dieux, des héros et des hommes) et aux textes légendaires de Varron (temps obscur – temps fabuleux – temps historique). Selon la *Science nouvelle*, l'âge des dieux correspondait à l'époque où les hommes estimaient que toute chose nécessaire ou utile

---

<sup>28</sup> J. Ferrater Mora, *Cuatro visiones de la historia universal*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1955, p. 68.

autour d'eux était divinité. L'apparition des héros ne fait qu'un avec celle de l'aristocratie, et les travaux d'Hercule symbolisent conquête humaine de la terre, division des champs, et défense du patrimoine commun. L'histoire humaine, avec les lois et les constantes qui lui sont propres, commence immédiatement après la naissance des familles des servants, et son début coïncide avec le passage de l'âge des héros à l'âge des hommes.

Nous arrivons maintenant à la doctrine de *corsi e ricorsi*, du flux et du reflux de l'histoire – peut-être la plus connue et la plus célèbre de Vico. Dans sa conception, l'histoire obéit à une loi de cyclicité dont le modèle a été donné dans l'Antiquité, puis repris dans les temps modernes par la littérature et l'historiographie s'inspirant du mythe du siècle d'or. Mais par rapport à toute cette tradition, le cycle est conçu chez Vico sous une forme différente : ce n'est pas l'ensemble de l'histoire qui est concerné, mais uniquement l'histoire des nations : et la barbarie est toujours le point de départ et de retour. Remarque importante : il n'y a pas de retour à l'âge des dieux et des héros<sup>29</sup>.

Vico rejette donc le concept purement linéaire de l'histoire, perçue comme une marche ininterrompue de l'humanité vers l'avenir. En revanche, il conçoit l'histoire comme un rythme cyclique selon lequel les civilisations se succèdent, naissent et disparaissent, toujours différentes, mais portant chacune la mémoire de sa propre antériorité, des acquis et des échecs des civilisations précédentes. L'histoire faite par des hommes, par la force inéluctable de la loi du retour, ne peut que revenir cycliquement à son point de départ. Ajoutons à cela que l'anthropologie moderne distingue deux conceptions du temps complémentaires : l'une est ouverte et linéaire,

---

<sup>29</sup> Malencontreusement, le contresens fréquent consiste à assimiler les trois étapes de l'évolution d'une nation – son enfance, jeunesse et âge mûr – aux trois époques : divine, héroïque et humaine. Ferrater Mora n'a pas évité ce piège, lorsqu'il écrit : "Las tres épocas o edades no son, sin embargo, únicamente tres tiempos. Cada una de las épocas es, más que una época determinada, una determinada naturaleza. Lo que caracteriza, en efecto, a cada edad, es la unidad formal y de estilo de todas sus manifestaciones, la perfecta y admirable correspondencia de todos sus ademanes. Vico llama a estas tres edades, la divina, la heroica y la humana. La primera es la edad infantil, en la que impera el noble salvajismo ; la segunda es la edad juvenil, en que el heroísmo domina ; la tercera es la edad senil o madura, la época de la verdadera humanidad." (J. Ferrater Mora, *Cuatro visiones de la historia universal*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1955, p. 76.)

l'autre – fermée et circulaire. Le temps en devenir qui s'écoule et ne se répète pas s'oppose aux cycles rituels et répétitifs<sup>30</sup>.

Point de flèche temporelle reliant le passé avec le futur : les *corsi e ricorsi* chez Vico s'élèvent en spirale, dont la symbolique contemporaine est proche de quelques inventions littéraires proprement hispano-américaines. Comme le remarque Carlos Fuentes, cette spirale incarne peut-être moins le temps circulaire imaginé quelques siècles plus tard par Jorge Luis Borges ou l'idée de l'éternel retour chère à Alejo Carpentier, que le présent constant des fictions de Cortázar – pour qui la fiction n'était qu'une des voies possibles de la réalité. Ce présent, propre à la littérature, aux beaux-arts, à la science contemporaine, admet que chacun de nos actes présents porte la mémoire de tout ce que nous avons fait.<sup>31</sup>

Il n'est pas étonnant que la *Science nouvelle* soit trop novatrice pour son temps : ce n'est qu'au 19<sup>e</sup> siècle que justice lui est rendue. Sa notoriété n'est venue que lorsque Goethe, Hegel et Comte saluent en lui le précurseur de la philosophie moderne de l'histoire, voire l'un des fondateurs de la sociologie. Cependant, il faut reconnaître que les Européens du 18<sup>e</sup> siècle auraient difficilement pu remercier Vico d'avoir combattu leur illusion d'une universalité – saisissable seulement en termes européens – et donc d'avoir relevé leurs prétentions eurocentristes. Car Vico n'accepte ni le rationalisme, ni l'universalisme européen. Liés au concept d'une nature humaine uniforme et invariable, ces deux concepts conduisent à l'exclusion des cultures variées et fécondes, créées à des moments historiques très divers et révolus. Son idée d'une histoire faite et partagée par de nombreuses civilisations aux différentes étapes de leur développement matériel, est donc incompatible avec les philosophes triomphalistes des Lumières qui prêchaient une histoire jugée d'après des normes morales, esthétiques et sociales absolues<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> N'oublions pas l'intérêt éprouvé pour les concepts de Vico par l'écrivain James Joyce : à tel point qu'il définit *Finnegans Wake* comme "vicyclomètre", ou mesureur des cycles de Vico.

<sup>31</sup> Cf. C. Fuentes, *Valiente mundo nuevo : épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, Madrid, Mondadori, 1990.

<sup>32</sup> Cf. P. Olivier, "Études récentes sur Vico, Croce et la philosophie italienne" in *Revista di Studi crociani*, XII (1975), p. 277-286 ; voir aussi A. Pons, "Vico en français" in *Présence de Vico* (sous la dir. de R. Pineri), Montpellier, Prévus, 1996, p. 219-221.

Les nations partagent, selon Vico, un patrimoine de croyances que seule l'étude des traditions poétiques et mythologiques peut nous rendre accessible. Sans aucun doute, cette idée d'une science de l'histoire semble d'une grande modernité. De plus, l'expérience du 20<sup>e</sup> siècle sert plusieurs exemples à l'appui de cette intuition de Vico selon laquelle, parfois, il vaut mieux parier sur l'identité culturelle d'un peuple que sur le développement des civilisations.

Aujourd'hui, grâce à la complexité, à l'originalité et à l'extraordinaire richesse de ses réflexions, Vico continue à inspirer de nombreux chercheurs. Ainsi ai-je été troublée par un passage sur les prédilections poétiques des habitants de Silésie<sup>33</sup> – et qui n'est pas sans rapport, coïncidence curieuse, avec les préoccupations littéraires de mes collègues originaires de cette région. Néanmoins, le phénomène des poètes en Silésie devra attendre une autre occasion. Pour le moment, nous traitons du discours historique et de ses transformations, sur lesquelles nous nous pencherons dans les pages à suivre.

### ***1.2. Vers le tournant linguistique***

Deux mots sur l'évolution de la linguistique – car, incontestablement, la petite révolution des sciences humaines doit énormément à la linguistique et au structuralisme. S'il est vrai que la philosophie du 20<sup>e</sup> siècle est surtout une philosophie du discours, il n'est pas moins vrai que la linguistique sert de modèle à bien d'autres disciplines. Soulignons à titre d'exemple l'existence de deux traditions importantes : la linguistique structurelle s'inspire principalement des

---

<sup>33</sup> J'insère cette note qui m'intrigue autant pour mémoire que par souci d'exactitude : "Dans la langue allemande, particulièrement en Silésie, une province uniquement peuplée de paysans, on naît naturellement versificateur (p. 33-34) – et, plus loin : "Nous avons vu que les premiers écrivains dans les nouvelles langues de l'Europe avaient tous été des versificateurs et, en Silésie, une province presque entièrement peuplée de paysans, les gens naissent poètes. (p. 214). Cf. G. Vico, *La science nouvelle. Principes d'une science nouvelle relative à la nature commune des nations* (1744) ; livre II, section II, chap. V, *op. cit.* Voir aussi G. Vico, *La science nouvelle* (1725), *op. cit.* : "Nous avons vu que les premiers écrivains des nouvelles langues européennes ont tous été des poètes. En Silésie, province presque entièrement peuplée de paysans, les poètes sont nombreux." (p. 183).

travaux de Ferdinand de Saussure, tandis que la sémiotique logique hérite des théories de Charles Sanders Peirce.

La linguistique a connu trois grands moments dans son histoire : l'Antiquité grecque, la grammaire comparée du début du 19<sup>e</sup> siècle et la linguistique structurale du début du 20<sup>e</sup>. Les Grecs ont défini les deux grands types d'appréhension du langage : grammatical, par le biais de l'analyse de la phrase, et rhétorique, à travers l'étude des moyens d'agir sur autrui par la parole. Quant à l'étape suivante, c'est à la fin du 18<sup>e</sup> siècle qu'une parenté est découverte entre le sanskrit et les langues européennes. Le linguiste allemand, Franz Bopp crée une méthodologie de grammaire comparée pour établir les correspondances entre toutes ces diverses langues, dans l'espoir de pouvoir reconstruire une hypothétique langue mère, l'indo-européen<sup>34</sup>.

### ***1.2.1. Entre la linguistique générale et la sémiologie***

Fondateur de la linguistique générale moderne, Ferdinand de Saussure, publie deux ouvrages de son vivant : *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes*<sup>35</sup> en 1878, qui lui vaut une notoriété internationale, et sa thèse *De l'emploi du génétif absolu en sanskrit*, soutenue à Leipzig en 1881. Ses cours de 1906 à 1911 sont rédigés et publiés, à partir des notes de ses étudiants, par Charles Bally et Albert Sechehaye, trois ans après sa mort, sous le célèbre titre *Cours de linguistique générale*<sup>36</sup>. La langue, selon Saussure, a pour fonction fondamentale d'être un instrument de communication. Elle se présente

---

<sup>34</sup> L'édition française de son œuvre principale date du 19<sup>e</sup> s. : F. Bopp, *Grammaire comparée des langues indo-européennes : comprenant le sanscrit, le zend, l'arménien, le grec, le latin, le lithuanien, l'ancien slave, le gothique et l'allemand* (trad. M. Bréal), Paris, Imprimerie Impériale, 1866-1884, 5 vol. (458 p., 428 p., 482 p., 426 p. et 229 p.).

<sup>35</sup> La première édition française date de 1887 et est une reproduction, autorisée par l'auteur, de l'édition de 1879 (Paris, éd. F. Vieweg, 1887, 302 p.). Il existe également une édition plus récente : F. de Saussure, *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes*, Hildesheim, éd. G. Olms, 1968, 304 p.

<sup>36</sup> F. de Saussure, *Cours de linguistique générale* (publ. par Ch. Bally & A. Sechehaye ; avec la collaboration de A. Riedlinger), Paris, Payot, 1916, 336 p. Il existe plusieurs éditions françaises, notamment l'édition critique de T. de Mauro, avec la postface de L.-J. Calvet, Paris, Payot et Rivages, 1995, 520 p.

devant lui comme un système ; et l'utilisation qu'en font les sujets parlants conduit non pas à sa désorganisation, comme l'affirmait le comparatiste Bopp, mais à des changements linguistiques qui ne mettent pas en danger l'organisation interne de la langue. De son point de vue, les éléments linguistiques ne peuvent exister que dans les relations et par les relations qu'ils ont avec le système. Le point central de l'enseignement de Saussure est que la langue est un système de signes, où tout repose sur des oppositions. Le signe linguistique est défini comme l'association d'un signifié à un signifiant, l'un ne pouvant jamais être pensé sans l'autre.

Cette linguistique dite structurale prend souvent l'appellation de sémiologie. Saussure conçoit la sémiologie comme une science de la vie des signes au sein de la vie sociale, ce qui rend possible la carrière de la linguistique structurale dans bien d'autres champs de recherche. Rappelons l'exemple du philosophe allemand Ernst Cassirer, qui dégage dans la *Philosophie des formes symboliques* (1923-1929)<sup>37</sup> les lois spécifiques, distinctes des règles de la logique et qui régissent les systèmes symboliques. Cassirer soutient l'idée selon laquelle la conscience se montre constitutive d'univers, à travers toutes les formes culturelles. L'expression linguistique, les intuitions mythiques ou religieuses, les institutions politiques et leurs fondements historiographiques sont autant de modes d'expériences symboliques de l'homme engagé dans l'édification d'un univers humain. *L'idée de l'histoire* de Cassirer permet d'approcher d'autres théories de ce penseur, considéré par ailleurs comme l'un des précurseurs du structuralisme<sup>38</sup>. Ajoutons que, dans la même lignée, en France, les travaux de Claude Lévi-Strauss, de Roland Barthes et d'Algirdas-Julien Greimas orientent la sémiologie vers l'étude des formes sociales qui fonctionnent comme un langage (système de parenté, mythes, mode, etc.).

---

<sup>37</sup> Sa dernière édition française est plutôt récente : E. Cassirer, *La philosophie des formes symboliques* (trad. O. Hansen-Love et J. Lacoste), Paris, Les Editions de Minuit, 1999 ; vol. 1, *Le langage*, 352 p. ; vol. 2, *La pensée mythique*, 340 p. ; vol. 3, *La phénoménologie de la connaissance*, 609 p.

<sup>38</sup> E. Cassirer, *L'idée de l'histoire : les inédits de Yale et autres écrits d'exil* (trad. de F. Capeillères avec la collaboration d'I. Thomas), Paris, Editions du Cerf, 1989, 226 p.

### ***1.2.2. Entre le formalisme et le structuralisme***

Si la linguistique structurale définit le cadre épistémologique de la linguistique moderne, elle le fait également accéder pleinement au formalisme. Ce courant de critique littéraire né en Russie vers 1915 influencera le linguiste Roman Jakobson et, par lui, le Cercle linguistique de Prague : c'est ainsi que le formalisme est à la source du structuralisme contemporain. Il est intéressant pour notre travail de souligner la primauté que le formalisme donne au texte, refusant tout le recours à l'approche psychologique, philosophique, historique ou sociologique des œuvres. L'approche formaliste ne saurait rendre compte de l'œuvre à partir de la biographie ou de la vie sociale de son auteur. Le processus d'élaboration d'un texte est analysé de manière technique, en faisant appel à la grammaire et, bien évidemment, à la linguistique. Voilà une doctrine méthodologique rigoureuse, prenant pour objet non la littérature, mais la "littérarité", c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire.

Quant au structuralisme, il est marqué également par une forte ahistoricité, privilégiant l'analyse synchronique et le rejet du sujet au profit de la structure, ce qui lui a d'ailleurs valu plusieurs critiques. Cette école de pensée, prédominante dans les années 60 du 20<sup>e</sup> siècle, s'attache à établir des relations donnant aux termes qu'elles unissent une valeur de position dans un ensemble organisé. Affirmant la primauté du tout par rapport aux parties, le structuralisme trouve son origine dans la méthode d'analyse du langage inaugurée par Saussure dans son *Cours de linguistique générale*. Si la référence à la structure n'est pas explicitement formulée, Saussure y jette les bases de ce qui fondera la linguistique comme science. Le structuralisme, en tant que mouvement intellectuel qui touchera les sciences humaines, s'incarne peut-être le mieux en la personne de Claude Lévi-Strauss. Cet anthropologue français, formé à l'analyse structurale par Roman Jakobson, lors de son séjour aux États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale, transposera ce modèle à l'étude de la parenté et aux mythes<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> C. Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, Presses universitaires de France, 1949, 640 p. ; *Race et histoire*, Paris, UNESCO, 1952, 50 p. ; *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, 336 p.

Le structuralisme met ainsi en jeu les notions de totalité et d'interdépendance. Les ensembles ne sont pas donnés, mais sont à constituer par la mise à jour de leurs articulations, de leur structure, qui en révèle à la fois les limites et l'agencement interne. L'aspect le plus enrichissant de la méthode structuraliste postule le rapprochement des systèmes non pas malgré leurs différences, mais à cause de celles-ci. Finalement, ce qui permet la communication d'une culture avec une autre, c'est la possibilité d'une traduction réciproque entre cultures distinctes et parfois très éloignées – et non l'hypothèse d'une "nature humaine" qui demeurerait, paradoxalement, étrangère à sa propre diversité.

Le structuralisme, en ce sens, implique la pluralité des ensembles. Il ne postule ni une structure propre à chaque ensemble, ni une structure-type : la structure est le moyen de faire apparaître des ensembles différents comme des variantes les uns des autres. Le structuralisme prétend par ailleurs expliciter la règle de variation qui permet de passer d'un ensemble organisé à un autre. Voilà pourquoi le tournant linguistique en histoire doit beaucoup aux théories structuralistes, notamment aux réflexions de Roland Barthes que nous allons rappeler dans le chapitre suivant.

### ***1.2.3. Entre la sémiotique et le pragmatisme***

Il est temps de résumer brièvement l'héritage de la sémiotique logique. L'utilisation des signes verbaux ayant toujours été prééminente, la réflexion sur les signes s'est longtemps confondue avec une réflexion sur le langage. C'est Charles Sanders Peirce qui, le premier, cherche à fonder une science générale des signes, à laquelle il donne le nom de *sémiotique*, reprenant le terme de John Locke. Peirce est un personnage passionnant et surdoué, considéré comme fondateur de plusieurs courants importants pour le 20<sup>e</sup> siècle. Après sa mort, l'université de Harvard publie *Collected Papers* de Peirce (six volumes de 1931 à 1935 et deux volumes en 1958)<sup>40</sup>. Ses travaux de mathématicien, logicien et de philosophe sont extrêmement inventifs et très inspirants pour d'autres chercheurs.

---

<sup>40</sup> L'édition postérieure de *Collected papers of Charles Sanders Pierce* se trouve à la B.U. de l'Université de Paris 8 (éd. Ch. Hartshorne & P. Weiss), Cambridge (Massachusetts), The Belknap Press of Harvard University Press, 1974, 6 t. en 3 vol.

Cependant, si nous évoquons son nom, c'est parce que Peirce est également l'un des fondateurs de la sémiotique : la science des signes. Dans ses travaux, dispersés et publiés seulement après sa mort, Peirce considérait le signe comme une entité à trois termes : d'abord le *representamen* ou le signe considéré en lui-même ; ensuite le signe dans son rapport à ce dont il est signe, c'est-à-dire à l'objet ; et finalement le médiateur entre le signe et l'objet, qu'il appelle *interprétant*. Peirce soutient que chaque signe peut être remplacé par un autre signe, étant donné que son rôle et son référent sont purement conventionnels<sup>41</sup>. Néanmoins, la teneur des propositions de Peirce variant d'un texte à l'autre, il est difficile d'en donner un résumé homogène. Une de ses distinctions aujourd'hui acceptée de tous est celle qui pose trois catégories de signes : l'*icône*, qui fonctionne par similitude, l'*indice*, qui fonctionne par contiguïté de faits, et le *symbole*, qui fonctionne par convention<sup>42</sup>. Les recherches de Peirce sur la sémiotique ont été prolongées par les travaux des logiciens comme Rudolf Carnap dans *Syntaxe logique de la langue* en 1934<sup>43</sup>, par Charles Morris avec *Fondements de la théorie de la signification* en 1938<sup>44</sup>, et surtout par Bertrand Russell qui publie en 1940 *Signification et Vérité*<sup>45</sup>.

Ce dernier titre nous rappelle peut-être *La signification de la vérité : une suite au Pragmatisme* de William James<sup>46</sup>. Car Peirce occupe une place importante parmi les fondateurs du pragmatisme, l'une des principales doctrines philosophiques du 20<sup>e</sup> siècle qui semble avoir influencé certains historiens : selon le pragmatisme, l'utilité, la réussite ou la satisfaction sont des critères de vérité<sup>47</sup>. Peirce nous propose de définir

---

<sup>41</sup> Ch. S. Peirce, *Ecrits sur le signe* (trad. G. Deladalle), Paris, Seuil, 1992, 262 p. ; voir aussi ses *Textes fondamentaux de sémiotique* ; (trad. B. Fouchier-Axelsen et C. Foz ; intr. de D. Savan), Paris, Méridiens, Klincksieck, 1987, 124 p.

<sup>42</sup> L'*icône* est par exemple le dessin d'un arbre; l'ombre d'un arbre en est l'*indice*; tandis que le cèdre sur le drapeau du Liban symbolise ce pays.

<sup>43</sup> R. Carnap, *Logische Syntax der Sprache*, Wien, Springer, 1934, 274 p.

<sup>44</sup> Ch. Morris, *Foundations of the theory of signs*, Chicago, The University of Chicago Press, 1938, 59 p.

<sup>45</sup> B. Russel, *Signification et vérité* (trad. P. Devaux), Paris, Flammarion, 1998, 378 p.

<sup>46</sup> Cf. W. James, *La signification de la vérité : une suite au Pragmatisme* (trad. renouvelée par le collectif DPHI d'après l'édition de 1913), Lausanne, Ed. Antipodes, 1998, 195 p.

<sup>47</sup> Pour les rapport entre Peirce et l'histoire, ainsi que pour sa contribution au concept de vérité, voir : Ch. J. Misak, *Truth and the end of the history*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1991, 182 p.

le principe directeur du pragmatisme – mais sans employer ce terme – comme celui d'examiner les effets pratiques que nous pensons devoir découler de notre conception : or, la conception de ces effets n'est autre que la conception complète de l'objet<sup>48</sup>. William James, son disciple, introduit en ce sens le terme de pragmatisme, mais il en tire des conclusions plus radicales. Pour lui, les critères de la vérité sont absorbés par ceux de l'utilité et de l'efficacité : une idée n'est vraie que dans les limites de son champ d'application pratique. Sa valeur de vérité est toujours suspendue à une sorte de validation expérimentale, à une confirmation dans la pratique qui prend en compte le profit obtenu<sup>49</sup>.

Le pragmatisme balaie un large champ, qui va de l'utilitarisme au rationalisme, mais on peut tenter de le ramener à deux grands courants. Pour le premier, la pratique est le critère du vrai, et la signification d'un concept est d'abord expérimentale. Le second, plus fidèle à Peirce, oppose à la pure pratique un pragmatisme dans lequel le concept d'une idée ou d'un objet n'est jamais séparé de ses fins. Le pragmatisme continue d'exercer une influence diffuse au sein de la sociologie, mais aussi de la philosophie américaine, par le biais, dans cette discipline, de Richard Rorty, à qui nous devons d'ailleurs le terme de "tournant linguistique"<sup>50</sup>. Nous allons voir que, dans le cas de l'histoire en tant que discipline historique, le tournant linguistique signifie l'intérêt grandissant pour l'interprétation, pour le texte en lui-même, pour la théorie du discours et pour les stratégies de la narration.

Pour résumer, c'est l'influence de la linguistique structurale (sémiologie) et de la sémiotique logique qui rend possible le tournant linguistique en histoire. Il faut remarquer que, malgré leur descendance, le terme "sémiotique" est aujourd'hui synonyme de "sémiologie", et tend à

---

<sup>48</sup> L'étude la plus marquante de Ch. S. Peirce, *Comment rendre nos idées claires*, paraît en 1878 ; elle est traduite l'année suivante en français dans la *Revue philosophique*.

<sup>49</sup> La bibliothèque de la Sorbonne possède l'édition originale de son œuvre majeure – W. James, *Pragmatism : a new name for some old ways of thinking : popular lectures on philosophy*, New York, Longmans, Green, 1907, 308 p. – mais aussi son édition française, préfacée par Bergson : W. James, *Le pragmatisme* (trad. E. Le Brun), Paris : Flammarion, 1911, 312 p.

<sup>50</sup> Cf. *Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method* (ed. & introd. R. Rorty), Chicago & London, Chicago University Press, 393 p.

disparaître à son profit<sup>51</sup>. Aujourd'hui la sémiologie en tant que science a pour objet les différents systèmes de communication : elle englobe donc la linguistique, mais son domaine recouvre aussi tous les autres systèmes de signes employés par l'homme – les gestes, la mimique, la danse, la peinture, le cinéma, la mode, etc. – certains n'étant pas liés à une intention signifiante (c'est le cas des mythes).

Ce qui est paradoxal dans ce rapprochement entre la sémiologie et la sémiotique, c'est que toutes deux ne se font pas la même idée du signe. Héritière des théories de Saussure, la sémiologie s'intéresse à la valeur du signe et aux relations entre ses composantes, le signifiant et le signifié. La sémiotique, fidèle à Peirce, soutient que le signe est interchangeable et s'attache plutôt à sa fonction dans le système. Nous verrons que les conséquences théoriques de *linguistic turn* sur le savoir historique dépendent en grande partie de l'option choisie. L'option sémiologique passe sous silence l'objet auquel le signe fait référence, puisqu'il est impossible de déterminer quelconque objet concret de référence. La question sur la relation symbolique entre le signifiant et le signifié concerne en réalité le langage qui rend cette relation légitime. L'option sémiotique met en jeu, au contraire, la relation entre le signe et son objet, s'interrogeant sur les liens entre le signe et son médiateur d'une part, et l'objet d'autre part, ce qui justifie notamment une discussion sur les relations entre l'écriture et l'univers. L'existence des codes sémiotiques et leur analyse permet d'établir quel est l'objet de référence du signe.

Nous pourrions songer à établir une sorte de généalogie intellectuelle, de Ferdinand de Saussure à Hayden White, grâce à l'intermédiaire de Roman Jakobson et de Roland Barthes. Umberto Eco, Richard Rorty et Franklin Ankersmit appartiendraient alors à la descendance de Charles Peirce – même si nous allons constater plus loin que les réflexions d'Ankersmit s'inspirent en partie des travaux de White. Par ailleurs, l'éminent sémioticien Eco publie de temps à autres un roman

---

<sup>51</sup> Sous l'influence de Saussure, le terme "sémiologie" s'est en effet imposé en français, celui de "sémiotique" servant souvent à désigner soit un champ bien particulier de la recherche (sémiotique gestuelle, sémiotique animale, par exemple), soit, chez certains chercheurs, des oppositions pertinentes dans le cadre d'une théorie générale - par exemple, chez Benveniste qui oppose "sémiotique" (ensemble des modes de signification du signe indépendamment de ses conditions d'énonciation) et "sémantique" (comme modes de signification du signe en discours, en contexte concret d'énonciation).

historique qui pourrait difficilement servir de modèle aux adeptes du genre traditionnel : je pense qu'il serait nettement plus intéressant d'analyser ses œuvres littéraires dans l'optique du nouveau roman historique.

### **1.3. Le discours de l'histoire selon Roland Barthes**

Les réflexions de Barthes ont longtemps servi d'inspiration à des chercheurs en sciences humaines. L'impact de ses théories est difficilement contestable : Barthes a transformé la sémiologie en outil d'analyse de la culture, considérée comme un phénomène de production, d'échange et de consommation des signes. Quant à la méthode structuraliste, elle lui permettait notamment de s'interroger sur la dimension linguistique de la science, tout en supposant que ce n'est pas le contenu, la méthode ou l'éthique particulière qui définit la science, mais bel et bien son statut comme telle : la science s'enseigne. Le projet de Barthes était d'élever la littérature au même rang que la science : selon lui, les sciences humaines découvrent seulement ce que la littérature savait depuis toujours<sup>52</sup>.

Les publications de Barthes animent la discussion sur la place de l'histoire au sein d'autres sciences humaines. Le courant narrativiste doit son développement et son importance à la perspicacité de Barthes qui en 1966 note l'omniprésence de la narration parmi les hommes, et remarque que l'histoire de l'humanité naît au même moment que le récit<sup>53</sup>. Un an plus tard, il publie la première analyse systématique du discours historique du point de vue structuraliste et l'intitule "Le discours de l'histoire"<sup>54</sup>. En trois chapitres, il offre au lecteur une brillante analyse de l'énonciation, de l'énoncé et de la signification du discours historique. Son objectif : établir par quel trait spécifique la narration des événements passés – soumise à la

---

<sup>52</sup> "What the human sciences are discovering today, in whatever field it may be, sociological, psychological, psychiatric, linguistic, etc., literature has always known." Cf. R. Barthes, "Science versus Literature", in *Structuralism. A Reader* (éd. & introd. M. Lane), London, Jonathan Cape, 1970, p. 410-416 (le texte est paru à l'origine dans le supplément littéraire de *The Times* du 28.09.1967).

<sup>53</sup> Cf. *L'analyse structurale du récit : recherches sémiologiques* (éd. R. Barthes), Paris, Seuil, 1966, 171 p.

<sup>54</sup> Je l'ai consulté dans son édition de 1984 dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, p. 163-177, suivi de *L'effet de réel* (de 1968).

sanction de la "science" historique et placée sous la caution du "réel"<sup>55</sup> – diffère de la narration imaginaire de l'épopée, du roman ou du drame.

### **1.3.1. L'énonciation**

Barthes remarque d'abord la coexistence, au niveau de l'énonciation, de deux temps : celui de l'énonciation même et celui de la matière énoncée. Ce frottement donne lieu, selon lui, aux trois éléments essentiels du discours :

- à une accélération de l'histoire : plus on se rapproche du temps de l'historien, plus l'histoire se ralentit ;
- à un approfondissement du temps historique : ainsi chaque nouveau personnage historique engendre t-il la recherche d'ancêtres ;
- à des phénomènes de l'inauguration du discours, comme l'acte de préface.

Passant aux protagonistes de l'énonciation, Barthes remarque la rareté des signes de destination – ou lecteur ; et même si les signes de l'énonçant sont plus fréquents, il note que la carence systématique de tout signe renvoyant à l'émetteur du message historique répond aux besoins d'un discours dit objectif, où l'historien n'intervient jamais :

L'histoire semble se raconter toute seule. [...] Au niveau du discours, l'objectivité – ou la carence des signes de l'énonçant – apparaît ainsi comme une forme particulière d'imaginaire, le produit de ce que l'on pourrait appeler l'illusion référentielle, puisque ici l'historien prétend laisser le référent parler tout seul<sup>56</sup>.

Notons qu'une dizaine d'années auparavant paraît en France *L'histoire et vérité* de Ricœur, dont une partie est précisément consacrée au problème de l'objectivité et de la subjectivité de l'historien<sup>57</sup> ; or il semble que Barthes ne prend pas en compte les conclusions et les postulats de cet ouvrage.

---

<sup>55</sup> Les guillemets sont de Barthes.

<sup>56</sup> R. Barthes, "Le discours de l'histoire" in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 168.

<sup>57</sup> P. Ricœur, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 1955, 364 p.

### 1.3.2. L'énoncé

L'analyse de l'énoncé historique lui permet de distinguer des unités du contenu ou des unités thématiques. Barthes estime que le discours historique se fonde sur des collections d'"existents" (des dynasties, des généraux, des soldats, des peuples, des lieux...) et d'"occurrents" (des actions telles que s'allier, asservir, faire une expédition, régner...). Il note par la suite que les procès historiques posent un problème intéressant : celui de leur statut. Si le statut d'un procès peut être assertif, négatif ou interrogatif – celui du discours historique est presque uniformément assertif, constatif : on raconte ce qui s'est passé, non ce qui ne s'est pas passé ou s'est peut-être passé. Barthes établit alors une relation aussi provocatrice que paradoxale entre discours historique et discours schizophrénique : tous deux ne connaissent pas la négation, et dans les deux cas il y a censure radicale de l'énonciation<sup>58</sup>.

Pour revenir à la succession des unités du contenu, Barthes remarque dans l'énoncé historique les mêmes classes d'unités que dans le récit de fiction :

- la première classe, celle des signes ou des indices, couvre tous les segments du discours qui renvoient à un signifié implicite, selon un procès métaphorique ;
- la deuxième est constituée par les fragments du discours raisonnant, syllogistique, même s'il s'agit presque toujours de syllogismes approximatifs, également fréquents dans le roman ;
- la troisième classe d'unités reçoit les fonctions du récit, groupés syntagmatiquement en suites ou séquences fermées.

Selon la densité respective de ses indices et de ses fonctions, le discours historique oscille entre deux pôles : une forme métaphorique, si ce sont les indices qui prédominent, ou une forme métonymique, si les unités fonctionnelles prévalent. Il existe aussi une troisième histoire, l'histoire réflexive ou stratégique, dont la structure du discours tenterait de reproduire la structure des choix vécus par les protagonistes du procès

---

<sup>58</sup> Ici R. Barthes s'appuie sur les analyses de L. Irigaray, publiés sous le titre de "Négation et transformation négative dans le langage des schizophrènes" dans *Langages*, n° 5, mars 1967, p. 84-98.

raconté. Il est frappant de noter combien les conclusions de Roland Barthes sur la structure du discours historique, que nous venons d'esquisser, annoncent certaines analyses de Hayden White.

### ***1.3.3. La signification***

Cependant, la dernière partie de ses réflexions sur la signification du discours historique est peut-être plus saisissante encore. Barthes souligne que, pour que l'Histoire ne signifie pas, il faudrait qu'elle se limite à la pure chronologie des annales. Ainsi, les signifiés du discours historique peuvent occuper deux niveaux différents : le niveau immanent de la matière énoncée, celui qui retient tous les sens donnés par l'historien aux faits qu'il raconte ; et le niveau d'un signifié transcendant à tout discours historique, transmis par la thématique de l'historien. Puis il conclut :

Dans le discours historique de notre civilisation, le processus de signification vise toujours à "remplir" le sens de l'Histoire : l'historien est celui qui rassemble moins des faits que des signifiants et les relate [...]. On arrive ainsi à ce paradoxe qui règle toute la pertinence du discours historique (par rapport à d'autres types de discours) : le fait n'a jamais qu'une existence linguistique (comme terme d'un discours), et cependant tout se passe comme si cette existence n'était que la "copie" pure et simple d'une autre existence, située dans un champ extra-structural, le "réel"<sup>59</sup>.

Les narrativistes, qui viendront après Barthes, sont déjà adeptes de l'approche linguistique, textuelle, constructiviste et discursive de la culture : ils considèrent la culture comme un langage à comprendre, comme un texte à déchiffrer et à interpréter. Ils estiment que la connaissance de la culture passe par d'abord une connaissance de ses constructions mentales, poétiques et imaginaires ; dans une réalité qui est plutôt un effet du réel, dû aux techniques discursives. Il n'est pas étonnant, dans ce contexte, de voir les mêmes théories s'appliquer à l'histoire : la révolution des narrativistes consiste à clamer que le passé nous est accessible uniquement à travers des textes ; que la réalité historique est une construction textuelle ; que chaque discours historiographique n'est qu'une

---

<sup>59</sup> R. Barthes, "Le discours de l'histoire", *op. cit.* p. 174-175.

version de la narration sur le passé. La stratégie des narrativistes permet d'employer des outils d'analyse littéraire pour les analyses des textes historiques, de considérer l'histoire comme un discours, et l'œuvre de l'historien comme une œuvre symbolique, ouverte aux interprétations.

L'histoire n'est pas le passé, mais ce que nous en écrivons : voilà le résumé du narrativisme. Le terme doit son apparition à William H. Dray qui emploie le mot "narrativistes" pour parler de Morton White, W.B. Gallie, Arthur C. Danto et d'autres philosophes de l'histoire, qui soulignaient le rôle de la narration en histoire<sup>60</sup>. Si Dray ne mentionne pas Hayden White, c'est parce que la conception de celui-ci est différente : nous verrons que la narration est pour White un moyen de d'attribuer un sens au monde et à la vie.

---

<sup>60</sup> Cf. W.H. Dray, "On the Nature and Role of Narrative in Historiography" in *History and Theory*, vol. 10, 1971, p. 153-171.

## Chapitre II

### VERS UNE NOUVELLE HISTOIRE

L'histoire est une pratique sociale tout autant que scientifique, et l'histoire que font les historiens, comme leur théorie de l'histoire, dépendent de la place qu'ils occupent dans ce double ensemble, social et professionnel.

Alain Prost<sup>61</sup>

L'insistance sur le double sens du mot *histoire* qui désigne à la fois des faits tels qu'ils se sont produits et le récit de ces faits adressé à la postérité souligne, d'une part, l'identité de la réalité et de la conscience, et d'autre part, l'inséparabilité de l'action et de la réflexion, que seule l'écriture est supposée rendre possible. Il est grand temps de nous occuper de ceux qui font de l'histoire, l'écrivent et réfléchissent aussi bien sur sa pratique que sur sa théorie : car depuis plusieurs décennies déjà, ce sont les historiens qui font évoluer la discipline traditionnelle vers de nouveaux objectifs, de nouveaux horizons, de nouvelles questions. Parmi tous les changements spectaculaires, ce qui nous intéresse le plus, c'est la réinvention du concept même de l'écriture de l'histoire : autrement dit, la manière dont les professionnels de l'histoire envisagent la production d'un discours historique, d'une narration, d'un texte, avec toutes les conséquences que cela suppose.

Pour saisir l'amplitude des changements survenus en histoire au cours du 20<sup>e</sup> siècle, l'historien polonais Krzysztof Pomian nous conseille de revenir au siècle précédent, avec son dogme fondamental de *l'histoire savante*<sup>62</sup>. Car, effectivement, ce n'est qu'au 19<sup>e</sup> siècle que l'histoire a finalement conquis une position enviable dans le monde de la science. Longtemps déchirée entre la littérature, la théologie, la philosophie et les recherches érudites, l'histoire a finalement réussi à s'imposer dans tous les

---

<sup>61</sup> A. Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, 1996, p. 53.

<sup>62</sup> Cf. K. Pomian, *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 445. Les pages suivantes doivent beaucoup à la lecture de son passionnant ouvrage.

pays européens et en Amérique. Progressivement, la critique littéraire s'est constituée en histoire de la littérature, et la philosophie – en histoire de la philosophie. Avec beaucoup de rigueur dans les recherches, les travaux publiés et dans l'enseignement, l'histoire savante s'est systématiquement basée sur un dogme essentiel, selon lequel le passé ne saurait être connu que par l'intermédiaire des sources fiables. Or, pour la fiabilité des sources il vaut mieux qu'elles soient écrites, même en partie : comme des sceaux, des pièces de monnaie, des monuments portant des inscriptions. Il est encore plus souhaitable que les sources écrites soient des documents publics (traités, chartes, lois...), extraits des archives. Si nous prenons en compte cette primauté de la parole écrite, il est plus évident d'expliquer pourquoi l'histoire du 20<sup>e</sup> siècle s'avère aussi sensible aux avancées de la linguistique, des théories du discours et des études sur la réception.

L'histoire savante se fait donc avec des textes. L'adoption de ce dogme fondamental instaure une coupure de principe entre le passé et le présent. Le passé, nous venons de le dire, n'est connaissable que par l'intermédiaire des sources écrites. Quant au présent, il semble perçu sans aucune médiation. Voilà pourquoi une histoire du temps présent est restée si longtemps inconcevable : du point de vue épistémologique, elle s'oppose au dogme fondamental de l'histoire savante. Il en sera de même avec la vision de l'histoire produite par les hommes de lettres, les écrivains, les journalistes, les amateurs éclairés : les professionnels de l'histoire savante la défendront toujours devant les pratiques cognitives autres que celles de la recherche rigoureuse. D'autre part, le passé des peuples sans écriture fait de préférence l'objet de l'archéologie, de la préhistoire et de l'ethnographie, car les récits transmis oralement n'assurent pas le poids de l'autorité exigé par l'histoire.

D'autres choix d'une telle prise de position ne se font pas attendre. Fidèle à son dogme fondamental et à l'étude des textes, l'histoire savante attache de l'importance aux grandes figures historiques : plus le personnage est connu, plus les textes témoignent de son importance. Pour la même raison, elle n'étudie que les institutions et les catégories sociales qui ont produit des écrits, et l'attention qu'elle leur accorde dépend de l'abondance de leurs traces. Cela explique la répartition des places dans l'histoire entre les catégories sociales lettrées et les marginaux, souvent illettrés et donc muets. De la même façon, l'histoire savante privilégie les

événements, et plutôt les grands événements, car ce sont eux qui laissent derrière eux plusieurs traces écrites. Aussi préfère-t-elle les recherches focalisées sur le droit et sur le fonctionnement de l'état, et particulièrement d'ailleurs sur la diplomatie et sur la guerre.

Nous pourrions résumer ainsi les relations entre l'histoire savante et les sources écrites : l'histoire, pour avoir une certaine autorité, doit être faite à partir des textes. Par conséquent, l'historien se trouve confronté à un certain type d'événements qui ont suscité l'apparition d'un certain type de textes, devenus par la suite les sources écrites de l'histoire. Cela implique que l'histoire savante a systématiquement affaire avec ce que nos ancêtres percevaient comme historiquement signifiant. Le désir d'enregistrer par écrit tout ce qui est digne de mémoire s'accompagne de la volonté d'omettre, bien entendu, tout ce qui ne l'est pas. Par ailleurs, les sources écrites ne signalent jamais ce qu'elles ignorent elles-mêmes : par exemple la longue durée des changements, la dimension macro ou microéconomique de certains, leurs conséquences à long terme, etc.

L'histoire savante est donc, presque fatalement, l'histoire événementielle et individualisée, tributaire du temps court, linéaire et progressif, scandé par des dates et des ruptures. Il faut attendre la nouvelle histoire pour que la discipline s'ouvre sur des aspects jugés jusqu'alors inutiles : l'étude de sources autres que les textes écrits, la recherche portant sur des marginaux ou des collectivités anonymes, les variations d'échelle (depuis la longue durée jusqu'à la microhistoire), l'éclatement de la perspective eurocentriste, l'habilitation de l'histoire du temps présent, la réhabilitation des liens unissant l'histoire et la philologie, l'écriture et la réécriture de l'histoire à travers le discours historique et le discours littéraire. Dans les pages qui vont suivre, nous allons nous intéresser à certains de ces aspects, en nous basant essentiellement sur les réflexions des historiens français les plus universellement connus et qui ont déterminé le devenir de la discipline.

Parmi eux, Paul Veyne et Michel de Certeau me semblent les plus importants, grâce à leurs célèbres travaux sur les divers aspects de l'écriture de l'histoire. Les réflexions de Michel Foucault et de Paul Ricœur occupent dans ce travail une place que certains jugeront trop modeste : hélas, l'apport de Foucault à la philosophie de l'histoire est si complexe que seule la bibliographie critique dépasserait vraisemblablement les

dimensions de mon étude. Et, d'autre part, Ricœur reste un auteur élitiste et difficile, l'un des plus cités mais aussi les moins lus aujourd'hui. En réalité, son influence sur la pratique de l'écriture de l'histoire est peut-être encore plus limitée que celle de Hayden White, penseur contesté mais peu traduit en français. Finalement, le choix de l'historien hollandais Franklin Ankersmit est dicté par l'originalité de ses propos et la rigueur de ses recherches, car il s'approche d'une vision de l'histoire que nous pourrions qualifier de "sensible". Dans tous les cas mentionnés, j'ai essayé de privilégier la rencontre avec les textes, et le plus souvent possible dans leur édition originale : il est parfois inquiétant d'observer comment la production d'un auteur donné se limite progressivement à une poignée des citations, toujours les mêmes, se répétant d'un texte critique à l'autre.

### **2.1. Réinventer l'histoire : héros, temps, événements**

L'histoire de l'évolution de l'histoire comporte la mémoire des conflits avec ses rivales : la littérature et la philologie, certes, mais aussi la philosophie, l'archéologie, l'ethnographie, la démographie, la sociologie, l'économie. A la fin du 19<sup>e</sup> siècle la répartition des disciplines universitaires s'effectue, dans ses grandes lignes, entre les sciences morales, sciences herméneutiques, sciences sociales et sciences naturelles. La particularité de l'histoire tient au fait que c'est sur son terrain que toutes se rencontrent et s'affrontent. Dans plusieurs pays on voit déjà émerger l'histoire économique, devenue plus tard *l'histoire économique et sociale*, reconnue en tant que discipline du savoir historique<sup>63</sup>. Sous l'influence de l'économie et de la sociologie, sans oublier les idées de Marx, l'histoire économique et sociale applique l'approche statistique aux domaines marginalisés par l'histoire savante. Elle concentre son attention sur les variations des prix, des restes, des salaires, sur les rapports entre les seigneurs et leurs sujets, sur la révolution industrielle et la constitution de la bourgeoisie en classe sociale, sur les cycles de la conjoncture et des crises économiques. Cette démarche fait apparaître un nouvel éventail des

---

<sup>63</sup> Cela se produit simultanément dans plusieurs pays : en Allemagne (G. Schmoller, M. Weber, W. Sombart), en Angleterre (G. Unwin, A. Clapham), aux Etats-Unis (W. Ashley), en France (E. Levasseur, P. Mantoux, G. d'Avenel), en Belgique (H. Pirenne), en Russie (Vinogradov, Rostovcev, Kareïev), etc.

sources écrites : des livres de comptes, des inventaires, des correspondances marchandes etc., soumis à l'approche statistique privilégiant ce qu'elles comportent de répétitif. Cette manière de pratiquer l'histoire a suscité d'innombrables controverses<sup>64</sup> et réactualisé de vieux problèmes, comme celui de savoir si l'histoire est un art ou une science, quel type de science elle représente, quelle est l'approche scientifique la mieux adaptée : herméneutique, éthologique, statistique – à moins qu'elles ne soient toutes compatibles ?

Toutes les questions débattues au tournant du siècle ne remettent pas en cause le dogme fondamental de l'histoire savante. Ce n'est qu'aux marges de l'histoire qu'il commence à faire l'objet de contestations. En France, la géographie humaine de Paul Vidal de la Blache<sup>65</sup> fait appel à l'étude des paysages, des techniques et usages paysans, des noms des lieux, pour suppléer les lacunes des sources écrites anciennes, explorer plus profondément le territoire national et mettre en lumière les forces qui l'ont façonné. Cette démarche reste encore fidèle à l'idée que le passé ne saurait être connu autrement que par l'intermédiaire des sources, mais rejette dans sa pratique la limitation exclusive aux textes.

En effet, la géographie humaine promeut à la dignité des sources historiques les données telles que la répartition des forêts, la structure des champs labourés, les tracés des routes et les plans des villages, l'outillage paysan, les vestiges laissés par les anciennes industries. Le regard posé sur les éléments de l'environnement naturel et humain s'érige en un instrument de la connaissance, ce qui progressivement met en valeur les sources non écrites. La transposition de l'approche des géographes dans une histoire économique et sociale dominée par la connaissance statistique sera l'innovation majeure de Lucien Febvre et de Marc Bloch. C'est cette démarche de la transposition qui confère son originalité à la revue qu'ils lancent en 1929, *Annales d'histoire économique et sociale*, et sa fécondité au programme de recherches qu'ils présentent et mettent en exécution.

---

<sup>64</sup> La polémique de Weber avec Meyer ou le procès intenté par Simiand aux historiens (en 1903 il prend pour cible Seignobos, le grand théoricien de la méthode historique) restent des exemples particulièrement mémorables.

<sup>65</sup> Véritable fondateur de la géographie française, P. Vidal de la Blache (1845-1918) étudiait les rapports entre éléments naturels et humains. Cf. *Tableau de la géographie de la France* (1903) et de la grande *Géographie universelle* (1927).

### 2.1.1. *Ecole des Annales*

Antoine Prost appelle les *Annales* "une revue en combat"<sup>66</sup> : en combat contre les prétentions de l'histoire savante, politique et événementielle qui règne alors sur certaines universités françaises. Le renouvellement méthodologique, l'ouverture à des nouvelles problématiques, à de nouveaux horizons, semblent compromis par l'immobilisme. C'est dans ce contexte institutionnel d'une profession en crise qu'il faut replacer la fondation des *Annales d'histoire économique et sociale* en 1929<sup>67</sup>. La nouveauté des *Annales* réside moins dans la méthode que dans l'objet du questionnement et la forme que prend celui-ci. Marc Bloch tout comme Lucien Febvre respectent parfaitement le dogme fondamental de la profession : ils travaillent sur des documents et ils citent leurs sources, tout en critiquant l'étroitesse des interrogations et le cloisonnement des investigations. Tous deux refusent l'histoire politique et diabolisent, au prix d'excès et de simplifications, l'histoire "historisante"<sup>68</sup>. L'histoire qu'ils lui opposent est une histoire non-événementielle<sup>69</sup>, largement ouverte, qui prend en charge de si nombreux aspects de la vie humaine qu'elle a des ambitions de devenir une histoire totale.

Contrairement à l'histoire savante, en repli sur elle-même, l'histoire économique et sociale forgée par les *Annales* se montre accueillante aux autres disciplines, notamment à la sociologie, à l'économie, à la

---

<sup>66</sup> A. Prost, *op. cit.*, p. 37.

<sup>67</sup> Peu d'épisodes de l'historiographie ont été aussi étudiés, comme le prouve le colloque de Strasbourg, *Au berceau des "Annales"* (éd. C.-O. Carbonell & G. Livet), ainsi que les dizaines de pages consacrés aux *Annales* dans *La Nouvelle Histoire* (éd. J. Le Goff) et dans *Les lieux de mémoire* de P. Nora. Pour plus de précisions (parfois très critiques), j'invite mes lecteurs à consulter *Le Phénomène nouvelle histoire, grandeur et décadence de l'école des "Annales"*, de H. Coutau-Bégarie, Paris, Economica, 1983 et 1989 (cette 2<sup>e</sup> édition est entièrement revue et corrigée).

<sup>68</sup> Le terme de l'histoire "historisante" a été créé par Simiand au cours de son débat avec des historiens en 1903.

<sup>69</sup> "Le non-événementiel, ce sont des événements non encore salués comme tels : l'histoire des terroirs, des mentalités, de la folie ou de la recherche de la sécurité à travers l'âge. On appellera donc le non événementiel l'historicité dont nous n'avons pas conscience comme telle." P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, suivi de *Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Seuil, 1978, p. 34.

géographie. Par ailleurs, elle se veut vivante et ne craint pas de s'intéresser aux problèmes contemporains, comme en atteste la place considérable que les *Annales* leur accordent, déjà entre 1929-1940<sup>70</sup>. Le succès de la revue s'explique par la volonté de synthèse, par la mise en relation des différents facteurs d'une situation ou d'un problème, permettant de comprendre à la fois le tout et ses parties. Ce paradigme apportait à l'histoire une grande intelligibilité et la rendait plus vivante, passionnante et riche.

Mais le combat des *Annales* ne se limite pas à un seul front. La revue poursuit simultanément d'autres enjeux stratégiques dans le domaine de la recherche – et du pouvoir – dans l'univers scientifique. D'une part, elle s'en prend à la conception dominante de l'histoire savante, et d'autre part, elle revendique pour l'histoire une position privilégiée dans le champ des sciences sociales, encore en voie de structuration. En affirmant l'unité profonde de celles-ci et la nécessité d'un lien entre elles, l'histoire totale et ouverte sur les autres sciences sociales devient le lieu même de ce lien. L'histoire semble bien la seule capable de faire converger les sciences sociales et de nouer des rapports respectifs, tandis que ses rivales ne sont pas assez fortes pour contester ce rôle. Il est frappant de voir comment, après la condamnation de l'histoire "historisante", les *Annales* reprennent à leur compte les positions défendues par les sociologues dans le débat en 1903 et confortent l'histoire dans une position dominante, la même qu'elle occupait au début du 20<sup>e</sup> siècle. Voilà une autre raison du succès de la revue dans le milieu même des historiens : les *Annales* leur apparaissent à la fois les plus innovatrices – et les mieux placées pour confirmer la suprématie de l'histoire sur d'autres disciplines. La stratégie externe, face aux autres sciences sociales, conforte leur stratégie interne, face aux autres formes d'histoire.

Les *Annales* ont bénéficié de la conjoncture scientifique des années 30, 40 et 50 du 20<sup>e</sup> siècle pour transformer l'histoire en science sociale englobante. Après la deuxième guerre mondiale, les nouvelles *Annales*, devenues *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, poursuivent avec succès leur double stratégie sous la direction de Fernand Braudel. La contestation leur est venue de l'ethnologie, plus encore que de la sociologie, avec Claude Lévi-Strauss. Face à ce défi, Fernand Braudel a plaidé la longue durée et les structures. De cette position forte, dominante,

---

<sup>70</sup> Cf. A. Prost, *op. cit.*, p. 40.

les autres sciences sociales apparaissent comme des sciences à temps court, ancrées dans le présent. Mais lorsque l'histoire s'empare de leurs domaines pour les traiter à sa manière, les conséquences d'une telle démarche provoquent l'éclatement progressif de la discipline.

### **2.1.2. La nouvelle histoire**

Rappelons que dans les années 1960, les nouvelles *Annales ESC* préconisaient clairement quelle histoire il fallait faire ou ne pas faire. Le refus de l'histoire politique, événementielle, du temps court, de la période préconstruite, accompagnait l'apogée de l'histoire-problème, en longue durée, volontiers sérielle. Prenons l'exemple de Fernand Braudel : dans *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, il pose d'abord l'action permanente du cadre méditerranéen, puis il s'intéresse aux forces particulières, mais relativement constantes de la seconde moitié du 16<sup>e</sup> siècle, et ce n'est qu'en dernier lieu qu'il introduit le flux des événements. Cette démarche vise une histoire globale, attentive aux cohérences qui relient le contexte économique, social et culturel<sup>71</sup>.

Les "nouveaux" historiens doivent autant à Fernand Braudel qu'à la fameuse Ecole des hautes études des sciences sociales (créée en 1971 à partir de la légendaire VI<sup>e</sup> section de l'Ecole pratique des hautes études, elle-même née en 1947). C'est grâce à l'existence de tels lieux voués à la recherche et aux efforts de plusieurs éminentes personnalités qui s'y consacrent, que la discipline peut dépasser la crise de l'année 1968 et relever le défi de la linguistique, de la sociologie et de l'ethnologie. Le renouvellement de l'histoire porte au premier plan l'histoire des mentalités, puis l'histoire culturelle, au prix d'emprunter aux autres sciences sociales leurs concepts et leurs problématiques, afin d'adapter au traitement de leurs objets propres les méthodes de l'histoire économique et sociale. Apparus en 1974 sous la direction de Jacques Le Goff et de Pierre Nora, les trois volumes de cet ouvrage monumental qui s'intitule *Faire de l'histoire* systématisent la nouvelle problématique, les nouvelles approches ainsi que

---

<sup>71</sup> F. Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, A. Colin, 1966, 2 vols (591 p. et 631 p.).

les nouveaux objets de la discipline ainsi réformée<sup>72</sup>. Grâce aux nombreux professionnels ayant participé à cette entreprise, l'histoire a pu conserver sa position privilégiée tout en renouvelant sa légitimité scientifique.

Le prix de ce succès, ce sont des révisions déchirantes de l'histoire et l'éclatement de la discipline, qui se trouve jusqu'à maintenant en "miettes", comme le remarque et l'analyse François Dosse dès la fin des années 80 du 20<sup>e</sup> siècle<sup>73</sup>. Il subsiste des historiens fidèles à la volonté de compréhension globale des premières Annales, mais un grand nombre renonce à cette ambition jugée excessive et stérile – et préfère, au contraire, étudier des objets limités, dont ils démontent en quelque sorte le mécanisme. Le succès de *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324* d'Emmanuel Le Roy Ladurie, publié en 1975, confirme le déplacement des curiosités et annonce timidement un certain rapprochement entre l'art de l'écriture de l'histoire et les valeurs littéraires du texte<sup>74</sup>. Désormais une monographie intéresse autant, voire davantage, qu'une fresque totalisante ; l'événement permet de révéler une réalité autrement inaccessible ; l'étude des mentalités remplace celle des structures matérielles tandis que le dépaysement assuré l'emporte sur le rapport au présent.

En même temps, le contexte politique revient en force, et avec lui l'événement. L'histoire du temps présent est difficilement compatible avec l'étude de la longue durée, et il faut dire que dans les trois dernières décennies du 20<sup>e</sup> siècle les gens ont à nouveau la conscience de vivre une série de moments historiques. Cette imminence de l'histoire, cette sensation d'assister en quelque sorte à sa création, exige des analyses rapides et non des études laborieuses. Entre l'implosion des démocraties populaires et le fléau des dictatures, n'oublions pas le travail collectif sur la mémoire de la guerre. Ces trois phénomènes remettent le temps court à l'honneur, tout autant que l'engagement politique et éthique des historiens.

Dès lors, toutes les histoires sont possibles : l'extension indéfinie des curiosités historiennes entraîne le fractionnement des objets et des

---

<sup>72</sup> Cf. *Faire de l'histoire* (dir. J. Le Goff & P. Nora), vol. I : "Nouveaux Problèmes", vol. II : "Nouvelles Approches", vol. III : "Nouveaux Objets", Paris, Gallimard, 1974. Voir aussi *La Nouvelle Histoire* (éd. R. Chartier, J. Le Goff & J. Revel), Paris, C.E.P.L., coll. "Les encyclopédies du savoir moderne", 1978, 574 p.

<sup>73</sup> Cf. F. Dosse, *L'histoire en miettes*, Paris, Editions La Découverte, 1987, 269 p.

<sup>74</sup> Tous ceux qui l'ont lu, l'attestent : *Montaillou* est aussi passionnant qu'un bon roman historique, tout en étant parfaitement rigoureux.

styles d'analyse. Nous voilà devant l'histoire "en miettes", qui n'est pas la fin des pôles d'influence, mais celle de leur définition en termes scientifiques. Même l'école des *Annales* ne se définit plus par un paradigme scientifique précis, mais plutôt par la réalité sociale d'un groupe centré sur l'Ecole des hautes études des sciences sociales, renforcée par le CNRS, et sur la revue. L'éclatement de la discipline rend visible l'éclatement de la profession et permet de distinguer, dans chaque pays, un véritable "marché" de l'histoire<sup>75</sup> avec ses pôles d'influences.

### 2.1.3. La microhistoire

En dernier point, quelques mots sur l'une des formes les plus distinctes, autonomes et prometteuses de la nouvelle histoire – à savoir, la microhistoire. Cette démarche, relativement récente en histoire – si récente que mon *Nouveau Petit Robert* de 1993 l'ignore – s'est néanmoins imposée comme l'une des réponses à la remise en cause des grands paradigmes de l'histoire identifiée à la revue des *Annales ESC*. Sans rien renier des apports de cette histoire des structures et du temps long, les historiens n'en ont pas moins ressenti le besoin d'apporter de nouvelles réponses alors que d'aucuns, au même moment, prédisaient "la fin de l'histoire"<sup>76</sup>. D'une part, on retrouve alors certains des questionnements négligés par l'école des *Annales* – à commencer par l'histoire politique réduite par Fernand Braudel à "l'écume des faits"<sup>77</sup> – et on réévalue l'importance de l'acteur social individuel. D'autre part, on redéfinit inlassablement les termes du dialogue entre l'histoire et les sciences sociales.

La situation évolue au cours des années 1970 sous l'influence de courants intellectuels prônant un retour à l'individu au détriment des utopies collectives de la décennie précédente. À cette date, la

---

<sup>75</sup> L'expression est de P. Bourdieu (cf. son entretien avec L. Raphaël, "Sur les rapports entre la sociologie et l'histoire en Allemagne et en France", publié dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 106-107, mars 1995, p. 108-122).

<sup>76</sup> La fin décrété définitivement par F. Fukuyama, *La fin de l'histoire et Le dernier Homme* (trad. D.-A. Canal), Paris, Flammarion, 1992, 451 p.

<sup>77</sup> Braudel se plaisait à citer P. Valéry : "Les événements m'ennuient. On me dit : Quelle époque intéressante ! et je réponds : Les événements sont l'écume des choses. Mais c'est la mer qui m'intéresse". (En introduction à *Regards sur le monde actuel*, Paris, Stock, Delamain & Boutelleau, 1931, 215 p.)

préoccupation de l'individu comme sujet historique se double d'un certain désenchantement vis-à-vis des institutions les mieux établies, et déplace l'attention des historiens des masses vers ceux qui les constituent. C'est la naissance du courant dit de la microhistoire. Ce type d'approche, relativement marginalisé en France, est particulièrement mis à contribution par les historiens aux États-Unis et en Italie – où Carlo Ginsburg<sup>78</sup> et Giovanni Levi<sup>79</sup> sont considérés comme les pères de la *microstoria*. Celle-ci s'inscrit également dans le mouvement dit de l'histoire des mentalités, introduit en France par les travaux de Robert Mandrou (1921-1984)<sup>80</sup>.

En général, l'historien de la microhistoire privilégie l'étude des cadres sociaux dans lesquels s'insèrent les individus, comme le village, le quartier d'une ville, la communauté monastique, le bataillon en guerre. Par ailleurs, le contournement des lois et des règles, ainsi que, d'une manière générale, toutes les pratiques témoignant de l'autonomie de l'individu par rapport aux structures collectives (État, Église, armée, etc.), jusqu'à ce moment-là privilégiées par l'histoire, prennent un relief inconnu jusqu'alors. La micro-analyse est une histoire au "ras du sol", selon l'expression de Jacques Revel<sup>81</sup> : au plus près des acteurs individuels, de leurs stratégies et de leurs réseaux. C'est une histoire qui, par le choix initial de la grande échelle, tente le pari de jouer sur une autre trame et

---

<sup>78</sup> L'auteur d'un livre brillant, *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du 16<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1980, 218 p. (1<sup>ère</sup> éd. italienne date de 1976), basé sur le vrai destin de Domenico Scandelli. Cf. aussi *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire* (trad. M. Aymard, Ch. Paoloni, E. Bonan & M. Sancini-Vignet), Paris, Flammarion, 1989, 304 p. ; *Le juge et l'historien : considérations en marge du procès Sofri* (trad. M. Bouzaher, A. Fiorato, J.-L. Fournel et al.), avec une postface inédite de l'auteur, Lagrasse, Verdier, 1997, 187 p. ; et *À distance : neuf essais sur le point de vue en histoire* (trad. P.-A. Fabre), Paris, Gallimard, 2001, 248 p.

<sup>79</sup> G. Levi, *Le pouvoir au village. La carrière d'un exorciste dans le Piémont du 17<sup>e</sup> siècle* (trad. M. Aymard), Paris, Gallimard, 1989 (1<sup>ère</sup> éd. italienne de 1985), 230 p. Cf. aussi "On Microhistory" dans P. Burke (ed.), *New Perspectives on Historical Writing*, Pennsylvania State UP, 1992, p. 93-113.

<sup>80</sup> Cf. R. Mandrou, *Les Fugger, propriétaires fonciers en Souabe 1560-1618 : étude de comportements socio-économiques à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris : Plon, 1969, 255 p. ; ou *De la culture populaire aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : la Bibliothèque bleue de Troyes*, Paris, Stock, 1975, 262 p.

<sup>81</sup> Cf. "L'histoire au ras du sol", l'introduction de J. Revel à l'ouvrage de G. Levi, *Le pouvoir au village. La carrière d'un exorciste dans le Piémont du 17<sup>e</sup> siècle* (trad. M. Aymard), Paris, Gallimard, 1989, p. 1-33.

donc une autre organisation du social, la plus fine possible, jusqu'au niveau des "micro-conflictualités locales", selon la formule d'Edoardo Grendi<sup>82</sup>.

La précision recherchée et l'utilisation plus systématique de l'outil mathématique, voire informatique, par les microhistoriens<sup>83</sup> ont abouti à un renouveau qualitatif de l'art de la synthèse historique et, plus singulièrement, ont contribué à réhabiliter la biographie et le roman historique. N'oublions pas que, dans *Le fromage et les vers* de Carlo Ginzburg, son protagoniste appelé Menocchio prend lui-même la parole dans la narration, tel le protagoniste d'un roman historique, pour dévoiler devant le lecteur sa façon de voir l'univers. Cette stratégie narrative est possible grâce à l'utilisation des archives de l'Inquisition, qui ont enregistré les dépositions de Menocchio avant qu'il soit brûlé vif pour ses hérésies. Ginzburg en fait un usage digne d'un écrivain : et il n'est pas étonnant que son ouvrage soit un franc succès éditorial.

---

<sup>82</sup> E. Grendi, "Repenser la micro-histoire" dans J. Revel (dir.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, EHESS / Gallimard / Seuil, 1996, p. 233-243.

<sup>83</sup> En paraphrasant Malraux, E. Le Roy Ladurie est allé jusqu'à affirmer : "L'historien de demain sera programmateur ou il ne sera plus..." ("L'historien et l'ordinateur", in *Nouvel Observateur*, 8 mai 1968, repris dans *Le Territoire de l'historien*, Paris, Gallimard, 1977, t. I, p. 14.)

## 2.2. *Ecrire l'histoire : l'intrigue et la psychanalyse*

Vraisemblablement, il n'y aurait pas tant de réflexion sur l'écriture de l'histoire sans la remise en cause postulée par Michel Foucault. Les conceptions novatrices de ce philosophe, historien et archéologue de la culture conduisent à une remise en question des phénomènes sociaux, aussi bien des idéologies que des institutions du savoir. Sa vision de l'archéologie lui permet de proposer une étude des manières successives dont s'organisent les savoirs à différentes époques – car aucun phénomène intellectuel n'est isolable de l'ensemble des réalités sociales<sup>84</sup>. Il ne fait pas non plus l'histoire au sens classique du terme : il prend les discours comme des événements dont il faut rechercher les conditions d'émergence. Paul Veyne dira qu'il révolutionne l'histoire.

Foucault établit une relation directe entre le savoir et le pouvoir : les deux sont étroitement liés, et l'exercice des pouvoirs s'appuie sur des savoirs. Mais il récuse l'idée d'un seul pouvoir, le pouvoir d'Etat, le pouvoir politique : il remarque partout dans la société l'existence des micro-pouvoirs qui sont productifs, tandis que le pouvoir politique est répressif. Tandis que le pouvoir politique cherche à faire taire le discours en se réservant le droit à la parole, à maintenir dans l'ignorance, à imposer ses lois et réprimer les désirs – les micro-pouvoirs produisent le discours, incitent à l'aveu, individualisent les membres de la communauté, imposent les normes. Tout en étant aussi contraignants que le pouvoir politique, ils sont plus subtils.

Faut-il donc considérer Michel Foucault comme un historien ou plutôt comme un philosophe de l'histoire ? Ces deux disciplines se trouvent interrogées et mêlées dans chacun de ces ouvrages. L'histoire l'intéresse avant tout comme problème philosophique. Derrière les mots, Foucault dévoile comment pratiques et discours produisent une autre réalité des choses.

---

<sup>84</sup> M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, 405 p. et *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, 285 p. Voir aussi *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, IV vol., 1994 (posthume).

### 2.2.1. Comment écrire l'histoire selon Paul Veyne

Comment écrit-on l'histoire ? Telle est la question que se pose Paul Veyne et tel est, tout simplement, le titre de son ouvrage le plus célèbre, qu'il consacre tout à tour à l'étude de l'objet de l'histoire, de la compréhension et du progrès de l'histoire<sup>85</sup>. Événement plutôt isolé dans l'historiographie française, *Comment on écrit l'histoire* de Veyne propose d'unir un abaissement scientifique de l'histoire et de ses prétentions explicatives à une apologie de la notion d'intrigue et de sa capacité narrative – selon les propos d'un autre grand Paul, Ricœur<sup>86</sup>. En premier lieu, l'auteur s'intéresse à la notion de l'événement, des événements humains et ses traces dans les documents écrits, pour arriver très rapidement à formuler les propos qui seront probablement les plus cités de son ouvrage :

L'histoire est anecdotique, elle intéresse en racontant, comme le roman. [...] Seulement, ici, le roman est vrai. [...] L'histoire est un récit d'événements vrais. Aux termes de cette définition, un fait doit remplir une seule condition pour avoir la dignité de l'histoire : avoir réellement eu lieu<sup>87</sup>.

Ce parallèle entre l'histoire et le roman, assez constant chez Veyne, lui a valu les louanges des narrativistes – et plus d'une critique des historiens qui se respectent. Mais comment est-il possible de supporter tranquillement un confrère qui déclare avec beaucoup de sérénité et à plusieurs reprises que l'histoire n'est pas une science ?

Il n'existe pas de méthode de l'histoire parce que l'histoire n'a aucune exigence : du moment qu'on raconte des choses vraies, elle est satisfaite. Elle ne cherche que la vérité, en quoi elle n'est pas la science, qui cherche la rigueur. [...] L'histoire est un savoir décevant qui enseigne des choses qui seraient aussi banales que notre vie si elles n'étaient différentes<sup>88</sup>.

---

<sup>85</sup> P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire* suivi de *Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Seuil, 1978, 242 p.

<sup>86</sup> Cf. P. Ricœur, *Temps et récit*, vol I, "L'intrigue et le récit historique", Paris, Seuil, 1983, p. 301-310.

<sup>87</sup> P. Veyne, *op. cit.*, p. 23.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 25. Voir également p. 194 ("L'histoire n'est pas une science.") ; p. 216 ("Nous nions seulement que l'histoire soit une science."), p. 227 ("L'histoire ne sera jamais scientifique.").

L'histoire n'est jamais science, mais toujours récit. Non content de l'appeler un "savoir décevant", Veyne la nomme aussi une "connaissance mutilée" qui ne dit du passé que ce qu'il est possible d'en savoir. Or, il est impossible d'écrire l'histoire d'événements dont il ne reste aucune trace. L'illusion de reconstitution intégrale, explique Veyne, vient de ce que les sources écrites qui fournissent des réponses, dictent également des questions. Par conséquent, non seulement elles nous laissent ignorer beaucoup de choses, mais surtout elles nous font ignorer notre propre ignorance. L'histoire ne traite jamais de la découverte de l'Amérique, mais de ce que nous pouvons savoir encore de cette découverte. La connaissance historique est donc taillée sur le patron des documents mutilés : si on doit faire un effort pour le remarquer, c'est précisément parce que notre idée de ce qui doit être histoire dépend étroitement de ce patron des documents mutilés<sup>89</sup>.

Les faits n'ont pas de taille absolue. Il est impossible de décider quel fait est historique et quel autre est une anecdote digne d'oubli, parce que tout fait entre dans une série et n'a d'importance relative que dans sa série. Veyne souligne que leur nombre est indéfini, elles ne se commandent pas hiérarchiquement et elles ne convergent pas non plus vers une limite organisationnelle commune pour toutes les perspectives possibles. L'idée de l'Histoire, avec une majuscule, est une limite inaccessible : elle n'existe pas, on ne peut pas l'écrire, il n'existe donc que des "histoires de..." Tout est historique, dit Veyne, mais il n'y a que des histoires partielles. Et puisque tout est historique, l'histoire sera ce que nous choisirons<sup>90</sup>.

Par ailleurs, il remarque que l'opposition que l'on établit volontiers entre les sciences physiques et les sciences humaines est un écho lointain de la division classique entre la région céleste et le monde sublunaire. En effet, les Grecs séparaient l'univers en deux mondes différents : le monde sublunaire, c'est à dire le monde terrestre, changeant et constamment soumis à la corruption, à l'évolution et à l'altération, et le Cosmos, monde parfait des astres, immuable et soumis à des lois totalement différentes des lois terrestres. Aristote, dans son ouvrage *De la Physique* a fixé cette

---

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 26-27.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 64.

description du monde, déjà suggérée par les pythagoriciens<sup>91</sup>. Le monde sublunaire et le Cosmos sont des modèles purement descriptifs, qui se distinguent par leur degré de perfection :

La région céleste est celle du déterminisme, de la loi, de la science : les astres ne naissent, ne changent ni ne meurent et leur mouvement a la périodicité et la perfection d'un mécanisme d'horlogerie. En revanche, dans notre monde situé au-dessus de la lune, règne le devenir et tout y est événement. De ce devenir ne peut y avoir de la science sûre ; les lois n'en sont que probables, car il faut compter avec les particularités que la "matière" introduit dans les raisonnements que nous faisons sur la forme et les purs concepts. L'homme est libre, le hasard existe, les événements ont des causes dont l'effet demeure douteux, l'avenir est incertain et le devenir est contingent. [...] Dans le monde sublunaire, chacun reconnaîtra le monde où nous vivons et agissons, le monde que nos yeux voient et décrivent nos romans, les drames et les livres d'histoire, par opposition au ciel des abstractions où règnent les sciences physiques et humaines<sup>92</sup>.

– écrit Paul Veyne, jugeant que la conception aristotélicienne est un instrument commode pour décrire que l'histoire, telle qu'elle l'est, elle le sera tant qu'elle sera appelée histoire. Car il souligne à plusieurs reprises que l'histoire est faite de la même substance que la vie de chacun de nous, et que les faits historiques n'existent pas isolément, mais en relation avec d'autres faits. C'est dans ce sens qu'on retrouve chez Veyne la notion d'intrigue, qui a l'avantage de rappeler que ce qu'étudie l'historien est aussi humain qu'un drame ou un roman. L'intrigue reste pour lui un mélange très humain et très peu "scientifique" de hasards et de causes matérielles : comme une tranche de vie que l'historien découpe à son gré et selon ses

---

<sup>91</sup> D'après Aristote, le monde sublunaire est composé de quatre éléments originaux (la Terre, l'Eau, l'Air, le Feu) qui, à l'origine, existaient sur des sphères séparées : La Terre au centre, puis l'Eau, l'Air, et enfin le Feu le plus à l'extérieur. Dans notre monde terrestre et corrompu, ces quatre sphères se sont mélangées et tous les corps sont une combinaison de ces quatre éléments : on trouve de l'eau dans la terre, de l'air dans l'eau, du feu sur la terre etc. S'opposant à ce monde complexe et perturbé, mais totalement déconnecté de notre expérience, existe le monde céleste. C'est un monde parfait et immuable, dont les constituants (Lune, Soleil, planètes, étoiles) sont chacun sur des sphères concentriques, centrées sur la Terre, et qui tournent autour de celle-ci. Le cercle représente un mouvement fondamental et parfait. Cf. Aristote, *Du ciel* (trad. P. Moraux), Paris, Les Belles Lettres, 1965, 165 p. ; *Physique* (trad. H. Carteron), Paris, Les Belles Lettres, 1983, 2 vol., 169 p. et 188 p.

<sup>92</sup> P. Veyne, *op. cit.*, p. 46-47.

besoins. Barthes attribuait au fait historique une existence exclusivement linguistique ; pour Veyne, le fait n'est rien en dehors de son intrigue : il devient quelque chose à condition d'en faire le héros ou le figurant d'un drame de l'histoire. Il n'existe pas d'atome événementiel, de fait historique élémentaire ; si nous cessons de voir les événements dans leurs intrigues, le gouffre infinitésimal nous aspire :

Un événement, quel qu'il soit, implique un contexte, puisqu'il a un sens ; il renvoie à une intrigue dont il est un épisode, ou plutôt à un nombre indéfini d'intrigues ; inversement, on peut toujours découper un événement en événements plus petits<sup>93</sup>.

Finalement, un événement est un croisement d'itinéraires possibles. Veyne en tire trois conséquences : d'abord, toute histoire est en quelque sorte une histoire comparée. Ensuite, tout "fait historique" est entouré d'une marge de non-événementiel implicite qui laisse la place, précisément, pour le constituer et le reconstituer plus ou moins librement. C'est la troisième conclusion qui me semble la plus intéressante : puisque le "fait" n'est que ce qu'on le fait être, ce qui exige naturellement une certaine créativité et souplesse intellectuelle – Veyne estime que la discipline à laquelle l'histoire pourra être comparée est la... critique littéraire<sup>94</sup>. Voilà une belle parenté digne du monde sublunaire ; nous verrons avec Hayden White qu'il est possible d'en tirer d'autres conclusions intéressantes.

### ***2.2.2. L'écriture de l'histoire selon Michel de Certeau***

Travaillant aux marges de toutes les institutions universitaires, politiques, religieuses, Michel de Certeau s'était intéressé, avec la même passion, à l'histoire, la psychanalyse, la linguistique, l'ethnologie, l'urbanisme, l'économie, la philosophie et la théologie. Mais il est d'abord et surtout l'historien des réorganisations du religieux entre la fin du Moyen Âge et le 17<sup>e</sup> siècle, un spécialiste de la mystique et un mystique lui-même. Effectuant de multiples détours au travers des sciences humaines les plus modernes, il considère la mystique comme une manifestation de

---

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 69.

l'expérience de la modernité, traduisant une dissociation croissante entre le dire et le faire. C'est sur cette base qu'il discerne l'homologie entre la mystique et la psychanalyse, faisant de son travail sur le discours mystique l'archéologie même de la psychanalyse. Pensant souvent à contre-courant, peu sensible aux basculements radicaux, de Certeau s'intéresse aux manières qu'a la modernité de réemployer l'ancien, de le revisiter, de le recycler en de nouveaux langages. Cela l'amène à voir en la pratique historienne une manière d'enterrer le passé pour rendre au présent l'espace des possibles.

Outre son rapport privilégié à l'archive et son champ particulier d'investigation historique qu'est la mystique, notamment au moment de la coupure moderne du 17<sup>e</sup> siècle, de Certeau a développé une très riche réflexion sur ce qu'est "l'opération historiographique". Même si cette direction de recherche n'est qu'un aspect d'une œuvre plurielle qui s'est engagée dans la voie de l'élucidation des arts de faire du quotidien, c'est surtout son *Écriture de l'histoire* qui nous intéresse ici<sup>95</sup>. Chasseur des savoirs, faisant jouer l'interdisciplinarité à partir de l'objet étudié, de Certeau permet de mieux situer les apports de la philosophie, de la psychanalyse, de l'anthropologie et de la sociologie à l'histoire. Il affirme :

La représentation – mise en scène littéraire – n'est "historique" que si elle s'articule sur un *lieu social* de l'opération scientifique, et si elle est, institutionnellement et techniquement, liée à *une pratique de l'écart* par rapport aux modèles culturels et théoriques contemporains. Il n'y a pas de récit historique là où n'est pas explicitée la relation à un corps social et une institution de savoir<sup>96</sup>.

Bien qu'il préfère laisser de côté tout ce qui concerne une analyse structurale du discours historique et qu'il renvoie ses lecteurs aux publications de Roland Barthes, Erhardt Gütgemans et Harald Weinrich<sup>97</sup>, le savant français s'intéresse d'autant plus à l'opération qui fait passer de

---

<sup>95</sup> M. de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, 361 p.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>97</sup> L'auteur se réfère au célèbre article de Barthes, "Le discours de l'histoire" (*Cf. supra*, "1.3. Le discours de l'histoire selon Roland Barthes"), ainsi qu'à "Texte et histoire, catégories fondamentales d'une Poétique générative" de Gütgemans, in *Linguistica Biblica*, n° 11, Bonn, 1972, et à "Narrative Strukturen in der Geschichtsschreibung" de Weinrich, in R. Koselleck & W. D. Stempel éd., *Geschichte. Ereignis und Erzählung*, Munich, W. Fink, 1973, p. 519-523.

l'investigation à l'écriture. Ce qui fascine de Certeau, c'est précisément le passage de la pratique au texte : passage qu'il juge étrange à bien des égards. Selon lui, la fondation d'un espace textuel entraîne une série de distorsions par rapport aux procédures de l'analyse historique. En devenant un texte, l'histoire obéit à trois contraintes :

- l'inversion de l'ordre
- le renfermement du texte
- la substitution d'une présence de sens au travail de la lacune

La première contrainte du discours historique consiste à prescrire comme commencement ce qui, en réalité, est un point d'arrivée de la recherche. Alors que la recherche débute dans l'actualité d'un lieu social et d'un appareil institutionnel ou conceptuel déterminés, le discours historique suit un ordre chronologique, en prenant comme point de départ le moment le plus éloigné, le plus ancien. La deuxième contrainte est dictée par la nécessité même de clôturer le texte, qui contredit ainsi la priorité que la pratique donne à une tactique de l'écart par rapport à la base fournie. Alors que la recherche est interminable, le texte (un livre, une étude, un article...) doit bien évidemment avoir une fin. Et cette structure d'arrêt remonte jusqu'à son début, voire l'introduction, déjà organisée par le devoir de finir le texte. Le résultat de la recherche se présente comme une architecture stable d'éléments, de règles et de concepts historiques, dont la cohérence relève d'une unité désignée par le nom propre de l'auteur. Troisièmement, la représentation scripturaire se doit de combler ou oblitérer les lacunes, ces mêmes lacunes qui constituent au contraire le principe même de la recherche, toujours aiguillée par le manque. Par un ensemble de figures, de récits et de noms propres, le discours historique rend présent ce que la pratique saisit comme sa limite : comme le passé.

De Certeau estime donc que l'écriture historienne – ou historiographie – reste contrôlée par les pratiques dont elle résulte. Pratique sociale en elle-même, elle fixe à son lecteur une place bien déterminée en redistribuant l'espace des références symboliques : elle est didactique et se veut magistérielle. En même temps, l'écriture de l'histoire fait place au manque qu'elle cache ; ses récits du passé sont l'équivalent des cimetières dans les villes ; elle exorcise et avoue une présence de la mort au milieu des vivants. C'est ainsi que, jouant sur les deux tableaux, à

la fois contractuelle et légendaire, écriture performative et écriture en miroir, l'écriture de l'histoire a le statut ambivalent de "faire l'histoire", tout en "racontant l'histoire" (ou des histoires)<sup>98</sup>.

De Certeau fait remarquer comment, en se détachant du labeur quotidien, des conflits, des aléas qui caractérisent la recherche concrète, le discours historique se situe hors de l'expérience qui le crédite : il se dissocie du temps qui passe pour fournir des modèles dans le cadre fictif du temps passé. En effet, *L'écriture de l'histoire* s'intéresse au passage de la pratique à la chronique et de la chronique à une didactique.

Seule une distorsion permet l'introduction de l'"expérience" dans une autre pratique, également sociale, mais symbolique, scripturaire, qui substitue l'autorité d'un savoir au travail d'une recherche. Qu'est-ce que *fabrique* l'historien lorsqu'il devient *écrivain* ? Son discours même doit l'avouer<sup>99</sup>.

Le schéma suivant permet de visualiser la construction dédoublée de l'historiographie, par rapport au contenu du texte et à son expansion. Mais également dans le contexte de la narration qui lui fournit un cadre temporel et du discours logique qui assure sa légitimation :

	<i>contenu</i>	<i>expansion</i>
<i>narration</i>	série temporelle A, B, C, D	successivité temporelle E, C, A..
<i>discours historique</i>	"vérité"	successivité temporelle
<i>discours logique</i>	vérité des propos	syllogisme (induction, déduction)

L'activité de l'écriture de l'histoire mène à une production de textes qui ont la double caractéristique de combiner une sémantisation (l'édification d'un système de sens) à une sélection (qui a son principe dans le lieu où un présent se sépare d'un passé). Le discours historique prétend donner un contenu vrai (qui relève de la vérifiabilité) sous la forme d'une narration. Combinant des systèmes hétéroclites, ce discours mixte se construit selon deux mouvements contraires. Une narrativisation fait passer du contenu à son expansion, des modèles achroniques à une

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 104.

systematisation chronologique, d'une doctrine à une manifestation de type narratif ; tandis qu'une sémantisation fait passer des éléments descriptifs à un enchaînement syntagmatique des énoncés et à la constitution de séquences historiques programmées.

Mais ces procédures génératrices du texte ne sauraient cacher le glissement métaphorique qui, selon la définition aristotélicienne, opère le "passage d'un genre à l'autre". Indice de ce mixte, la métaphore est partout présente. [...] La vraisemblance des énoncés se substitue constamment à leur vérifiabilité. D'où l'autorité dont ce discours a besoin pour se soutenir : ce qu'il perd en rigueur doit être compensé par un surcroît de fiabilité<sup>100</sup>.

Les conséquences de ce processus de métaphorisation ont été étudiées notamment par Hayden White : nous allons consacrer les pages suivantes à sa *Metahistory*. Mais de Certeau remarque immédiatement une autre forme de dédoublement. En effet, le discours historique s'organise en texte dont une moitié, continue, s'appuie sur l'autre, disséminée et constituée par des chroniques, des archives, des témoignages, etc. La première moitié se donne ainsi le pouvoir de dire ce que l'autre signifie sans le savoir. Par des citations, par des références, par des notes en bas de page et par tout l'appareil de renvois permanents à un langage premier, le discours historique témoigne de son savoir de l'autre. Il se construit selon une problématique de procès, ou de *citation*, à la fois capable de faire venir un langage référentiel censé représenter la réalité, et le juger au titre d'un savoir. Sous ce biais, la structure dédoublée du discours fonctionne à la manière d'une stratégie qui tire de la citation une vraisemblance du récit et une validation du savoir. Elle implique également un fonctionnement particulier, épistémologique et littéraire des textes clivés.

D'une part, de Certeau se réfère aux catégories de Karl Popper pour parler d'interprétation plutôt que d'explication. D'autre part, il donne l'exemple de noms propres qui ont déjà valeur de citation. Alors que le roman doit peu à peu remplir de prédicats le nom propre qu'il pose à son commencement (tel Don Quichotte ou la Maga), l'historiographe le reçoit rempli (tel Colomb ou Evita) et se contente d'opérer un travail sur le langage référentiel. En note de bas de page, de Certeau mentionne ce qui me semble un élément essentiel des réflexions ultérieures sur le

---

<sup>100</sup>*Ibidem*, p. 111.

phénomène du roman historique : le double effet proportionné par l'introduction du nom propre. D'une part, il signifie, il est fiable : le lecteur, tout comme l'auteur, sait qui était Eva Perón. D'autre part, il devient l'objet d'un décalage que de Certeau appelle "didactique" : l'auteur historien semble savoir plus ou autre chose que le lecteur, et paraît prêt à partager son savoir. C'est ainsi qu'une compétence se crédite d'un surcroît de savoir. Il me semble que dans le cas d'un auteur écrivain, on pourrait en plus parler d'un surcroît d'imagination et de sensibilité.

Finalement, Michel de Certeau se penche sur le dédoublement qui s'opère entre l'événement et ce que nous appelons le fait :

L'événement est ce qui découpe, pour qu'il y ait de l'intelligible ; le fait historique est ce qui remplit pour qu'il y ait énoncé de sens<sup>101</sup>.

Il est intéressant de noter que de Certeau met ainsi en relation le lecteur et le texte cité, tous deux soumis à l'autorité du savoir. De même, il établit un parallèle entre la place du lecteur et celle du mort. Car l'écriture de l'histoire met en scène une population de morts – personnages, mentalités, prix, etc. Elle a une structure de "galerie" : il suffit de citer la multiplication des noms propres, voire son redoublement dans l'Index des noms propres (personnages, localités, monnaies...). S'ajoute à cela le rôle important du graphisme : les cartes, figures et illustrations sont aussi importantes que les sources écrites citées.

La pratique de l'histoire consiste à trouver le passé sur le mode d'un écart pertinent relatif à des modèles présents. La fonction spécifique de l'écriture n'est pas contraire à la pratique de l'histoire, d'après de Certeau, mais différente et complémentaire. Il y a deux aspects de cette inversion littéraire des procédures propres à la recherche. L'écriture apparaît comme un rite d'enterrement, elle exorcise la mort en l'introduisant dans le discours ; l'écriture exerce également une fonction de symbolisation, elle permet à une société de se situer dans le temps, en s'octroyant un passé à travers le langage, et c'est ainsi qu'elle ouvre un espace propre au présent.

"Marquer" un passé, c'est faire une place au mort, mais aussi redistribuer l'espace des possibles, déterminer négativement ce qui est à faire, et par conséquent utiliser la narrativité qui enterre les morts comme moyen de fixer une place aux vivants.

---

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 114.

Le rangement des absents est l'envers d'une normativité qui vise le lecteur vivant et qui instaure une relation didactique entre le destinataire et le destinataire<sup>102</sup>.

Le discours historique ne parle du passé que pour l'enterrer. L'écriture est son tombeau : elle l'honore et l'élimine dans le même texte. Substitut de l'être absent, écrit de Certeau, le texte a un rôle performatif. Le langage permet à une pratique de recherche de se situer par rapport à l'autre, le passé. Or, le langage est lui-même une pratique. Par sa narrativité, l'historiographie fournit à la mort une représentation et en est une exorcisation. La représentation qui installe le manque dans le langage, hors de l'existence, a valeur d'exorcisme contre l'angoisse. Mais par sa performativité, l'historiographie comble la lacune qu'elle représente et utilise cette place pour imposer au destinataire un vouloir, un savoir et une leçon. Dernière ambivalence de l'historiographie : elle est la condition d'un savoir-faire et la dénégation d'une absence ; elle joue tour à tour comme discours d'une libération et une liberté (le dire historiquement ouvre un présent à faire) ou comme alibi, illusion réaliste (l'effet de réel crée la fiction d'une autre histoire). Comme nous l'avons dit plus haut, le discours historique oscille entre "faire l'histoire" et "raconter des histoires", sans être réductible ni à l'un ni à l'autre. Finalement et fatalement, l'auteur arrive à la formule suivante :

Le travail de la différence change le discours scientifique et didactique de l'*histoire* en une écriture "déplacée" (en elle-même et par rapport à la "discipline"), c'est-à-dire en un *roman*, texte construit dans un ailleurs que rendent possible "des malheurs et des voyages"<sup>103</sup>.

Savant insaisissable, historien anticonformiste, marcheur et mystique, Michel de Certeau revient dans l'actualité éditoriale : c'est à l'aube du 21<sup>e</sup> siècle que François Dosse lui consacre une biographie inspirée, après avoir relu l'ensemble de l'œuvre et écouté près de deux cents témoins<sup>104</sup>. À la fois jésuite, historien, anthropologue, sémiologue et théologien, de Certeau a laissé un héritage intellectuel assez riche pour

---

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 353.

<sup>104</sup> F. Dosse, *Michel de Certeau, Le marcheur blessé*, Paris, La Découverte, 2002, 655 p.

inspirer des générations de chercheurs à venir, tous domaines confondus<sup>105</sup>.

### **2.3. Repenser l'histoire : vérité, fiction, oubli**

La complexité de l'univers de Paul Ricœur est telle qu'il est beaucoup plus sensé de le lire que de le résumer à une poignée de citations. Son langage semble si juste et pur, et les détours de sa pensée parfois si évidents, que je serais tentée d'allonger les citations au maximum, voire à inclure des pages entières. Mais ne disposant ni du temps ni de la place nécessaire pour laisser parler Ricœur, j'ai choisi de m'inspirer et du texte et des commentaires de spécialistes plus résistants à son immense autorité, notamment Olivier Mongin<sup>106</sup> et François Dosse, dont j'ai particulièrement apprécié l'ouvrage<sup>107</sup>.

La philosophie de l'histoire selon Ricœur pourrait être analysée selon trois questions problématiques :

- la question de vérité ;
- la question du temps et du récit ;
- la question de la mémoire et de l'oubli.

Elles renvoient aux trois ouvrages clés, publiés entre 1955 et 2002, qui correspondent donc à une cinquantaine d'années de recherches, irréductibles à quelques pages de glose.

#### **2.3.1. Histoire et vérité**

La réflexion de Paul Ricœur sur l'historicité date du début des années 1950 : avec la linguistique et la psychanalyse, l'histoire est pour lui l'une de trois sciences humaines avec lesquelles il mène un dialogue

---

<sup>105</sup> Voir aussi : M. de Certeau, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 322 p. ; M. de Certeau, D. Julia, J. Revel, *Une politique de la langue*, Gallimard, 482 p. ; *Les chemins de l'histoire*, ouvrage collectif (A. Boureau, J.-J. Courtine, Ch. Delacroix, F. Dosse, A. Farge, P. Garcia, F. Lestringant, H. Martin, O. Mongin, M. Perrot, G. Petitdemange, R. Robin, M. Trebitsch, S. Ungar, M. Zancarini-Fournel), Paris, Complexe, 239 p.

<sup>106</sup> O. Mongin, *Paul Ricoeur*, Paris, Seuil, 1994, 271 p.

<sup>107</sup> F. Dosse, *Paul Ricœur, le sens d'une vie*, Paris, Editions La Découverte, 1997, 789 p.

philosophique systématique. Dans *Histoire et vérité*, publié en 1955, il attaque l'objectivisme des historiens de métier et modère leurs ambitions, sans renoncer pour autant à l'exigence de scientificité de cette discipline<sup>108</sup>.

*Histoire et vérité* s'ouvre par une passionnante étude de la méthodologie historique. Ricœur démontre que l'histoire relève d'une épistémologie mixte, où s'entrelacent la subjectivité et l'objectivité, l'explication et la compréhension – d'où "le langage historique est nécessairement *équivoque*"<sup>109</sup>. Il définit par la suite la fonction de l'historien comme une exploration de l'humanité, tout en écartant la fausse objectivité de l'histoire dépourvue de valeurs humaines. Son principal objectif vise à prouver que la pratique historique est une pratique en tension constante entre une objectivité toujours incomplète et la subjectivité d'un regard méthodique, qui doit nécessairement se déprendre d'une partie d'elle-même en se clivant en une bonne subjectivité, "le moi de recherche", et une mauvaise, "le moi pathétique"<sup>110</sup>.

Ricœur souligne en même temps la nécessité d'une démarche rigoureuse : l'histoire procède par rectifications analogues à celles de la science physique. L'historien est la fois en position d'extériorité et d'intériorité par rapport à son objet. Il rappelle les règles qui régissent ce contrat de vérité qui, depuis l'antiquité, guide toute investigation historique, et fonde sa méthodologie, première strate du travail d'élaboration : la tentative d'explication. A ce niveau, la subjectivité de réflexion construit les schémas d'intelligibilité : en quête de relations causales, le passé se trouve décomposé en séries distinctes. Explication et compréhension offrent des perspectives complémentaires.

Conclusion intéressante : la subjectivité est donc indispensable pour accéder à l'objectivité historique. En premier lieu, elle intervient dans le choix, explicite ou implicite, mais en tout cas inévitable, de l'objet de l'analyse, car la sélection des éléments et de leurs facteurs est précédée d'un jugement sur leur importance. En deuxième lieu, l'historien s'investit en tant que subjectivité par des liens de causalité qu'il met en relief. Ricœur dissocie les causalités de divers ordres : le récit historique se déploie alors en tant que narration porteuse des schèmes explicatifs. En troisième lieu,

---

<sup>108</sup> P. Ricœur, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 1955, 364 p.

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>110</sup> Cf. F. Dosse, *Paul Ricœur, le sens d'une vie*, op. cit., p. 240.

la subjectivité historienne s'insère dans la distance temporelle qui oppose *le même* et *l'autre*. La tâche de l'historien consiste à traduire, à nommer ce qui n'est plus, ce qui fut autre, en des termes contemporains. L'impossible adéquation entre sa langue et son objet le contraint à un effort d'imagination pour assurer le transfert nécessaire et compréhensible pour ses contemporains:

Ce que l'histoire veut expliquer et comprendre en dernier ressort, ce sont les hommes. Le passé dont nous sommes éloignés, c'est le passé humain<sup>111</sup>.

L'aspect humain de l'objet historique rend la subjectivité incontournable: l'imagination historique devient un moyen essentiel de la compréhension.

### 2.3.2. *Temps et récit*

C'est durant sa période américaine que Paul Ricœur rédige l'essentiel de sa trilogie sur l'historicité, *Temps et récit*. Selon sa méthode habituelle, il confronte le travail avec le public : l'essentiel de son enseignement à Chicago et Toronto et de ses recherches est donc consacré à l'élaboration du tome I, *Temps et récit*, publié en 1983 chez Seuil, ainsi que des tomes II et III, *La configuration du temps dans le récit de fiction* et *Le temps raconté*, publiés en 1985. Mais ce triptyque est aussi le fruit d'une série de conférences données en 1978 et 1979. L'hypothèse initiale de toute cette entreprise est que le temps ne devient humain que lorsqu'il est articulé de façon narrative. Ricœur souhaite montrer comment, dans la triangulation récit-temps-action, c'est cette dernière dimension qui occupe la position fondatrice : la structure première du temps se situe dans l'agir et elle ne peut s'exprimer que sous forme de récit :

On ne raconte pas pour raconter, on raconte pour attester que quelque chose en soi est plus ample que le temps et la finitude qu'il impose. Le récit ne porte pas au rêve, il pousse vers le réel, il autorise un univers sensé<sup>112</sup>.

Dans une sorte de réponse-riposte adressée au structuralisme, *Temps et récit* restitue donc la pertinence d'un hors-texte, le référent, et

---

<sup>111</sup> P. Ricœur, *Histoire et vérité*, op. cit., p. 31.

<sup>112</sup> L. Pareydt, "Paul Ricœur. L'avenir de la mémoire", in *Etudes*, février 1993, p. 225.

d'une énonciation, donc d'un sujet. Comme le résume François Dosse, par ailleurs historiographe confirmé de l'histoire :

Avec *Temps et Récit*, Ricœur oppose aux logiques purement synchroniques du temps immobile, de la temporalité froide, des analyses structurales, la consubstantialité de tout récit avec ses logiques temporelles, diachroniques. Il souligne en quoi une meilleure étude des structures narratives est éclairante pour l'étude du régime d'historicité, à la condition de ne pas confondre dans une indistinction ontologique le discours d'ordre historique et d'ordre fictionnel<sup>113</sup>.

Il faut souligner qu'entre les années 50 (*Histoire et vérité*), et les années 80 (*Temps et récit*), Ricœur a découvert l'épistémologie historique des philosophes analytiques anglo-saxons. A la notion traditionnelle de continuité en histoire il substitue à présent celle plus élaborée de mise en intrigue comme opération qui configure le rapport du récit au temps.

Mais alors comment tenir ensemble les deux versants de l'histoire, l'histoire racontée et l'histoire à faire, qui selon lui étaient indissociables ? Je cite Ricœur :

Il y a une sorte de réciprocité entre la capacité de faire des projets et la capacité de se donner une mémoire. [...] Les projets fondamentaux que nous constituons s'appuient aussi sur les histoires que nous racontons<sup>114</sup>.

S'il examine les récits fictionnels – *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, *Der Zauberberg* de Thomas Mann et *A la recherche de temps perdu* de Proust – c'est précisément pour déterminer de quelle manière ils réalisent la configuration du temps. Au croisement entre la préfiguration et la refiguration du temps, il se situe dans la seule configuration du temps libéré de l'archive documentaire. Cette expérience fictionnelle du temps n'en est pas moins placée sous le signe mimétique et correspond au stade de *Mimèsis II* chez Aristote. Ricœur établit donc une parenté avec le récit historique dans une mise en intrigue commune<sup>115</sup> et met en relief une

---

<sup>113</sup> F. Dosse, *Paul Ricœur, le sens d'une vie*, Paris, Editions La Découverte, 1997, p. 550.

<sup>114</sup> P. Ricœur, "L'Histoire comme récit et comme pratique" (entretien avec Peter Kemp), dans *Esprit*, juin 1981, p. 1957.

<sup>115</sup> "En ce sens, nous n'avons que rendre à la littérature ce que l'histoire lui avait emprunté." – dit P. Ricœur, cité par F. Dosse, *Paul Ricœur, le sens d'une vie, op. cit.*,

différence majeure dans le traitement du temps par rapport à la manière dont il se déploie dans le récit historique : le récit de fiction desserre le temps, ouvre un éventail de variations imaginatives ; le récit de l'histoire contribue à resserrer le temps à travers son unification et son homogénéisation<sup>116</sup>.

Au niveau de la refiguration – Mimèsis III – se situe le temps raconté de l'historien, entre le temps cosmique et le temps intime. Ricœur reconfigure le temps au moyen de connecteurs spécifiques : il est question de redéfinir la notion de la "réalité" historique à partir des connecteurs propres au tiers de temps historique, le plus souvent utilisés sans problématisation. Parmi ces connecteurs on trouvera les notions familières de calendrier, génération, trace. Le temps calendaire est une sorte de pont, jeté par la pratique de l'historien, entre le temps vécu et le temps cosmique. D'une part, le temps calendaire "humanise" le temps cosmique ; d'autre part, il "cosmologise" en quelque sorte le temps humain. La notion de génération est une médiation qui permet d'incarner la connexion entre temps public et temps privé : elle atteste la filiation entre les ancêtres et les contemporains au-delà de la mort et l'infinitude de l'existence qui les sépare. Finalement, la notion de trace, à la fois idéelle et matérielle, se trouve inscrite dans son lieu historique et notre espace de l'expérience : le vestige est à la fois plongé dans le présent et support d'une signification qui n'est plus là.

Ricœur place le discours historique entre identité narrative et ambition de vérité. Son attention aux procédures textuelles, narratives, syntaxiques par lesquelles l'histoire énonce son régime de vérité le conduit à se réapproprier les acquis des travaux de toute la filiation narratologiste, si influente dans le monde anglo-saxon. Comme nous allons y consacrer les chapitres suivants, soulignons simplement que William Dray démontre qu'en histoire l'idée de cause doit être disjointe de l'idée de la loi<sup>117</sup> ; Georg Henrik von Wright préconise un modèle mixte, où les relations causales sont étroitement relatives à leur contexte et à l'action qui s'y trouve

---

p. 555. Malheureusement et malgré les références fournies, je n'ai pas réussi à retrouver la citation originale.

<sup>116</sup> Cf. O. Mongin, *Paul Ricœur*, Paris, Seuil, 1994, p. 156.

<sup>117</sup> W. Dray, *Laws and Explanation in History*, Oxford, Oxford University Press, 1957, 174 p.

impliquée<sup>118</sup> ; Arthur Danto décèle diverses temporalités à l'intérieur du récit historique : celle de l'événement décrit, celle de l'événement en fonction duquel il est décrit et celle de l'énonciation<sup>119</sup> ; et Hayden White va jusqu'à construire une poétique de l'histoire, en supposant que le registre de l'historien n'est pas fondamentalement différent de celui de la fiction au plan de sa structure narrative<sup>120</sup>. L'histoire sera donc d'abord écriture, artifice littéraire, où la notion de la mise en intrigue permet une transition entre le récit et l'argumentation.

Ricœur est parfois assez proche de ces théories. Cependant, malgré les avancées dans la compréhension de ce qu'est un discours historien, il ne partage pas les thèses les plus radicales des narrativistes, surtout lorsqu'ils postulent l'indistinction entre histoire et fiction. Malgré leur proximité, il subsiste une limite fondée sur le régime de véridicité propre au contrat de l'historien par rapport au passé. Ce rappel de contrat de vérité n'est pas contradictoire avec le fait d'être attentif à l'histoire comme écriture et comme pratique discursive.

Une autre originalité de Ricœur est son désaccord avec la tentative déconstructrice de Foucault, laquelle prône une simple généalogie des interprétations. Dans *Temps et récit*, Ricœur lui oppose une analyse de la réalité historique dans son double statut de réalité et de fiction. Par ailleurs, à l'idée du discours clos sur lui-même, à la formule provocatrice de Barthes – "Le fait n'a jamais qu'une existence linguistique"<sup>121</sup> – il objecte le système quadruple du discours :

- le locuteur qui prend en compte la parole singulière comme événement ;
- l'interlocuteur qui renvoie au caractère dialogique du discours ;
- le sens qui est le thème du discours ;
- la référence extérieure au discours qui renvoie à ce dont on parle.

---

<sup>118</sup> G. H. von Wright, *Explanation and Understanding*, London, Routledge & Kegan, 1971, 230 p.

<sup>119</sup> A. Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, 318 p.

<sup>120</sup> H. White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore & London, The John Hopkins University Press, 1973, 448 p.

<sup>121</sup> R. Barthes, "Le discours de l'histoire", édition consultée : *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 174-175.

La constitution de l'événement historique devient ainsi tributaire de sa mise en intrigue, qui joue le rôle d'opérateur, de mise en relation d'événements hétérogènes, et qui se substitue à la relation causale.

Au terme de la trilogie de Ricœur, se pose la question suivante : le récit relève-t-il du mode spécifique de la connaissance historique, ou est-il constitutif de la réalité historique visée ? Ainsi que le remarque François Dosse, on y retrouve "l'ambivalence féconde" du terme même de l'histoire, qui dans plusieurs langues signifie ce qui s'est passé et ce qu'en racontent les historiens :

Or, cette distinction est resignifiée par Ricœur dans sa différenciation entre le plan de la configuration du temps par le récit, qui relève de l'épistémologie, et le plan de la refiguration, qui exprime le plan ontique. Ces deux niveaux trouvent à cohabiter ensemble dans le cercle herméneutique qui renvoie à une capacité à la compréhension des textes du passé et à la participation, grâce à cette connaissance, aux modalités présentes de notre être-au-monde<sup>122</sup>.

C'est à la demande de François Wahl, son éditeur, que Ricœur ajoute la conclusion où il se voit forcé à se rétracter par rapport à son hypothèse initiale : que le temps ne devient humain que lorsqu'il est articulé de façon narrative. Ainsi formule-t-il *in fine* une aporie de l'inscrutabilité du temps et des limites du récit. Face à la question de savoir si l'irreprésentabilité du temps trouve un parallèle du côté de la narrativité, Ricœur répond que la poétique du récit n'est pas sans ressources face à l'anomalie de refigurer l'inscrutable :

C'est dans la manière dont la narrativité est portée vers ses limites que réside le secret de sa réplique à l'inscrutabilité du temps<sup>123</sup>.

Mais cet aveu des limites du récit n'abolit pas la position de l'idée de l'unité en histoire, il l'exige plutôt :

Il ne sera pas dit, non plus, que l'aveu des limites du récit, corrélatif de l'aveu du mystère du temps, aura cautionné l'obscurantisme ; le mystère du temps n'équivaut

---

<sup>122</sup> F. Dosse, *Paul Ricœur, le sens d'une vie*, Paris, La Découverte, 1997, p. 563.

<sup>123</sup> P. Ricœur, *Temps et récit*, III, Paris, Seuil, 1985, p. 387.

pas à un interdit pesant sur le langage ; il suscite plutôt l'exigence de penser plus et de dire autrement.<sup>124</sup>

Il va sans dire que *Temps et récit*, véritable somme philosophique, point de référence tout à fait fondamentale, trouve immédiatement un lectorat conséquent. Sa réception massive et positive fait néanmoins apparaître de manière plus flagrante l'absence d'une corporation historienne<sup>125</sup>. Dans le débat qui s'ouvrira quelques années plus tard, certains iront jusqu'à parodier Madame Pernelle :

Quiconque à son prochain veut narrer seulement  
N'a pas besoin, Ricœur, de tant d'ajustements<sup>126</sup>.

Espérons que *Temps et récit* de Ricoeur trouvera toujours des lecteurs attentifs, non seulement savants et érudits, mais d'abord "humains". Et que ces lecteurs finiront par briser le mur d'incompréhension et d'arrogance qui sépare toujours les spécialistes de la littérature des professionnels de l'histoire – avant qu'il ne s'écroule comme, tôt ou tard, tous les murs.

### 2.3.3. La mémoire, l'histoire, l'oubli

Publié en 2000, *La mémoire, l'histoire et l'oubli* répond aux diverses préoccupations de l'auteur, aussi bien privées que professionnelles et publiques<sup>127</sup>. Il s'agit d'abord du retour sur une lacune dans la problématique de *Temps et récit* : une impasse sur la mémoire et l'oubli, ces niveaux médians entre temps et récit. Ensuite, comme le

---

<sup>124</sup> *Ibidem*, p. 392.

<sup>125</sup> Les propos de F. Dosse sont très éloquents : "Installés dans le confort et l'autosatisfaction du triomphe public de l'école des Annales, rebaptisée "nouvelle histoire", les historiens ne peuvent pas encore prendre la mesure de la pertinence et de la force d'ébranlement des interrogations de Ricœur. Celles-ci mettront d'autant plus de temps à être reçues que les historiens français se tiennent en général à distance des philosophes et de toute forme d'épistémologie." (F. Dosse, *Paul Ricœur, le sens d'une vie*, op. cit. p. 568.)

<sup>126</sup> C. Bremond, "Le rôle, l'intrigue et le récit", in *"Temps et récit" de Paul Ricoeur en débat* (dir. Ch. Bouchindhomme & R. Rochlitz), Paris, Éditions du Cerf, 1990, p. 71.

<sup>127</sup> P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, 681 p.

déclare Ricœur, sa recherche s'inspire de travaux, séminaires et colloques des historiens de métier confrontés aux mêmes problèmes relatifs aux liens entre l'histoire et la mémoire. En dernier lieu, il fait part de sa préoccupation publique :

Je reste troublé par l'inquiétant spectacle que donnent le trop de mémoire ici, le trop d'oubli ailleurs, pour ne rien dire de l'influence des commémorations et des abus de mémoire – et d'oubli<sup>128</sup>.

Car l'idée d'une politique de la "juste mémoire" reste toujours l'un de ses thèmes civiques avoués.

L'ouvrage comporte trois parties délimitées par leur thème et leur méthode. La première, consacrée à la mémoire et aux phénomènes mnémoniques, relève de la phénoménologie : elle s'ouvre sur une analyse de l'objet de la mémoire, traverse le stade de la quête du souvenir et aboutit à la mémoire exercée et réfléchie. La deuxième partie, dédiée à l'histoire, permet d'appliquer une épistémologie des sciences historiques : du stade des archives, à travers les figures de l'explication et de la compréhension, jusqu'à l'écriture historique du passé. La troisième, une méditation sur l'oubli, s'encadre dans une herméneutique de la condition historique des êtres humains et connaît également trois stades : une philosophie critique de l'histoire, la connaissance historique et l'empire de l'oubli. La problématique commune qui court à travers la phénoménologie de la mémoire, l'épistémologie de l'histoire et l'herméneutique de la condition historique est celle de la représentation du passé. Transférée de la sphère de la mémoire au domaine de l'histoire, c'est avec l'herméneutique de la condition historique que la représentation du passé se découvre exposée aux menaces de l'oubli, et en même temps confiée à sa garde. Car, souligne Ricœur:

Les faits tenus pour établis ne sont pas non plus tous des événements ponctuels. Nombre des événements réputés historiques n'ont jamais été les souvenirs de personne<sup>129</sup>.

---

<sup>128</sup> P. Ricœur, *op. cit.*, p. I.

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 647.

La conclusion qui s'impose à Ricœur au terme de son parcours est que l'histoire n'est pas seulement plus vaste que la mémoire, mais son temps est structuré différemment. De plus, la représentation mnémonique, véhicule d'un lien au passé, peut aussi devenir l'objet de l'étude historique. Cependant, même si la mémoire, matrice de l'histoire, devient son objet – l'histoire qui peut élargir, compléter, corriger voire réfuter le témoignage de la mémoire sur le passé – elle ne saurait pourtant l'abolir. Car la mémoire reste la gardienne de l'ultime dialectique constitutive de la "passéité du passé" :

Que quelque chose soit effectivement arrivé, c'est la croyance antéprédicative – et même prénarrative – sur laquelle repose la reconnaissance des images du passé et le témoignage oral. A cet égard, les événements, tels la Shoah et les grands crimes du XX<sup>e</sup> siècle, situés aux limites de la représentation, se dressent au nom de tous les événements qui ont laissé leur empreinte traumatique sur les cœurs et les corps : ils protestent qu'ils ont été et à ce titre ils demandent à être dits, racontés, compris<sup>130</sup>.

Voilà encore une phrase de Ricœur digne d'être citée, plus spécifiquement dans le cadre de notre parcours depuis l'histoire vers le roman historique. Car s'il est inévitable que les événements particulièrement traumatiques du passé demandent à être racontés pour être compris, n'est-il pas moins vrai que le roman historique, et notamment le nouveau roman historique, peut jouer ici un rôle libérateur ? Nous reviendrons prochainement sur cette question.

---

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 648.

### Chapitre III

#### **HISTOIRE ENTRE RHETORIQUE ET NARRATOLOGIE**

History is not only an object we can study and our study of it ; it is also and even primarily a certain kind of relationship to the past mediated by a distinctive kind of written discourse. It is because historical discourse is actualized in its culturally significant form as a specific kind of writing that we may consider the relevance of literary theory to both the theory and the practice of historiography.

Hayden White<sup>131</sup>

##### **3.1. Hayden White et la rhétorique de l'histoire**

"Le fait n'a jamais qu'une existence linguistique" : la célèbre constatation de Barthes de 1967 annonce le *linguistic turn* des années 70 et nous renvoie à la figure de Hayden White. Auteur d'une petite révolution en histoire, White commence sa carrière comme historien non seulement du Moyen Age, mais surtout des archives du Vatican<sup>132</sup>. Avant de ruiner, bien des années plus tard, certaines prétentions scientifiques de l'histoire avec son œuvre majeure, *Metahistory*, il s'est longtemps considéré comme un historien de la culture, qui pratiquait l'histoire intellectuelle. Même s'il confessait être passionné par Kant, Vico, Herder, Hegel, Toynbee, ainsi que par des existentialistes français, notamment Sartre et Camus, c'est surtout de Nietzsche que s'inspire son premier article tenu pour véritablement important : "The Burden of History", publié en 1966, reprend les réflexions sur l'utilité de l'histoire et son rôle dans le monde contemporain. Hayden White y considère que l'objectif de l'historien n'est

---

<sup>131</sup> H. White, "Literary Theory and Historical Writing" in *Figural Realism. Studies in Mimesis Effect*, Baltimore & London, The John Hopkins University Press, 1987, p. 1.

<sup>132</sup> Suite à un séjour (1954-1955) à l'Institut de paléographie et diplomatique de Vatican, H. White retourne à l'Université de Michigan pour y soutenir, en 1956, sa thèse de doctorat de 626 pages sur *The conflict of Papal Leadership Ideals from Gregory VII to St. Bernard of Clairvaux with Special Reference to the Schism of 1130*.

pas de faire revivre le passé, mais bel et bien de nous libérer de ce qu'il appelle "le fardeau de l'histoire"<sup>133</sup>. A une période de débat sur le statut de l'histoire opposant "scientifiques" et "littéraires", l'importance de cet article consiste à rompre la dichotomie science – littérature, à rechercher leurs origines communes et à souligner l'importance de l'imagination historique dans la représentation du passé.

La violence des événements de l'année 1968 provoque chez plusieurs historiens un désenchantement et une perte de foi dans la possibilité d'expliquer les mécanismes de l'histoire. White, qui choisit de soutenir les étudiants révoltés tout en étant professeur à l'Université de Rochester, avoue éprouver la conviction que l'histoire n'aide pas forcément à expliquer le présent. Lorsqu'il cherche à vaincre son désenchantement, il ressent, tout comme bien des historiens à la même époque, un besoin d'écrire sur l'histoire, puisqu'il s'avère impossible de la créer. C'est de cette préoccupation que naît *Metahistory*<sup>134</sup>, fruit d'années de réflexions sur la théorie contemporaine du 20<sup>e</sup> siècle, appliquées à l'historiographie, sur l'exemple du discours historique de 19<sup>e</sup> siècle.

### 3.1.1. L'histoire et la métahistoire

*Metahistory* de Hayden White sort en 1973 et devient un ouvrage de référence dans la discussion sur l'écriture de l'histoire, même si sa publication passe tout d'abord inaperçue (notamment en France, où elle attend toujours sa traduction) et sa réception ne fait pas l'unanimité jusqu'à aujourd'hui<sup>135</sup>. L'objectif de cet ouvrage était de développer un modèle de l'écriture de l'histoire, de répertorier des composantes du texte historique et de présenter une théorie de moyens permettant à l'historien de combiner ces composantes afin d'attribuer plusieurs significations aux événements

---

<sup>133</sup> Cf. H. White, "The Burden of History" in *History and Theory*, vol. 5, n° 2, 1966, p. 111-134.

<sup>134</sup> Le titre complet : *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore & London, The John Hopkins University Press, 1973, 448 p.

<sup>135</sup> Citons l'exemple de Roger Chartier qui lui adresse en 1993 quatre questions polémiques sur *Metahistory*, publiée vingt ans plus tôt ! (Cf. R. Chartier, "Quatre questions à Hayden White" in *Storia della Storiografia*, vol. 24, 1993, p. 133-142. La réponse de H. White est publiée deux ans plus tard : "A Rejoinder. A Response to Professor Chartier's Four Questions", *Ibidem*, vol. 27, 1995, p. 63-70.)

passés. White espérait alors que son modèle permettrait d'expliquer pourquoi des phénomènes historiques complexes, tels que les révolutions, les mouvements religieux, les transformations culturelles, etc., reçoivent tant d'explications contradictoires, sans que l'on puisse établir quelle interprétation correspond le mieux aux faits historiques étudiés.

En réalité, *Metahistory* devait non seulement abolir définitivement le mythe d'une histoire scientifique, mais surtout servir d'intermédiaire entre la conception scientifique et la conception narrativiste de l'histoire – et tout cela grâce à sa théorie du discours. La thèse de départ étant l'absence de code univoque propre aux sciences humaines en général, l'hypothèse générale est que le travail du décodage et de l'interprétation doit concerner autant le langage spécifique employé dans des explications, que la stratégie méthodologique appliquée.

La révolution de Hayden White commence au moment où il conçoit l'histoire comme un discours à plusieurs niveaux, une combinaison des éléments linguistiques, esthétiques et scientifiques, et où il entreprend une analyse de ses tropes<sup>136</sup>. L'histoire devient alors un art d'interpréter le passé plus qu'une science capable de l'expliquer : chez White, les figures de style remplacent les modèles, l'interprétation supplée l'induction, et le jeu de rhétorique défie les règles de la logique – comme si l'histoire était une sorte de tournoi d'échecs linguistique entre des historiens, où les vainqueurs actuels dictent la politique d'explication du passé à respecter.

L'ouvrage doit son inspiration au structuralisme dans la mesure où White s'efforce de montrer les stratégies employées par tout historien qui, parti à la recherche d'un sens du passé et avant même de le découvrir, doit tout d'abord l'inventer. Cela ne signifie pas une négation d'événements réels, comme on l'objecte souvent, mais un avertissement : les événements

---

<sup>136</sup> L'auteur l'annonce clairement dès le début : "...In this theory I treat the historical work as what it mostly manifestly is : a verbal structure in the form of narrative prose discourse. Histories (and philosophies of history as well) combine a certain amount of "data", theoretical concepts for "explaining" this data, and a narrative structure for their presentation as an icon of sets of events presumed to have occurred in times past. In addition, I maintain, they contain a deep structural content which is generally poetic, and specifically linguistic, in nature, and which serves as the precritically accepted paradigm of what a distinctively "historical" explanation should be. This paradigm functions as the "metahistorical" element in all historical works that are more comprehensive in scope than the monograph or archival report." (H. White. *Metahistory : Preface*, op. cit., p. ix.)

du passé, avant d'être représentés et de devenir objet d'étude (connu sous le nom de "fait historique") doivent d'abord tout simplement être imaginés<sup>137</sup>. White s'oppose ainsi au mythe d'objectivisme en faisant remarquer que l'historien même le plus "objectif" appartient irrémédiablement à l'instant historique de son époque, et que ce que l'on propose au lecteur comme un miroir de réalité est seulement, comme dans la littérature, une construction permettant obtenir un effet de réel.

Comme beaucoup d'ouvrages de référence, *Metahistory* est un livre complexe : on pourrait dire qu'il contient plusieurs livres en un seul<sup>138</sup>. Ses caractéristiques inciteront les lecteurs pressés à ne se limiter qu'à la préface, l'introduction et la conclusion, puisqu'elles contiennent pratiquement toute la somme théorique de Hayden White sur le discours historique. Cependant, en écartant cette solution de facilité, un lecteur plus patient se rendra vite compte que *Metahistory* est avant tout une histoire intellectuelle solidement écrite<sup>139</sup>. Dans la première partie, Hayden White présente un panorama des transformations de la conscience historique au 19<sup>e</sup> siècle, depuis sa phase métaphorique, à travers l'étape métonymique, vers la phase où règne la synecdoque. Les deux parties suivantes sont consacrées à la phase ironique et offrent une caractéristique de style d'écriture de quatre historiens choisis (Michelet, Ranke, Tocqueville et Burckhardt) ainsi que des théoriciens de l'histoire (Hegel, Marx, Nietzsche et Croce).

#### A. Tropes

---

<sup>137</sup> Ce n'est pas par hasard que White choisit comme épigraphe de *Metahistory* une citation (anglaise) de la *Psychanalyse du feu* de Bachelard : "One can study only what one has first dreamed about".

<sup>138</sup> H. Kellner commente ce phénomène dans "Twenty Years After : A Note on Metahistories and Their horizons", in *Storia della Storiografia*, vol. 24, 1993, p. 109.

<sup>139</sup> Rappelons ici qu'avant 1973 H. White était co-auteur de *The Emergence of Liberal Humanism. An Intellectual History of Western Europe*, vol. I : *From the Italian Renaissance to the French Revolution* (avec W. Coates & J. Salwin Schapiro), New York, McGraw-Hill, 1966 et de *The Ordeal of Liberal Humanism. An Intellectual History of Western Europe*, vol. II : *Since the French Revolution* (avec W. Coates), New York, McGraw-Hill, 1970.

Sans doute la théorie du discours historique sera-t-elle pour nous la plus fascinante, même si elle remonte aujourd'hui à une trentaine d'années. La poétique d'histoire selon White comprend la théorie de tropes, la théorie d'explication historique et la théorie des styles historiographiques. Malgré son appellation, la "tropologie", ou sa théorie de tropes, ne concerne pas les tropes, mais le discours, et elle s'inspire des travaux de Lévi-Strauss, de Lacan et de Jacobson. Quant à la construction du modèle basé sur quatre tropes – la métaphore, la métonymie, la synecdoque et l'ironie – White s'appuie sur certaines théories de Giambattista Vico, étudiées plus haut, et celles de Kenneth Burke, plus récentes<sup>140</sup>. White postule l'existence d'un niveau profond de conscience où l'historien choisit des stratégies conceptuelles qui lui servent à expliquer ou représenter ses données, et il ajoute :

On this level, I believe, the historian performs an essentially *poetic* act, in which he *prefigures* the historical field and constitutes it as a domain upon which to bring to bear the specific theories he will use to explain "what was *really* happening" in it. [...] Following a tradition of interpretation as old as Aristotle, but more recently developed by Vico, modern linguists, and literary theorists, I call these types of prefiguration by the names of the four tropes of poetic language : Metaphor, Metonymy, Synecdoche, and Irony<sup>141</sup>.

L'héritage de Vico est sensible dans la mesure où la "tropologie" retourne aux origines du mot *trópos* qui signifiait un "tour", un "tournant", avant de se figer en "trope", une figure de style. Le monde selon Vico suit un cycle d'évolution depuis la métaphore jusqu'à la métonymie (c'est l'époque des dieux), de la métonymie à la synecdoque (à l'époque des héros), ensuite vers l'ironie (aux temps des humains). White reprend ce modèle pour l'appliquer aux transformations de la conscience historique, où chaque trope détermine une phase dans un cycle d'évolution d'une certaine tradition de discours. Après les phases "naïves" de la métaphore, de la métonymie et de la synecdoque en histoire (où l'on croit encore que les mots peuvent refléter l'essence des choses), vient la phase de l'ironie avec la conscience que tout savoir est relatif. C'est ainsi que se termine le cycle,

---

<sup>140</sup> Cf. K. Burke, "Four Master Tropes", in *A Grammar of Motives*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1969, p. 503-517.

<sup>141</sup> H. White, *Metahistory*, op. cit., p. x.

et non l'histoire, car selon la théorie un autre cycle de discours historique peut commencer.

### *B. Stratégies d'explication*

Quant au discours historique, tout le système se base sur une différenciation entre plusieurs niveaux de la conceptualisation du travail de l'historien : le niveau d'une chronique (*chronicle*) et le niveau d'une histoire (*story*), suivis par le mode de la "mise en intrigue" (*emplotment*), le mode de l'argument et le mode de l'implication idéologique. La chronique se transforme en histoire lorsque certains éléments de la chronique deviennent des motifs inauguraux, d'autres des motifs terminaux, tandis que d'autres assurent la transition pour répondre aux questions sur le déroulement des événements. Les stratégies d'explication interviennent là où le travail de l'historien doit répondre aux questionnements sur la signification de telle ou telle histoire.

- *mise en intrigue*

L'explication par la mise en intrigue, ou "fabularisation", consiste à identifier l'archétype de la narration. Il est intéressant de noter que, selon White, l'historien choisit parmi les archétypes littéraires : la romance, la tragédie, la comédie ou la satire<sup>142</sup>. La romance se base sur une quête d'identité, où le bien triomphe sur le mal, la lumière chasse les ténèbres, et le héros victorieux se libère finalement du monde (pour White, Jules Michelet était l'un des historiens du 19<sup>e</sup> siècle fidèles à cet archétype). La satire renverse le schéma romantique de la rédemption et reflète la chute de l'homme qui n'est pas le maître de l'univers mais son prisonnier (White cite ici l'exemple de Jacob Burckhardt). La comédie et la tragédie permettent de sortir au moins partiellement de cette opposition entre le

---

<sup>142</sup> Ici White s'inspire des travaux de Northrop Frye et de son *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957 ; et explique : "...This four archetypal story forms provide us with means of characterizing the different kinds of explanatory affects a historian can strive for on the level of narrative emplotment. And it allows us to distinguish between *diachronic*, or processionary, narratives of the sort produced by Michelet and Ranke and the *synchronic*, or static, narratives written by Tocqueville and Burckhardt..." (*Metahistory*, op. cit, p. 10)

bien et le mal. L'archétype comique permet un espoir et un triomphe temporaire du héros, grâce à la réconciliation des hommes avec le monde et la société (telle est l'option de Leopold von Ranke). L'archétype tragique fait basculer l'état de forces et permet de renaître moralement à ceux qui survivent à l'épreuve. Ici la réconciliation de l'homme avec le monde est une résignation face aux lois inaltérables (ce serait le modèle de narration choisi par Alexis de Tocqueville). White résume ainsi les différentes stratégies d'explication par la "mise en intrigue" :

Tragedy and Satire are modes of emplotment which are consonant with the interest of those historians who perceive behind or within the welter of events contained in the chronicle an ongoing structure of relationships or an eternal return of the Same and the Different. Romance and Comedy stress the emergence of new forces or conditions out of processes that appear at first glance either to be changeless in their essence or to be changing only in their phenomenal forms. But each of these archetypal plot structures has its implications for the cognitive operations by which the historians seeks to "explain" what was "really happening" during the process of which it provides an image of its true form<sup>143</sup>.

▪ *argumentation*

Le discours historique obéit également, selon White, à une stratégie d'argumentation lui assurant une meilleure organisation de ses arguments formels, explicites ou discursifs. La question de la stratégie d'argumentation (*explanation by formal argument*) nous éloigne de l'histoire envisagée jusqu'ici comme un art, pour nous rappeler le statut de l'histoire en tant que science. Et même si White réfute les prétentions scientifiques de l'histoire, il distingue néanmoins quatre paradigmes d'argumentation historique, qu'il appelle le formisme, l'organicisme, le mécanicisme et le contextualisme, suivant les analyses de Stephen C. Pepper<sup>144</sup>.

- La théorie formiste s'assure de la vérité en reconstruisant soigneusement le champ historique et ses attributs, des entités concrètes ou abstraites, individuelles ou collectives, particulières

---

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>144</sup> Cf. S. C. Pepper, *World Hypotheses : A Study in Evidence*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1966.

ou universelles, mais toujours aux caractéristiques similaires, propres au champ donné. White reconnaît le mode formiste d'explication notamment chez Michelet, Herder et Carlyle. Si le formisme se "disperse" en opérations analytiques, l'organicisme et le mécanicisme tendent davantage vers une synthèse.

- La stratégie organiciste applique à l'histoire le paradigme des relations entre le microcosme et le macrocosme. Les historiens comme Ranke cherchent à établir des "lois" des procès historiques, comparables aux principes de la physique à la Newton ou de la biologie darwinienne.
- L'hypothèse mécaniciste, plus réductrice, cherche des lois causales déterminant le résultat des procès découverts dans le champ historique. C'est ainsi que Buckle, Taine, Marx ou Tocqueville étudient l'histoire afin de deviner les lois qui réellement gouvernent les opérations – et l'écrivent pour présenter l'effet de l'action de ces lois au travers de la narration .
- Finalement, le contextualisme permet de représenter une conception fonctionnelle de la signification des événements discernés dans le champ historique, considéré comme une sorte de spectacle avec plusieurs contextes. Comme l'explique Pepper, la stratégie contextuelle consiste à isoler un élément quelconque dans le champ historique, pour en faire un objet d'étude, puis à le lier avec d'autres éléments spatio-temporels afin d'interpréter les relations d'impact et d'influence. White trouve l'application de cette stratégie chez Hérodote comme chez Huizinga, et au 19<sup>e</sup> siècle Burckhardt en est le meilleur exemple.

■ *implication idéologique*

Aux stratégies d'argumentation s'ajoutent par surcroît des stratégies d'implication idéologique, qui reflètent une dimension idéologique de tout discours historique et qui répondent aux quatre préférences idéologiques de base déterminées par Karl Mannheim. White les résume ainsi : l'anarchisme, le conservatisme, le radicalisme et le libéralisme<sup>145</sup> ; il

---

<sup>145</sup> White simplifie le système de Mannheim (contenant par exemple l'apocaliptisme, ou le réactionnisme) ; notamment il en exclut le fascisme, inadéquat pour une caractéristique

analyse leurs positions en fonction des questionnements suivants : le besoin d'étudier la société et l'application de telles études, le *status quo* de la société et les directions d'un changement éventuel, et enfin et surtout les différentes formes d'orientation temporelle dans leurs recherches d'un paradigme d'une société idéale.

Lorsque le conservateur cherche à préserver le présent comme la meilleure option accessible pour l'homme, le libéral se place prudemment dans un avenir lointain, après l'évolution de la structure actuelle, le radical choisit le futur proche et une application immédiate de l'utopie sociale, tandis que l'anarchiste idéalise le passé de l'innocence perdue au profit de la structure sociale corrompue, tout en croyant à la possibilité d'instaurer une société idéale à n'importe quel moment, à condition que les hommes retrouvent leur humanité oubliée. Bien évidemment, la conception de l'avenir, du présent et du passé propre à chacune de ces orientations idéologiques va influencer les idées de la forme que doit prendre aussi bien l'évolution historique, que le savoir historique en général. Non seulement le "progrès" pour les uns sera une "décadence" pour les autres, mais qui plus est les paradigmes employés pour présenter scientifiquement leurs arguments dans un discours historique seront distincts<sup>146</sup>.

### C. Style

Finalement, le style de l'historiographie dépendra de la combinaison de ces trois facteurs, à savoir : la stratégie de la "mise en intrigue", de l'argumentation et de l'implication idéologique ; tout en respectant certaines affinités entre les différentes options que White schématise ainsi<sup>147</sup> :

---

de la pensée du 19<sup>e</sup> siècle (Cf. K. Mannheim, *Ideology and Utopia, An Introduction to the Sociology of Knowledge*, [trad. de l'allemand par L. Wirth & E. Shils ; introd. de L. Wirth] London, Routledge and Kegan Paul, 1956, 318 p.)

<sup>146</sup> Par exemple, si le radicalisme comme le libéralisme croient possible étudier l'histoire "rationnellement" et "scientifiquement", White soutient que l'un cherche à découvrir des lois applicables aux structures et aux processus historiques, tandis que l'autre – plutôt des courants généraux du développement ultérieur. Au 19<sup>e</sup> siècle, le conservatisme tout comme l'anarchisme croient que la "signification" de l'histoire peut être découverte et contenue dans un schéma conceptuel, mais leur conception du "savoir" historique a pour base "intuition"... etc.

<sup>147</sup> Cf. *Metahistory, op. cit.*, p. 29.

Mode de la "mise en intrigue"	Mode de l'argumentation	Mode de l'implication idéologique
romantique	formiste	anarchiste
tragique	mécaniciste	radical
comique	organiciste	conservateur
satirique	contextualiste	libéral

White résume ainsi les conclusions générales de son analyse : une histoire "véritable" est toujours en même temps une philosophie de l'histoire ; les formes possibles de l'historiographie et d'une spéculative philosophie de l'histoire sont identiques ; ces formes sont en réalité les formalisations des contenus poétiques qui les précèdent et qui sanctionnent l'application de certaines théories pour formuler des explications ; aucune base théorique ne permet de choisir une quelconque de ces formes comme plus "réaliste" que les autres. Par conséquent, l'histoire se base sur une série de choix de stratégies interprétatives ; finalement, les meilleures bases pour choisir sa perspective de l'histoire sont d'ordre esthétique et moral plus qu'épistémologique ; et enfin la demande de rendre l'histoire scientifique (*scientization of history*) reflète uniquement une préférence pour une modalité spécifique de la conceptualisation historique, sur des prémisses morales ou esthétiques, mais sans base épistémologique établie<sup>148</sup>.

*Metahistory* relate comment la conscience historique occidentale atteint la phase ironique de son cycle. Cependant, il ne faut pas oublier que l'ironie signifie non la fin de l'histoire mais la dernière étape dans un cycle d'évolution de l'histoire proto-scientifique. White reconnaît que son ouvrage est aussi né sous le signe de l'ironie, tout en ajoutant que l'ironie qui avoue l'être est une ironie consciente, et que cette conscience se retourne donc contre l'ironie. De même, White espère que les historiens et les philosophes de l'histoire dépassent la perspective ironique, sceptique et pessimiste pour s'ouvrir sur d'autres horizons, et qu'ils arrivent à reconstruire la grande tradition où l'activité historique était à la fois une activité poétique, scientifique et philosophique.

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. xi-xii.

### 3.1.2. L'écriture et la narrativisation de l'histoire

"Le problème n'est peut-être pas d'entrer en histoire mais de s'en sortir." En écrivant cela en 1986 dans l'article "Getting out of history", White fait certainement allusion à la célèbre phrase de Claude Lévi-Strauss : "L'histoire mène à tout, mais à condition d'en sortir"<sup>149</sup>. Il emploie d'ailleurs cette même phrase comme épigraphe de son article, lequel sera publié ensuite dans l'ouvrage intitulé *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*<sup>150</sup>. Apparu en 1987, cet ouvrage représente sept ans de travaux sur l'historiographie, la théorie narrative et le problème de la représentation dans les sciences humaines, et plus précisément sur les relations entre le discours narratif et la représentation historique.

White souligne le fait que le discours a cessé d'être un moyen neutre, transparent et passif de la représentation ; au contraire, il se prête aux différentes approches des historiens, philosophes, théologiens, moralistes, marxistes, anthropologues, sociologues, psychologues etc. Comme illustration de ce phénomène, White réélabore ses propres essais sur Johann Gustav Droysen et l'écriture de l'histoire en tant que science bourgeoise<sup>151</sup> ; sur l'historiographie de l'anti-humanisme par Michel Foucault ; sur Fredric Jameson et la rédemption de la narrativité ; sur la sortie de l'histoire ("Getting out of history", déjà cité) ; sur l'approche métaphysique, le temps et le symbole chez Paul Ricœur. Le dernier article, "Context of the Text", reprend le motif de la relation entre la méthode et l'idéologie dans l'histoire intellectuelle, relation qui lui est si chère.

L'importance de la théorie de White est qu'elle reconstruit des liens entre l'histoire et la littérature, liens particulièrement précieux pour ceux qui analysent le phénomène de l'écriture de l'histoire. Trente ans plus tard, il se fonde toujours sur la conviction que notre façon de penser le monde

---

<sup>149</sup> Cf. C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 313.

<sup>150</sup> H. White, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore & London, The John Hopkins University Press, 1987, 244 p.

<sup>151</sup> J. G. Droysen, *Grundriss der Historik in der ersten handschriftlichen (1857/1858) und in der letzten gedruckten Fassung (1882)*, Stuttgart, ed. Peter Leyh, 1977 ; *Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*, Munich, ed. Rudolf Hübner, 1937.

a un caractère narratif, et que c'est la narration qui nous permet de saisir la réalité et d'expliquer l'univers. Ainsi la "narrativisation", selon White, peut s'appliquer partout, tout comme le fait le "récit" barthésien<sup>152</sup>, sans que l'on sache si c'est le monde qui s'impose à l'homme sous cette forme narrative, ou si c'est l'homme qui l'imagine ainsi.

Cependant, White souligne que la vie n'est pas vécue en tant que narration : le domaine de nos expériences réelles est aussi amorphe que le champ des sources historiques travaillé par l'historien. Si la réalité est un "pur" courant d'événements dépourvu de sens, le passé est une collection inintelligible de données de toutes sortes. L'histoire est donc accessible uniquement à travers le discours, un emploi particulier de la langue, qui signifie toujours plus que ce qu'il ne dit littéralement, et qui a un caractère métaphorique. Grâce aux stratégies rhétoriques, le discours historique se déroule en attribuant un nom et une identité aux choses passées qui semblent "étrangères" ou "différentes" : en quelque sorte, il crée l'objet de ses analyses<sup>153</sup>.

En même temps, la position de White est proche du constructivisme de Nelson Goodman<sup>154</sup> ; on appelle d'ailleurs sa théorie "le constructivisme rhétorique" dans la mesure où, comme Barthes et Danto, White estime qu'un fait historique n'a d'autre existence que linguistique et n'est qu'une construction intellectuelle de l'historien. Il est important de souligner encore une fois qu'il n'y a pas ici contestation de l'existence des événements historiques. Seulement, le fait et l'événement appartiennent à

---

<sup>152</sup> Cf. son *Introduction à l'analyse structurelle du récit*.

<sup>153</sup> Parlant des analyses, White applique à l'histoire notamment des théories lacaniennes sur le discours de la science. Le discours du Maître concerne tous les grands récits globalisants expliquant le "sens" ou le "secret" de l'histoire. Le discours de l'Université crée une version raisonnable, hétérogène et très diversifiée de l'histoire – qui, par conséquence, est incohérente et manque d'un sens général, car elle ne supporte pas de généralisation. Le discours de la Victime est un témoignage direct qui naît au sein même du passé et ignore d'autres aspects de la même situation. Finalement le discours de l'Analyste, par son attitude face aux "sources" (tous les autres discours, y compris les précieux témoignages des Victimes), doit se rapprocher de l'attitude d'un psychanalyste. (Cf. H. White, "Przedmowa do wydania polskiego", in *Poetyka pisarstwa historycznego*, Kraków, Universitas, 2000, p. 36-37.)

<sup>154</sup> N. Goodman, *Ways of wordmaking*, Indianapolis, Hackett, 1988, 148 p. J'ai consulté l'édition française : *Manières de faire des mondes* (trad. M.-D. Popelard), Nîmes, J. Chambon, 1992, 193 p.

deux ordres distincts : l'événement (existence d'un phénomène historique) appartient au passé, et le fait (sa description) – au discours. Les événements existent, et les faits sont créés<sup>155</sup> : c'est le phénomène de "narrativisation" ou "fictionalisation" qui permet de transformer les événements en faits. Selon White, l'erreur de l'historien consiste le plus souvent à oublier cette différenciation et à croire que l'on peut étudier les faits historiques, tandis qu'en réalité ce sont les événements une fois décrits que l'on étudie, commente ou explique. Si nous acceptons l'éventualité que le passé n'existe pas en dehors de sa description, dans ce cas les historiens s'occupent moins du passé que des textes qui le décrivent. L'histoire, estime White, possède un caractère réellement historico-graphique, dans la mesure où le savoir sur le passé dépend à la fois du discours qui en assure la création, et de ses qualités littéraires.

En effet, *Figural realism : studies in the mimesis effect*, publié en 1999, tente de déterminer la place de l'histoire dans la littérature et de la littérature dans l'histoire, d'établir le caractère littéraire du discours historique ainsi que la dimension historique de la littérature, tout en se penchant sur la question de la production – plutôt que de la reproduction – de *mimésis*<sup>156</sup>. Le livre réunit une série d'articles publiés entre 1988 et 1996<sup>157</sup>, et même si dans l'introduction l'auteur confesse son manque d'inspiration pour décrire les liaisons unissant ces articles entre eux ainsi qu'avec ses essais précédents, cet ouvrage offre néanmoins une brillante défense de l'approche théorique dans notre époque résolument "allergique" – selon ses propres propos – à toute théorie globalisante, aussi dangereuse

---

<sup>155</sup> *Ipso facto*, la vérité est ce qui est créé : autrement dit, "*verum ipsum factum*", comme nous le rappelle White, lecteur de Vico (Cf. H. White, "Przedmowa do wydania polskiego", in *Poetyka pisarstwa historycznego*, Kraków, Universitas, 2000, p. 35).

<sup>156</sup> H. White, *Figural realism : studies in the mimesis effect*, Baltimore & London, Johns Hopkins University Press, 1999, 205 p.

<sup>157</sup> "Literary Theory and Historical Writing" a été publié comme "Figuring the Nature of the Times Deceased : Literary Theory and Historical Writing", in *The Future of Literature Theory*, London, ed. Ralph Cohen, 1988 ; "Historical Emplotment and the Problem of Truth in Historical Representation" – comme "Historical Emplotment and the Problem of Truth" in *Probing the Limits of Representation : Nazism and the "Final Solution"*, Cambridge, Harvard University Press, ed. Saul Friedlander, 1992 ; "Auerbach's Literary History : Figural Causation and Modernist Historicism" – sous le même titre, in *Literary History and the Challenge of Philology : The Legacy of Erich Auerbach*, Stanford, Stanford University Press, ed. Seth Lerer, 1996.

en sciences humaines qu'en pratique politique et sociale de la même humanité. Néanmoins, remarque White, il faut être conscient du fait que ces dérapages ne sont pas la conséquence de la pensée théorique en elle-même. Et que c'est bien la pensée théorique (ou plus exactement méta-théorique) qui rend envisageable l'existence de toute forme de pensée alternative.

Par ailleurs, la théorie selon White possède une dimension profondément humaine. L'auteur estime que l'on peut parler plutôt de la bonne ou mauvaise théorie (dans le sens où elle conduit l'homme vers une réflexion et une responsabilité morale, ou pas), que de la théorie vraie ou fausse :

It is not a matter of theories being true or false, because theory, being inherently speculative and deliberative, cannot be submitted to criteria of falsification on the basis to appeal to facts. Theory is produced on a site of reflection that puts in abeyance the very distinction between the true and the false, fact and fiction or delusion, lie, or mistake. Theory asks us to consider what, from a specific perspective, will be permitted to count as a fact, the truth, rationality, morality, and so forth.

This is why the only criterion that is appropriately invoked for the assessment of a theory is its utility in promoting aims, goals, or ends of a specifically ethical, moral, or political kind. Bad theory promotes bad ends, good theory, good ones. Good for whom ? For human species in general.<sup>158</sup>

Publié à l'aube du nouveau millénaire, l'ouvrage de White applique à toute approche théorique une mesure spirituelle et humaine, à l'image de ce 21<sup>e</sup> siècle "spirituel" annoncé par Malraux. Ce qui équivaut pour les lecteurs de *Metahistory* à proclamer la fin de la phase de l'ironie au profit d'un autre cycle de discours historique, et donc d'une nouvelle phase de Métaphore à la portée des hommes. Cette acception ne rend pas pour autant les théories de White plus répandues : bien au contraire, elles sont parfois perçues comme élitistes et trop raffinées. Dans *Figural Realism* il se défend notamment devant Gene Bill-Villada, qui accuse la "tropologie" de Hayden White d'être trop théorique. Selon ses propres mots :

Meanwhile, in the face of a domestic socio-political panorama that begins to look vaguely "Latin America", plus certain South American "friendly regimes" that

---

<sup>158</sup> H. White, *Figural realism : studies in the mimesis effect*, op. cit. p. viii

behave more and more like Nazi-like, the only response that the U.S. "critical establishment" can come up is its elaborate paraliterary schemes, its wars on referentiality and its preachments that "History is Fiction, Trope and Discourse". The families of several thousand Salvadorian death-squad victims may entertain other thoughts about history<sup>159</sup>.

La réponse de White laisse entendre qu'il fait de la rhétorique une pratique remarquable qui n'a rien à envier à son approche théorique. Il estime que les familles mentionnées par Bell-Villada (en général, tous les êtres humains qui font une expérience tragique et douloureuse des événements de la vie politique) n'ont en effet aucune raison de se préoccuper de l'aspect narratif et dialogique de l'histoire. White n'hésite pas à souligner que l'hypothèse selon laquelle des victimes salvadoriennes seraient préoccupées par la "tropologie" est parfaitement stupide, de même que son adversaire en critiquant White semble le prendre pour un parfait idiot. Or, il est nécessaire de préciser que le niveau de l'expérience directe n'est pas régi par les mêmes principes que le niveau de la réflexion qui vise à dégager un sens des phénomènes vécus. Nous ne retrouvons pas sur le même plan les événements concrets (sociaux, politiques, économiques ou intimes, privés) et les faits historiques : ces derniers sont forcément le produit d'une pensée théorique, abstraite, et qui s'inscrit dans le long processus de faire l'histoire.

A failure of historical consciousness occurs when one forgets that history, in the sense of both events and accounts of events, does not just happen but is made. Moreover, it is made on both sides of the barricades, and just effectively by one side as by the other<sup>160</sup>.

S'il accuse Bell-Villada de manque de conscience historique, Hayden White remarque immédiatement que la conscience du fait que l'histoire ne "se passe" pas, mais qu'elle est "faite" ou "fabriquée", domine sensiblement l'écriture des auteurs contemporains latino-américains. C'est ainsi que les réflexions théoriques de White rejoignent directement la pratique du nouveau roman historique, dans sa dimension métahistorique

---

<sup>159</sup> G. H. Bell-Villada, *Criticism and the State (Political and Otherwise) of the Americas*, Evanston, Northwestern University Press, 1985, p. 143.

<sup>160</sup> H. White, *op. cit.*, p. 13.

qui constitue, comme nous le verrons dans la deuxième partie de ce travail, l'un des traits constitutifs et distinctifs de ce nouveau genre.

Finalement, il est intéressant de noter comment le regard de Hayden White, focalisé d'abord sur le discours historique, s'est déplacé progressivement vers les phénomènes culturels liés à l'histoire : notamment cette fascination de notre culture pour l'histoire – qui, soit dit au passage, n'est qu'une des manières possibles de traiter le passé<sup>161</sup>. Lorsqu'en 1999 Ewa Domańska, une éminente historienne polonaise de l'Université de Poznań demande à Hayden White de bien vouloir établir une liste de notions fondamentales afin de pouvoir comprendre sa théorie sur l'histoire, la réponse est la suivante : conscience, rhétorique, discours, narration, figure, représentation, mythe, texte, idéologie, passé/histoire. Étonnée, Domańska fait remarquer à Hayden White l'absence de "vérité", "réalisme", "tropes" ou "imagination", toutes ces notions qu'elle jugeait importantes pour sa théorie. La réponse de son interlocuteur ne se fait pas attendre :

Bien évidemment, la vérité est importante, mais seulement dans la mesure où elle cache souvent la réalité. Et ce qui m'intéresse plus, actuellement, c'est la réalité<sup>162</sup>.

Bien que passionnantes, les thèses de Hayden White ne lui ont certainement pas gagné l'amitié des historiens qui souvent préfèrent voir en lui un spécialiste en littérature. Le reproche le plus fréquent est de prôner le relativisme en histoire. Cependant, la lecture attentive de ses écrits semble prouver que le relativisme de White est essentiellement un relativisme culturel, incitant principalement à une grande tolérance face à d'autres programmes idéologiques et à d'autres interprétations. De plus, son relativisme est conscient et profondément éthique : passé le *linguistic turn*, White préconise aujourd'hui la nécessité d'un tournant éthique en histoire. D'autre part, il se considère surtout et d'abord historien et non pas philosophe ni théoricien de la littérature<sup>163</sup>. Comme le prouvent par ailleurs

---

<sup>161</sup> Comme le remarque Lévi-Strauss, l'histoire est dans la civilisation occidentale ce qu'est le mythe pour les civilisations primitives.

<sup>162</sup> Cf. E. Domańska, "Wokół metahistorii", in H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, Kraków, Universitas, 2000, p. 27 (dans ma traduction).

<sup>163</sup> Professeur de l'histoire à l'université de Rochester, puis à University of California à Los Angeles, en 1973 il devient directeur de Center of Humanities à Wesleyan University.

les recherches de Richard T. Vann, Hayden White est à présent l'historien le plus cité dans le monde par des spécialistes de toutes domaines confondus<sup>164</sup>.

Fort heureusement, les dernières années du 20<sup>e</sup> siècle marquent un tournant favorable dans la réception de Hayden White parmi le milieu professionnel, notamment en France, même si aucun de ses ouvrages n'est encore traduit en français. En 1995 l'Université de Michigan lui attribue le doctorat *honoris causa* pour sa précieuse contribution à l'union entre l'historiographie et la théorie de la littérature, ainsi que pour l'enrichissement de la réflexion générale sur la narration et la compréhension de la culture.

"Le passé est un pays de la fantaisie" – résume Hayden White dans la préface à l'édition polonaise de ses œuvres<sup>165</sup> : remarque digne d'un roman historique. En effet, puisque le passé en tant que domaine expérimental n'existe pas, la possibilité de son analyse empirique n'existe pas non plus. White souligne que les hommes non seulement ne peuvent ni dominer ni diriger le passé, mais qu'en outre, ils n'éprouvent pas réellement le besoin de le connaître tel qu'il a été réellement. Ce dont les hommes ont infiniment plus besoin, c'est un passé avec lequel ils peuvent continuer à vivre. En conséquence, le passé – aussi bien celui étudié par les historiens que celui imaginé par les écrivains – est le pays de la fantaisie, et permet aux hommes de projeter leurs désirs et leurs rêves d'avenir.

### 3.2. Franklin R. Ankersmit et la théorie de l'histoire

*My concern is not primarily to know how knowledge of the past is possible, but rather how the linguistic instruments we use to express such knowledge determine its nature.*

---

En 1976 il obtient le titre de "Kennan Professor of History and Letters. En 1978 il introduit le programme de l'histoire de la conscience à University of California, à Santa Cruz. Il enseigne également la littérature comparée à Stanford University.

<sup>164</sup> Cf. R. T. Vann, "The Reception of Hayden White", in *History and Theory*, vol. 37, n° 2, 1998, p. 148.

<sup>165</sup> Cf. H. White, "Przedmowa do wydania polskiego", in *Poetyka pisarstwa historycznego*, Kraków, Universitas, 2000, p. 37.

Les années 80 du 20<sup>e</sup> siècle peuvent être considérées comme l'époque d'un narrativisme "mûr", qui évolue sous l'inspiration des philosophes comme Jacques Derrida, Paul Ricoeur et Richard Rorty. La déconstruction initiée par les travaux de Derrida est inspirante notamment parce qu'elle permet de réhabiliter le détail, ce que la microhistoire saura mettre en pratique. Ricoeur met en évidence ce que l'historiographie et la littérature ont en commun : présenter par la voie du langage des structures conditionnées par le temps, et préconise un "entrecroisement de l'histoire et de la fiction"<sup>167</sup>. La révolution menée par Rorty est de faire une critique fulgurante de l'épistémologie et de soutenir que le philosophe ne doit chercher ni les bases de la science ni une vérité scientifique, mais plutôt traiter la philosophie comme une sorte de psychanalyse de la science et de notre façon de penser. L'orientation prônée en matière éthique est celle d'une rupture avec le formalisme kantien pour réaffirmer l'importance déterminante des pratiques langagières. Rorty entend par ailleurs abolir la séparation entre la réalité et le langage, dans l'hypothèse que le langage n'est ni un simple intermédiaire, ni un moyen de représentation de l'objet, mais que les deux sont parfaitement unis et que leur relation est une relation directe.

L'une des figures les plus originales de ce courant narrativiste est aujourd'hui le théoricien hollandais Franklin R. Ankersmit (1945-), professeur d'histoire intellectuelle et de théorie de l'histoire à l'université de Groningen. Ankersmit, comme tous les penseurs hétérodoxes, a une biographie bien particulière : il choisit d'abord d'étudier les mathématiques et la physique, tandis que son intérêt marqué pour la civilisation du 18<sup>e</sup> siècle n'est qu'un passe-temps. Cependant, au terme de trois ans d'études le jeune scientifique décide d'abandonner la science au profit de l'histoire, transformant ainsi sa passion en métier. Il reconnaît immédiatement, hélas, que sa rigueur scientifique ne lui permettra pas de devenir un bon historien : les questions d'Ankersmit tournent sans cesse autour de

---

<sup>166</sup> F. R. Ankersmit, *Narrative Logic. A Semantic Analysis of the Historian's Language*, Rijksuniversiteit te Groningen, Krips Repro Meppel, 1981, p. 58.

<sup>167</sup> Cf. P. Ricoeur, *Temps et récit*, tome III, Paris, Seuil, 1985, p. 271.

l'existence même de l'histoire, de son statut comme une des "sciences humaines", de la présence de l'histoire à l'université<sup>168</sup>. Cette préoccupation fera de lui un des théoriciens de l'histoire (car il n'aime pas être appelé "philosophe de l'histoire") les plus significatifs aujourd'hui, peut-être parce qu'il fait preuve d'autant de rigueur que de bon sens.

Non seulement Ankersmit s'inspire du narrativisme, mais il tente de le dépasser, ce qui rend ses idées à la fois inspirantes et contestables. Dans *Narrative Logic*, thèse de doctorat et brillante analyse sémantique du discours historique, il reprend certaines thèses de Hayden White et tente de dégager la structure d'une philosophie de la narration (*narrativist philosophy*)<sup>169</sup>. Comme nous allons le voir, ses réflexions sur la logique narrative de l'historiographie concernent non pas la possibilité d'existence d'un savoir sur le passé, mais plutôt la manière dont les outils linguistiques employés pour exprimer ce savoir déterminent sa nature<sup>170</sup>.

### 3.2.1. La nouvelle logique de l'histoire

Franklin Ankersmit bâtit sa philosophie de l'histoire, inspirée aussi bien de Hayden White que de Richard Rorty, sur trois thèses fondamentales. D'abord, il n'existe aucune règle de transposition qui régisse une projection du passé sur le niveau narratif de sa représentation

---

<sup>168</sup> Citons à ce propos quelques propos symptomatiques de F. Ankersmit qui permettent de mieux apprécier l'ironie et la franchise de ce physicien reconverti en historien : *Lorsque j'ai commencé à étudier l'histoire, j'ai été frappé par le fait que, pour gagner un titre de docteur dans cette discipline, il suffisait de commenter ou de développer des idées de personnes telles que Hobbes, Kant ou Sartre. En gardant en mémoire la physique, j'avais toujours imaginé qu'une thèse de doctorat devait découvrir quelque chose d'original, que personne avant n'avait inventée. Or, une réinterprétation des textes des auteurs cités, qui, comme il est prévisible, s'étaient montrés assez intelligents pour immortaliser ses conceptions sur le papier d'une façon suffisamment claire et élégante, ne semble pas laisser beaucoup de place à une telle découverte...* (Cf. "Od postmodernistycznej narracji do po-postmodernistycznego doświadczenia. Ewy Domańskiej rozmowa z Franklinem R. Ankersmitem" in *Teksty drugie*, Instytut Badań Literackich Polskiego Instytutu Nauk, n. 2/3, 1996, p. 194 ; dans ma traduction.)

<sup>169</sup> F. Ankersmit, *Narrative Logic. A Semantic Analysis of the Historian's Language* (thèse de doctorat), Rijksuniversiteit te Groningen, Krips Repro Meppel, 1981, 282 p ; l'édition suivante : The Hague, Boston, London, Martinus Nijhoff Publishers, 1983, 282 p. J'ai pu consulter la première édition de l'ouvrage.

<sup>170</sup> F. Ankersmit, *op. cit.*, p. 56.

historiographique. En aucun cas la narration historique (*narratio*) ne peut être considérée ni comme tableau (*picture*), ni comme image (*image*) du passé. Il est évident pour Ankersmit que la narration historique ne reflète pas le visage du passé : c'est elle qui le définit, c'est elle qui fonctionne comme un système de règles indiquant la façon d'imaginer le passé<sup>171</sup>.

Qui plus est, il n'existe aucun mécanisme du passé que l'historien se doive de découvrir, car toute la structure est créée dans et par la narration. Cette structure de la narration historique peut uniquement être imposée par l'historien, car elle ne reflète aucune structure similaire du passé : le passé en lui-même ne possède pas de structure narrative<sup>172</sup>. Cependant, il existe une logique narrative (*narrative logic*), capable d'organiser et de construire notre savoir du passé, fourni par la *narratio*<sup>173</sup>.

En second lieu, la narration historique nous offre une certaine interprétation du passé, qui se manifeste dans ce qu'Ankersmit nomme "substances narratives" (*narrative substances*), comme par exemple la Renaissance ou la Révolution Française : ce sont des ensembles d'affirmations contenus dans la narration qui permettent de véhiculer toute l'information. De plus, les substances narratives n'entrent pas en rapport avec les événements – toujours, par exemple, de la Renaissance ou de la Révolution Française – mais avec leur interprétation narrative<sup>174</sup>.

Finalement, Ankersmit établit une parenté entre la métaphore et la *narratio* : toutes deux proposent un certain "point de vue" sur le passé, une

---

<sup>171</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 83-92.

<sup>173</sup> Ankersmit cite et critique comme vaines plusieurs définitions d'une *narratio* idéale : "the ideal narratio is the narratio in which (implicitly or explicitly) an answer is given to all conceivable questions that may arise with regard to the subject-matter" (p. 30) ; "the ideal narratio is said to be the narration that is the most reliable guide for our actions" (p. 32) ; "the ideal narratio is the simplest, the most elementary narratio" (p. 37) ; "the narratio being a kind of argument, the ideal narratio should be a very well-knit argument that every reasonable reader is forced to admit" (p.37) ; "the narratio is a 'synoptic' seeing together of historical events and conditions in one single, cognitive grasp" (p. 48) ; "the ideal narratio should give a complete description of (part of) the past" (p. 51) ; "has an impressive plausibility and seems to be in conformity with all the reasonable and common-sensical intuitions about narratio" (p. 54).

<sup>174</sup> "NNS [Narrative substances] have their ontological anchor not in things existing apart from them in extra-linguistic reality (as is the case with the component of statements) but exclusively and solely with themselves." Cf. *ibidem*, p. 144.

manière de le percevoir. Ce "point de vue" est une construction de l'historien, son interprétation d'une parcelle donnée du passé et ce n'est pas le passé qu'elle montre, mais ses aspects jugés importants ou utiles. Pour résumer, les réflexions historiques concernent moins les détails historiques que leur interprétation, c'est-à-dire le point de vue sur ces détails. Au lieu de justifier l'interprétation à partir d'un certain point de vue, la justification concerne précisément ce point de vue – qui est toujours une conclusion, jamais un argument. Par la suite, Ankersmit refuse de juger la narration historique selon les critères de "vrai/faux", mais il la juge plutôt en fonction de son objectivité ou de sa subjectivité, tout en soulignant l'importance, dans ce cas, des critères purement esthétiques et non épistémologiques<sup>175</sup>.

Le chercheur hollandais, qui fait la différence entre *geschiedvorsing* (une recherche sur le passé) et *geschiedschrijving* (une narration sur le passé)<sup>176</sup> propose une distinction originale entre la *narratio* et le roman historique. Il prend comme point de départ l'opinion de Collingwood selon laquelle l'œuvre de l'historien et celle de l'écrivain se basent sur un travail d'imagination. Mais alors que la tâche de l'écrivain consiste à construire un tableau cohérent, qui fait sens, celle de l'historien est double : non seulement son tableau doit faire sens, mais il se doit aussi de représenter les choses et les événements comme ils étaient – vraiment<sup>177</sup>.

Le critère de véracité est extrêmement répandu dans les études comparatives de l'histoire et du roman (et plus concrètement du roman historique). Mais Ankersmit renonce immédiatement à ce critère, qu'il juge insuffisant et non pertinent. Les sources historiques ne sont pas toujours très fiables, les historiens peuvent être tendancieux, tout comme les écrivains ont souvent soit de très bonnes sources, soit de très bonnes intuitions. Voilà pourquoi Ankersmit préfère baser la distinction entre la narration historique et la narration littéraire concernant le passé sur, d'une

---

<sup>175</sup> *Ibidem*, p. 220-238.

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>177</sup> "As work of imagination, the historian's work and the novelist's do not differ. Where they do differ is that [...] the novelist has a single task only : to construct a coherent picture, one that makes sense. The historian has a double task : he has both to do this, and to construct a picture of things as they really were and of events as they really happened." R. G. Collingwood, *The idea of history* (1946), Oxford 1970, p.246.

part, les intentions de l'auteur, manifestes dans le paratexte ; très certainement, un historien va annoncer différemment la publication d'un ouvrage historique et d'une œuvre littéraire, les deux sortis de sa plume, souvent sur le même thème et présentant le même niveau de véracité. D'autre part, Ankersmit établit un parallélisme intéressant entre la narration historique et le roman historique d'un côté, et la science théorique et appliquée de l'autre. Le roman est une application pratique de la théorie bâtie sur les recherches historiques. Finalement, pour revenir à l'idée d'un "point de vue" sur le passé – dans le roman historique, ce "point de vue" est le point de départ de la narration, tandis que dans la *narratio* historique il s'agit d'une construction faite par l'historien, et donc c'est une conclusion, pas un argument<sup>178</sup>.

Si la réception de *Narrative Logic* n'a guère été meilleure que celle de *Metahistory*, cela est vraisemblablement dû au fait que ces deux ouvrages invitent à étudier le travail de l'historien non pas comme une activité scientifique, mais en étroite relation avec la démarche d'un écrivain : approche intéressante dans le contexte du roman historique. Puisque le passé ne trouve sa représentation qu'à travers une narration qui, par surcroît, n'est pas susceptible de dépendre des critères de vérité, le roman historique peut se prêter au jeu à l'instar d'un manuel d'histoire. C'est ainsi que les narrativistes non seulement réhabilitent la littérature devant la science, mais en plus semblent considérer que le fait de faire appel à l'imagination et aux émotions dans la reconstruction du passé, est loin de constituer un handicap quelconque.

### 3.2.2. *La nouvelle réalité de l'histoire*

La nouvelle réalité de l'histoire dépend de l'évolution de certaines notions de base. Ankersmit s'intéresse rapidement aux dilemmes de la philosophie de l'histoire contemporaine, qu'il analyse naturellement à

---

<sup>178</sup> "Historians construct and discuss "points of view", but unlike historical novelists, they do not *start* from certain "points of view" when describing the past. [...] On the contrary, "points of view" are the central issues of historical discussions : one does not argue *from* them but *for* them. Generally speaking, "points of view" are always conclusions and never arguments ; at least, as long as rational discussion is believed to be instrumental for reaching the truth." Cf. F. R. Ankersmit, "The Narratio and the Historical Novel", in *Narrative Logic. op. cit.*, p. 27.

partir de l'historiographie anglo-saxonne. En 1985, une bourse de recherche lui permet de visiter plusieurs universités américaines et de s'entretenir à ce sujet notamment avec Richard Rorty et Artur C. Danto, deux éminents personnages de la scène intellectuelle nord-américaine, ainsi qu'avec les éditeurs de *Clio* et de *History and Theory*. Cette dernière revue va publier le fruit de ses recherches, qui retrace les différences entre deux branches de la philosophie de l'histoire : la traditionnelle et la nouvelle, ou la descriptive contre l'interprétative, la moderne contre la postmoderne, ou encore l'épistémologique et la narrativiste (c'est la dernière distinction qu'il retient) et s'interroge sur les perspectives à venir.

Dans un essai de quelques dizaines de pages, publié en 1989 comme un ouvrage à part entière, Ankersmit retourne à ses sujets de prédilection, à savoir les relations entre l'histoire et la science, l'écriture de l'histoire et la réalité. Intitulé *The reality effect in the writing of history*<sup>179</sup>, le texte retrace l'évolution qui a eu lieu en histoire depuis les années 60, s'intéresse naturellement aux théories de Roland Barthes – notamment au postulat selon lequel le discours historique crée une réalité passée<sup>180</sup> – et réfléchit sur le succès croissant de l'histoire des mentalités. Quant à l'effet de réel, Ankersmit, en ex-physicien qui se respecte, propose de comparer non plus le discours historique avec le discours scientifique, mais plutôt l'effet de réel en histoire avec le réalisme en littérature et dans les beaux arts.

En réalité, l'ultime paradoxe concerne la dimension historique, temporelle et donc relative de tous les concepts, même les plus absolus, comme justement la "réalité" et la "vérité". Comme l'écrit Ankersmit en guise de conclusion :

The question here is not whether and how the historian arrives at historical knowledge about a past reality, but what meaning we can assign to the concepts of truth and reality on the basis of what the practice of history shows. Here philosophy is not the foundation of history, but history is the foundation of philosophy. For the writing of history and for philosophy of history this kind of

---

<sup>179</sup> F. R. Ankersmit, *The reality effect in the writing of history ; The dynamics of historiographical topology*, Amsterdam, New York, Oxford, Tokyo, Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, 1989, 37 p.

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 21

demarcation can be an improvement, since only too often they have stood in each other's way<sup>181</sup>.

### 3.2.3. *La nouvelle sensibilité de l'histoire*

Dans les années 90 l'attention d'Ankersmit se tourne vers de nouveaux problèmes : ceux de la représentation et de l'expérience du passé, comme en témoigne son *History and Tropology*<sup>182</sup>. L'auteur attire notre attention non seulement sur le malaise du narrativisme en histoire, mais aussi sur la crise de la représentation historiographique en général, manifeste par exemple dans les discussions sur la possibilité ou l'impossibilité de rendre compte de l'horreur de l'Holocauste<sup>183</sup>. Pour Ankersmit, il serait intéressant de réétudier les catégories épistémologiques de l'histoire pour cerner ses limites interprétatives et de mieux analyser un nouveau processus d'esthétisation de l'histoire. Le but de ce processus est d'établir une relation "directe" avec le passé et de le "vivre" à travers une expérience d'ordre esthétique, comparable – ce qui est particulièrement intéressant pour nous – par exemple à l'expérience de la lecture, ou à la contemplation d'une œuvre d'art.

Il est clair qu'Ankersmit reste convaincu de l'importance de la narration pour la culture : la narration est un instrument qui permet de donner une signification au monde. C'est la narration qui nous offre une clé pour comprendre la réalité : elle saisit la réalité, l'apprivoise et la rend familière. C'est à travers la narration que la réalité étrangère, la réalité de l'Autre (notamment celle du passé) se transforme en une réalité qui nous est compréhensible, car elle est racontée suivant les règles de notre système et en employant nos catégories communes. En même temps, Ankersmit estime que cette transformation entraîne une certaine violence exercée par le langage que la réalité de l'Autre doit subir. Pour éviter cette violence, Ankersmit propose de sacrifier la narration sur le passé au profit de l'expérience du passé et travaille pour tenter de développer et concrétiser

---

<sup>181</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>182</sup> Cf. F. Ankersmit, *History and Tropology. The Rise and Fall of Metaphor*. Berkeley & Los Angeles & London, University of California Press, 1994.

<sup>183</sup> F. Ankersmit, "Remembering the Holocaust : Mourning and Melancholia", in *Reclaiming Memory. American Representations of the Holocaust* (ed. by P. Ahokas & M. Chard-Hutchinson), Turku, University of Turku Press, 1997.

cette catégorie. L'expérience, comme remarque Hans-Georg Gadamer, est bien l'un des concepts les moins définis que nous ayons à notre disposition<sup>184</sup> ; par ailleurs, cette expérience du passé dont parle Ankersmit est, dans son essence même, beaucoup plus esthétique – pour ne pas dire mystique – que verbale. Ses recherches sur le sujet s'inspirent autant du pragmatisme de Richard Rorty que des intuitions de Johan Huizinga<sup>185</sup>.

Ankersmit estime que la philosophie de Rorty ouvre devant la philosophie de l'histoire une "terre promise"<sup>186</sup>, un nouveau chapitre qui abolira la séparation entre la réalité et le langage, pour n'étudier que ses interactions sans intermédiaires. Il propose de jeter un nouveau regard sur l'activité de l'historien, de prendre en compte son caractère fondamentalement esthétique. Selon ses propos, l'historien devrait apprendre à faire confiance à ses intuitions les plus intimes, plus particulièrement dans ces rares moments où il bénéficie de la "grâce de la sensation du passé" évoquée par Johan Huizinga. En réalité il s'agit de comprendre que l'instrument le plus raffiné et le plus précis dont dispose l'historien afin de comprendre le passé, c'est bel et bien lui-même. Cette suggestion ne signifie absolument pas qu'il doit s'appuyer sur sa propre expérience personnelle pour comprendre les mécanismes du passé et l'activité de ses acteurs individuels, bien au contraire. L'histoire n'est pas l'expérience d'un fragment du passé, qui correspond le mieux aux souvenirs personnels de l'historien, à ses exigences et à ses certitudes ; c'est plutôt l'expérience d'un tel fragment du passé qui contredit ses intuitions et sa façon de voir le monde. Ankersmit considère que c'est la seule voie

---

<sup>184</sup> Cf. H.-G. Gadamer, *Hermeneutik : Wahrheit und Methode I : Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* Tübingen, J. C. B. Mohr, 1990 (traduit en français comme *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, mais que j'ai consulté dans son édition polonaise : *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, trad. B. Baran, Kraków, Inter Esse, 1993, p. 324.)

<sup>185</sup> J. Huizinga, historien hollandais, auteur notamment de *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu* (trad. C. Seresia, Paris, Gallimard, 1988, 340 p.) et de *L'automne du Moyen Age* (trad. J. Bastin, publié avec un entretien de J. Le Goff, nouv. éd. : Paris, Payot, 1989, 343 p.).

<sup>186</sup> C'est comme cela qu'il intitule sa publication : "Between Language and History : Rorty's Promised Land", in *Common Knowledge*, vol. 6, n° 1, Spring 1997.

pour rencontrer le passé dans son étrangeté la plus radicale, sans aucun compromis possible<sup>187</sup>.

*New Romanticism* ou *sensitivism* : voilà comment Ankersmit nomme cette approche post-narrativiste, qui réhabilite en quelque sorte le travail des historiens romantiques du 19<sup>e</sup> siècle : leur engagement personnel, leur sens d'une mission à accomplir face aux générations de l'avenir, leur façon de se "nourrir" du passé comme à travers une expérience individuelle. Le nom de "sensibilisme" nous renvoie à un autre Hollandais, qui inspire autant Ankersmit que Huizinga : il s'agit de Lodewijk van Deissel, théoricien de littérature, qui, suivant la densité du contact, divise l'expérience en observation, impression et sensation. L'observation répond au besoin d'un intérêt marqué d'une certaine objectivité, avec lequel un historien commente le passé suite à des recherches dans les archives, à partir des sources établies. L'impression suggère déjà un niveau d'intimité plus élevé entre le sujet et l'objet de son observation, mais c'est toujours le sujet qui domine. Finalement, la sensation reflète le contact le plus intime, là où la relation entre sujet et objet est parfaitement harmonieuse. Ankersmit remarque que cette distinction est liée à la critique du réalisme faite par van Deissel lorsqu'il estime que la littérature ne doit pas refléter la réalité en suivant les règles de *mimésis*, mais plutôt permettre d'en avoir une sensation. En vérité, van Deissel semble croire que la distinction qu'il opère entre l'observation, l'impression et la sensation correspond à des différentes possibilités de verbalisation adéquate, que la sensation est une expérience extra-verbale, quasi mystique, nous permettant peut-être de découvrir une parcelle cachée de la réalité<sup>188</sup>.

Il est temps de souligner ici que les recherches d'Ankersmit sur l'expérience de l'histoire s'accompagnent aussi de ses réflexions sur la

---

<sup>187</sup> Cf. F. Ankersmit, "Between Language and History : Rorty's Promised Land", *op. cit.* p. 78.

<sup>188</sup> Étant donné que les théories de L. van Deissel n'ont pas encore été traduites en français, nous devons nous en remettre à des commentaires d'Ankersmit, publiés notamment dans "Język a doświadczenie historyczne" (trad. S. Sikora), in *Polska Sztuka Ludowa. Konteksty*, n° 1-2, p. 82-84.

mémoire et la nostalgie<sup>189</sup>. La nostalgie est pour lui une attitude particulière face au passé :

Je formule la thèse selon laquelle c'est la nostalgie et un souvenir nostalgique qui offrent la plus forte et la plus authentique sensation du passé<sup>190</sup>.

Selon Ankersmit, la nostalgie rend possible un lien entre la réalité physique et la réalité des émotions et des sentiments, tout en soulignant la distance et la différence entre le présent et le passé. L'expérience nostalgique devient pour lui le modèle de l'expérience de l'histoire : c'est comme si nous nous regardions dans le miroir du passé, où en se regardant soi-même on voit apparaître l'Autre. Ici, le monde de l'Autre est le monde de l'histoire, l'artefact humain.

Les dernières publications d'Ankersmit sur la question de l'expérience rejoignent quelque part les réflexions psychanalytiques sur le trauma et le refoulement<sup>191</sup>. Son hypothèse est que les expériences traumatiques sont à l'origine de l'apparition de la conscience historique occidentale. Le seul moment où le passé, sans prévenir, nous dévoile son visage est le moment de trauma, d'une surprise douloureuse, d'une blessure (*trauma*) sur la conscience, où les certitudes et les espérances volent en morceaux. Ajoutons que le trauma n'enregistre pas les événements du passé, mais plutôt l'intensité des expériences difficiles, et le paradoxe du trauma est qu'il ne peut être ni complètement oublié ni facilement mémorisé. Le passé traumatique reste comme un corps étranger et l'histoire réelle se crée et se travaille comme le résultat des traumas collectifs : selon Frederic Jameson, l'histoire est toujours ce qui blesse<sup>192</sup>.

Ankersmit propose alors de remplacer le discours de l'histoire par un discours de la mémoire, qui touche le passé mais sans le pénétrer. La

---

<sup>189</sup> Si l'étymologie du mot suggère deux sensations parallèles : l'envie de retourner à la maison (*nostos*) et la douleur (*algia*), E. Domańska remarque que la nostalgie opère une transformation où la "maison" est, en réalité, le passé (Cf. E. Domańska, *Mikrohistorie*, op. cit. p.113).

<sup>190</sup> Cf. F. Ankersmit, "Historiography and Postmodernism", in *History and Topology*, op. cit., p. 197 (dans ma traduction).

<sup>191</sup> Cf. F. Ankersmit, "Trauma und Lieder" in J. Rüsen, *Westlisches Geschichtssdenken : eine interkulturelle Debatte*, Göttingen, 1999.

<sup>192</sup> "History is what hurts", écrit F. Jameson dans "The Political unconscious", in *Ithaca*, New York, Cornell University Press, 1981, p. 102.

mémoire est métonymique, elle se manifeste à travers des monuments. La paire "mémoire – monument du passé" est pour lui une alternative à la paire "histoire – texte". Ankersmit distingue l'expérience directe du passé (*experience of the past*) de l'expérience le concernant (*experience about the past*)<sup>193</sup>, et démontre que l'histoire des mentalités ne s'intéresse pas au passé en lui-même, mais beaucoup plus à la discorde entre le passé et le présent, entre le passé et le discours qui le décrit. C'est pour cela qu'il définit l'histoire des mentalités comme *history of the uncanny* : histoire de ce qui est oublié pour devenir étrangement inconnu<sup>194</sup>.

Avec sa sincérité habituelle, Ankersmit n'hésite jamais à faire remarquer la surproduction qui touche aujourd'hui le domaine de l'historiographie<sup>195</sup>. En même temps, il observe un lent processus de déconstruction de l'histoire en tant que discipline : en absence d'un centre de recherches sur le passé, la relation de l'historien à l'histoire subit une sorte de "privatisation" dans le sens où elle appartient d'abord à la personne et non à l'institution. Il va jusqu'à comparer le passé à une énorme et difforme masse de matière où chaque historien peut creuser indépendamment, sans risquer de rencontrer d'autres collègues et sans savoir quel serait le rapport de ses recherches avec d'autres travaux, sans parler de l'histoire comme un tout<sup>196</sup>. Il nous reste à espérer que la nouvelle sensibilité de l'histoire permettra de dépasser cette étape critique et d'avancer vers de nouvelles perspectives.

C'est ici que se termine notre parcours théorico-historique. Avant d'aborder un domaine nettement plus littéraire, j'aimerais citer encore une fois l'historienne polonaise Ewa Domańska<sup>197</sup>. En s'inspirant des idées et intuitions de Hayden White et de Franklin Ankersmit, Domańska met en

---

<sup>193</sup> Cf. F. Ankersmit, "Remembering the Holocaust : Mourning and Melancholia", in *Reclaiming Memory. American Representations of the Holocaust*, op. cit.

<sup>194</sup> Ici Ankersmit s'inspire directement des théories de S. Freud véhiculant la notion de *das Unheimliche* (Cf. S. Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais* ; trad. de B. Féron, Paris, Gallimard, 1985, 342 p.

<sup>195</sup> F. Ankersmit, "Historiography and Postmodernism", ibidem, p. 162-181.

<sup>196</sup> Bien évidemment, cette situation n'est pas sans rapport avec la condition postmoderne du monde contemporain, où l'absence d'un centre défini rend difficile la compréhension de ce monde, ainsi que le bon fonctionnement *dans* ses limites.

<sup>197</sup> E. Domańska, "Alternative History" : Its Authors, Characters And Critics" in *Res Historica : Historia, metodologia, wspólczesność*, zeszyt 6, 1998, p. 145-165.

place la notion de l'histoire alternative – qu'elle appelle aussi "alternative historical writing". Plutôt que d'une mode ou d'une école, il s'agit d'une communauté de chercheurs qui partagent le même point de vue sur l'homme et l'univers. Cela se reflète dans la façon particulière de mener leurs recherches et de présenter leur vision du passé : "Instead of ethnography, let's write biographies"<sup>198</sup>.

Par conséquent, Domańska soutient qu'il est pertinent d'analyser les ouvrages écrits par ces "historiens alternatifs" comme, et elle le dit clairement, une production littéraire. Elle ne s'intéresse donc ni à leurs sources, ni aux faits historiques étudiés, mais beaucoup plus aux sujets choisis, à l'intrigue, aux protagonistes de la trame, aux modèles de représentation et au style d'écriture, là où se dévoile l'individualité de l'auteur. Parlant de l'historiographie contemporaine, Celia Fernández Prieto remarque le même phénomène :

El interés por saber *qué pasó* se ha desplazado hacia *el quién y cómo lo contó*, y hacia *el quién*, y *el cómo lo lee y lo interpreta*<sup>199</sup>.

Si le discours historique est susceptible d'un tel changement de dominante, quelles surprises nous réserve le roman historique contemporain ? Contentons-nous maintenant d'une hypothèse très tentante : si l'intérêt des historiens se déplace progressivement du récit sur le passé vers celui qui raconte le passé et les façons de le raconter, il est non seulement envisageable mais aussi nécessaire que le roman historique fasse partie de l'Histoire. Avec une éclatante majuscule.

---

<sup>198</sup> J. Comaroff cité par E. Domańska, *ibidem*, p. 145.

<sup>199</sup> C. Fernández Prieto, "Relaciones pasado-presente en la narrativa histórica contemporánea" in *La novela histórica a finales del siglo XX, actas del V seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral de la U.N.E.D*, Madrid, Visor, 1996, p. 214.

## DEUXIEME PARTIE : RELECTURES

### REMARQUES GÉNÉRALES

One can do very many important and valuable things without theory [...], but thinking is not among them. Where there is no theory, there is no active thought ; there is only impression.

Hayden White<sup>200</sup>

Le terme "roman", apparu dans l'histoire littéraire au 12<sup>e</sup> siècle, signifie récit imaginaire – d'abord en vers, puis en prose à partir du 16<sup>e</sup> siècle – où se côtoient, sur fond de merveilleux, à l'instar des légendes de la littérature latine, des personnages idéalisés, présentés comme des êtres réels. Le but du récit de fiction est d'introduire le lecteur dans l'espace imaginaire, tout en lui donnant l'impression qu'il évolue dans celui de la réalité. En dépit des opinions répandues, il semblerait que les premiers récits de fiction n'ont pas l'unique mission de remplacer l'épopée décadente. Ils s'inspirent autant de l'historiographie florissante, en adoptant ses formes et son style : narrations, descriptions, dialogues, réflexions, portraits des protagonistes – tout en essayant de s'approprier la notion de "réalité" associée au discours historique<sup>201</sup>. Au Moyen Age les auteurs de récits de fiction multiplient et intensifient les déclarations de véracité et d'historicité : ils imitent savamment les stratégies des historiens, se présentent comme éditeurs de manuscrits voire compilateurs de textes laissés par les témoins des événements. Tandis que les *romances* passent

---

<sup>200</sup> H. White, *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, The John Hopkins University Press, 1999, p. viii.

<sup>201</sup> "Todo parece avalar como una ley general, válida para todas las literaturas, una secuencia diacrónica del tipo epopeya-historia-novela en lo referente a la aparición de los géneros literarios." – écrit D. Villanueva, "Historia, realidad y ficción en el discurso narrativo" in *El polen de ideas*, Barcelona, PPU, 1991, p. 491. Cf. également C. García Gual, *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1972 399 p. ; *Figuras helénicas y géneros literarios*, Madrid, Mondadori, 1991, 277 p.

pour "historiques" et "vraies" – les récits historiographiques de la même époque débordent d'événements merveilleux, de héros légendaires et de maintes interventions surnaturelles.

Or, le Moyen Age cède à la Renaissance, les goûts évoluent et les priorités ne sont plus les mêmes. Le public devient moins crédule, tandis que les savants vitupèrent contre les récits de fiction, condamnent les livres de chevalerie et s'indignent des historiographies fantastiques et imaginaires. Le climat est propice aux grands débats sur la vérité poétique, la légitimité de la fiction ou l'utilité de l'art : c'est alors qu'on accuse les récits de fiction de mensongers au nom de la défense de la vérité historique. Au milieu du conflit qui oppose de plus en plus ouvertement la "vérité" de l'histoire et le "mensonge" de la fiction, apparaît *El Quijote* (1605 et 1615) : une œuvre résolument novatrice, qui souligne ironiquement la fin d'une époque et ouvre de nouvelles perspectives.

L'histoire et la fiction forment un ménage difficile. Leur séparation semble irrévocablement consommée, lorsqu'au 18<sup>e</sup> siècle se produisent d'intéressants changements. D'une part, on voit surgir un nouveau type de fiction : le roman moderne à prétention réaliste, aussi sensible à la dimension psychologique qu'aux aspects sociaux et à la vie quotidienne. Autrement dit, le roman qui se veut une histoire du présent, un reflet fidèle de la société contemporaine. D'autre part, en parallèle, les *romances* d'antan renaissent sous la forme du "roman gothique". Au début du 19<sup>e</sup> siècle, tous les ingrédients sont donc prêts pour faire éclore le genre qui nous intéresse en premier lieu : le roman historique. Celui-ci intègre rapidement des éléments très variés et hétérogènes :

- la tradition du *romance* médiéval (la composition de l'intrigue, les stratégies narratives, les épisodes fantastiques...) ;
- les recours du roman gothique (une prédilection pour les paysages nocturnes, labyrinthes, cachots etc.) ;
- la tradition cervantine ainsi que les techniques du roman social (le costumbrisme, la construction du narrateur diégétique et d'un univers fondé sur des informations historiques) ;
- des éléments propres à la tradition locale (légendes, contes traditionnels, chansons populaires, ballades et romances), c'est à dire les richesses de la tradition orale.

Cette diversité des référents génériques participe à la réalisation d'un seul projet : représenter d'une façon vraisemblable une époque passée, de préférence moyenâgeuse, tout en remplissant une fonction historico-nationale, en accord avec l'historiographie de l'époque du Romantisme.

Le roman historique porte la marque de sa double nature jusque dans son nom. Il tient à la fois du roman et de l'histoire, et on ne peut le définir qu'au point de rencontre des deux. Mais il n'est pas aisé de fournir une définition invariante de notions aussi variables que le roman et l'histoire, et bien des spécialistes travaillent sur cette question depuis bientôt deux siècles.

La diferencia entre la novela histórica y la historia no reside en el carácter de los hechos contados ni en la narración, sino en la configuración que se les conceden en el discurso, tanto a los hechos como al propio discurso. La historia asume que maneja datos irrefutables, y por ello se dedica [...] a ordenarlos de una forma lógica, consecuente, que explica el significado de esos hechos, entendidos desde una forma de discurso que denominamos histórica. [...] Por otro lado, la novela crea un tipo de discurso en el que la lógica empleada difiere de la lógica de los hechos. Utiliza una lógica del relato, una lógica que en ocasiones permite dar saltos, yuxtaponer, obviar, lo que le parece necesario<sup>202</sup>.

La clarté des critères séparant la littérature et l'histoire s'obscurcit si l'on admet que tous les concepts concernés – vérité, vraisemblance, réalité, fiction etc. – constituent des catégories pragmatiques, relatives à la communauté qui les emploie ; leur acception varie donc systématiquement dans chaque période de l'histoire culturelle. De là viennent les difficultés à tracer une limite entre la fiction et le réel historique, entre le sujet, la forme et le style (propre), difficultés sensibles au 4<sup>e</sup> siècle comme au 19<sup>e</sup> siècle, qu'il s'agisse des romans grecs tardifs ou des romans historiques naissants. Car c'est au croisement de ces oppositions que le roman est né, tandis que les subtilités de mimésis se sont progressivement retranchées

---

<sup>202</sup> G. Guillón, "El discurso histórico y la narración novelesca" in *La novela histórica a finales del siglo XX, actas del V seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral de la U.N.E.D* (sous la dir. de M. Garcia-Page, F. Gutierrez-Carbajo, J. Romera-Castillo, José), Madrid, Visor, 1996, p. 71-73.

dans les paroxysmes de la "vérité" et du "mensonge"<sup>203</sup>. Or rappelons-nous qu'Aristote, dans sa fameuse distinction entre la poésie et l'histoire, prenait en compte bien d'autres critères !

La moins mauvaise définition du roman est sans doute une définition d'inspiration aristotélicienne : c'est la représentation par un narrateur d'hommes agissants et ce sont ces deux traits – représentation narrative et hommes en action – qui ont de plus en plus séparé le roman de l'histoire, au fur et à mesure que celle-ci a entendu son enquête en deçà de l'action humaine<sup>204</sup>.

La distinction que propose Aristote est plus profonde et plus juste que l'application de trait de fiction (vrai/faux) : le classique n'oppose pas le vrai au faux ou au non-sens, mais ce qui est arrivé à ce qui pourrait arriver. Or, le vrai pouvant n'être pas "vraisemblable", il n'en est pas moins possible et l'on aboutit ainsi à la conclusion que l'intrigue en elle-même est neutre par rapport à l'opposition du réel et de la fiction. C'est une hypothèse extrêmement importante : le même récit, la même phrase peuvent, selon les cas, être perçus comme historiques ou comme non historiques. Les attitudes propositionnelles, les systèmes de croyance des producteurs et des récepteurs – qui ne sont pas nécessairement les mêmes – font que la même intrigue sera perçue tantôt comme histoire, tantôt comme roman.

¿Qué diferencia hay, entonces, entre una ficción y un reportaje periodístico o un libro de historia ? ¿No están compuestos ellos de palabras ? ¿No encierran acaso en el tiempo artificial del relato ese torrente sin riberas, el tiempo real ?

– se demande alors Mario Vargas Llosa, auteur d'œuvres de fiction comme d'œuvres tenues pour romans historiques. Et il répond :

La respuesta es : se trata de sistemas opuestos de aproximación a lo real. En tanto que la novela se rebela y transgrede a la vida, aquellos géneros no pueden dejar de ser sus siervos. La noción de verdad o mentira funciona de manera distinta en cada caso. Para el periodismo o la historia la verdad depende del cotejo entre lo escrito

---

<sup>203</sup> Remarquons qu'aujourd'hui la doxa, relayée par le langage courant, tend toujours à assigner le vrai à l'histoire et le mensonge au roman : un fait avéré est qualifié de "fait historique", tandis qu'un fait invraisemblable – c'est "du roman".

<sup>204</sup> J. Molino, "Histoire, roman, formes intermédiaires", in *L'histoire comme genre littéraire, Mesure*, n° 1, Paris, José Corti, 1989, p. 73.

y la realidad que lo inspira. A más cercanía, más verdad, y a más distancia, más mentira<sup>205</sup>.

Au contraire, parmi les éléments indispensables pour qu'un roman dise "vrai", l'auteur péruvien cite la capacité de persuasion, la force communicative de la fantaisie, l'habileté de la magie : en somme, chaque bon roman dit la vérité et chaque mauvais roman ment. Le critère vérité / mensonge s'avère insuffisant et trompeur : la "vérité" ou le "mensonge", dans le contexte spécifique du roman, deviennent des catégories esthétiques.

La recomposición del pasado que opera la literatura es casi siempre falaz juzgada en términos de objetividad histórica. La verdad literaria es una y otra la verdad histórica. Pero, aunque está repleta de mentiras – o, más bien, por ello mismo – la literatura cuenta la historia que la historia que escriben los historiadores no sabe ni puede contar. Porque los fraudes, embaucos y exageraciones de la literatura narrativa, sirven para expresar verdades profundas e inquietantes que sólo de esta manera sesgada ven la luz<sup>206</sup>.

Vargas Llosa, dont l'engagement dans la vie politique et sociale n'est mystère pour personne, remarque d'ailleurs qu'une société ouverte sait conserver l'indépendance de l'histoire et de la fiction, tandis qu'une société fermée est soumise au pouvoir politique qui contrôle et limite les deux. Dans les régimes totalitaires, l'histoire est amenée à mentir et la fiction à servir les vérités de l'état. Or, la vérité est une notion indispensable pour l'histoire, tout comme le mensonge romanesque peut être libérateur et créateur.

---

<sup>205</sup> M. Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, op. cit., p. 10.

<sup>206</sup> *Ibidem*, p. 14.

## Chapitre I

### LE ROMAN DE L'HISTOIRE DANS L'HISTOIRE DU ROMAN

Un écrivain peut bien prétendre [...] qu'il regarde dans son cœur et écrit, mais en réalité il ne verra son cœur [...] qu'à travers des perspectives formelles dont il dispose.

Robert Scholes<sup>207</sup>

Le titre de ce chapitre est emprunté à un cycle de conférences sur le roman historique, organisées en novembre 1999 par l'Université de Silésie à Katowice en Pologne<sup>208</sup> – car le phénomène du nouveau roman historique s'inscrit pour moi dans le processus de re-formulation du genre littéraire, baptisé "roman historique". Si la fiction littéraire reste sujette à l'application de la théorie des genres, c'est dans sa dimension dynamique, préconisée notamment par Jonathan Culler<sup>209</sup>. En effet, il n'est plus question aujourd'hui d'étude statique et abstraite, qui répertorie les arbres généalogiques de la littérature devenue en quelque sorte lettre morte. Le processus de compréhension qu'est devenue la théorie des genres est en réalité une recherche incessante sur le contrat passé entre l'écrivain et son lecteur, sur la conséquence de ce contrat appelé "genre littéraire", sur ses formes d'exister et sur sa manière d'agir. La notion de genre, fondamentale pour le système théorique, reste relativement autonome et attestée historiquement, mais elle est aussi historiquement modulable et façonnée par les conventions, les modes et les différents besoins. Il s'agit donc beaucoup plus d'un outil de communication littéraire que d'une définition

---

<sup>207</sup> R. Scholes, "Les modes de la fiction", in *Théorie des genres*, G. Genette & T. Todorov (dir.) Paris, Seuil, 1986, p. 78 (un extrait de "Towards a structuralist Poetics of Fiction", in *Structuralism in Literature, an Introduction*, Yale University Press, 1974, p. 129-138).

<sup>208</sup> Les actes de ce cycle ont été publiés sous le même titre : *Le roman de l'histoire dans l'histoire du roman* (éd. A. Abłamowicz), Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2000, 367 p.

<sup>209</sup> J. Culler, *Znak - styl - konwencja* (trad. polonaise de M. Głowiński), Warszawa 1977, p. 172. Cf. aussi "Towards a Theory of Non-Genre Literature", in *Surfiction*, Chicago, ed. R. Federman, 1975, p. 256-262.

abstraite : le genre précise le contexte, définit les propos du destinataire et permet de prévoir les attentes du destinataire de ce message qu'est le texte littéraire.

Cependant, si depuis des dizaines d'années aucune tentative n'a été entreprise pour intégrer les genres littéraires d'une époque dans l'ensemble des manifestations synchroniques, cela tient peut-être au fait que l'étude normative des genres est tombée dans un profond discrédit et que toute systématisation a été qualifiée de simple spéculation<sup>210</sup>. Le paradoxe principal du genre consiste en ce que nous ne pouvons pas décider de ce qui appartient à un genre sans savoir déjà ce qui est générique – or, si l'on se réfère à l'exemple des classifications proposées par Fernando Aínsa ou Seymour Menton, il est difficile de déterminer ce qui est générique sans reconnaître les éléments qui appartiennent à un genre. Comme l'écrivait Wilhelm Dilthey :

C'est à partir des mots séparés et de leurs liaisons que le tout d'une œuvre doit se comprendre, et pourtant la pleine compréhension de l'élément individuel présuppose déjà celle du tout. Ce cercle se reproduit dans le rapport qui unit l'œuvre individuelle à la forme d'esprit et à l'évolution de son auteur, et de même il fait retour dans le rapport qui unit cette œuvre au genre littéraire dont elle fait partie<sup>211</sup>.

La dernière étape d'une théorie des genres littéraires devrait permettre de constater qu'un genre existe aussi peu pour lui seul qu'une œuvre individuelle. Le postulat de Jauss d'une historisation du concept de forme exige que l'on se débarrasse de l'idée d'une juxtaposition de genres clos sur eux-mêmes et que l'on cherche leurs interrelations, qui constituent le système littéraire à un moment historique donné. Du point de vue diachronique, l'alternance historique concernant la phase de domination d'un genre se divise en trois phases qui s'enchaînent :

- canonisation,
- création d'automatismes ;
- changement de fonctions.

---

<sup>210</sup> H. R. Jauss "Littérature médiévale et théorie des genres", in *Théorie des genres*, G. Genette & T. Todorov (dir.), Paris, Seuil, 1986, p. 59.

<sup>211</sup> W. Dilthey, *Die Entstehung der Hermeneutik, Schriften*, 1900, vol. V, p. 330, cité par K. Viëtor, "L'histoire des genres littéraires", in *Théorie des genres*, G. Genette & T. Todorov (dir.), Paris, Seuil, 1986, p. 29-30.

Ou, selon Henri Focillon, qui propose aussi une théorie des différentes étapes de l'évolution formelle : âge expérimental, classique, raffiné et baroque<sup>212</sup>. Les genres à succès d'une époque – comme le roman historique du 19<sup>e</sup> siècle – perdent leur efficacité parce qu'ils sont continuellement reproduits. Ils sont alors supplantés par des genres nouveaux et repoussés à la périphérie jusqu'à une modification structurelle, incertaine mais souvent possible grâce à l'adoption de matériaux ou de fonctions empruntés à d'autres genres. Le nouveau roman historique en est la preuve.

Le développement de la circulation littéraire au cours de ces derniers siècles, dû à des causes autant technologiques que sociales, a comme conséquence une multiplication extrême des modèles génériques potentiels : l'activité générique très poussée des textes modernes aboutit à une telle multiplication générique que les classifications sont très difficiles à établir. On a trop souvent tendance à identifier la généricité à son régime de reduplication, alors que le régime de la transformation poétique (donc l'écart générique) est tout aussi important pour comprendre le fonctionnement de la généricité textuelle. Les deux régimes, apparemment contradictoires, sont les deux faces d'une même fonction textuelle.

Le régime de la transformation générique est le meilleur terrain d'étude pour la généricité. Dès qu'il y a transformation générique, la classification y voit soit le début d'un genre nouveau, soit un texte a-générique (d'où la thèse que de grands textes ne seront jamais génériques). L'étude de la généricité textuelle permet au contraire de montrer que les grands textes se qualifient non pas par une absence de traits génériques, mais par leur multiplicité extrême. Il y a généricité dès qu'il y a la confrontation d'un texte à son contexte littéraire, et qu'elle fait surgir cette sorte de trame qui lie ensemble une classe textuelle, par rapport à laquelle s'écrit le texte en question. L'un des critères à retenir est celui de la coprésence de ressemblances à des niveaux textuels différents, par exemple au niveau modal, formel et thématique.

Robert Scholes, dont l'approche résolument pragmatique et pédagogique me séduit particulièrement, part du principe que le processus de lecture tout comme celui de l'écriture sont fondamentalement de nature

---

<sup>212</sup> H. Focillon, consulté dans son édition américaine, *The Life of Forms of Art*, New York, Zone, 1989, p. 52.

générique – d'où sa définition du genre comme "patron" ou "modèle" appliqué à la fois par les romanciers et les lecteurs :

What is a literary genre ? It is a sort of template, used by both writers and readers, to allow for relatively rapid composition and comprehension. That is, a writer composing a text in a recognized genre begins with a template, preexisting form that leaves certain blanks to be filled in<sup>213</sup>.

Le procès de l'écriture est générique dans le sens où tout écrivain conçoit sa tâche en fonction de sa propre culture littéraire et inscrit son travail dans une tradition donnée.

Si l'écriture s'inscrit dans les limites de la tradition générique, il en va de même pour la lecture. On peut donc supposer que la conception générique préliminaire que le lecteur se fait d'un texte donné, est constitutive de tout ce qu'il comprend de ce texte par la suite. L'enfant doit d'abord apprendre ce que sont les contes de fées avant de les écouter avec plaisir, tout comme il doit élaborer un sens de la grammaire avant de pouvoir parler<sup>214</sup>. L'adulte doit savoir reconnaître le genre du texte à lire afin de savoir le lire de la façon appropriée :

Dans le monde des adultes, des erreurs de lecture très graves, portant sur des textes littéraires, ainsi que la plupart des erreurs de jugement critique, sont imputables à une mauvaise compréhension des genres chez le lecteur ou le critique<sup>215</sup>.

Scholes dit avoir tiré une leçon inoubliable d'un examen où un étudiant prié d'analyser un poème anonyme lui a reproché un style fleuri et vieilli, mal adapté au monde contemporain – or, il s'agissait en réalité d'un poème

---

<sup>213</sup> R. Scholes, *The Crafty Reader*, New Heaven & London, Yale University Press, 2001, p. 143. "Template" est employé dans le sens de "gabarit, modèle, patron" (Cf. *Le Robert & Collins Grand dictionnaire anglais – français*, Glasgow & Paris, 2000).

<sup>214</sup> U. Eco tient un discours semblable : "Un enfant parle très bien sa langue maternelle et pourtant il ne saurait en écrire la grammaire. Mais le grammairien n'est pas le seul à connaître les règles de la langue parce que l'enfant, ans le savoir, les connaît très bien aussi : le grammairien est celui qui sait pourquoi et comment l'enfant connaît la langue." (U. Eco, "Apostille au *Nom de la rose*" (trad. M. Bouzaher), in *Le nom de la rose* (trad. J.-N. Schifano), Paris, Grasset & Fasquelle, 1985, p. 513-514.)

<sup>215</sup> R. Scholes, "Les modes de la fiction", in *Théorie des genres*, G. Genette & T. Todorov (dir.), Paris, Seuil, 1986, p. 79.

de Shakespeare<sup>216</sup>. Une fâcheuse tendance, fréquente chez les critiques, consiste à établir des normes peu appropriées à l'appréciation des œuvres littéraires. Reprocher à un poème de Shakespeare de mal s'adapter au monde contemporain est aussi sensé que de reprocher à un nouveau roman historique de s'éloigner de la "vérité historique". Les raisons qui poussent à ce genre d'aberrations critiques sont presque systématiquement liées à des manquements à la logique des genres et à un monisme inconscient dans le domaine de l'appréciation littéraire, phénomène qui risque de jeter le discrédit sur l'ensemble des efforts d'appréciation littéraire – ce qui correspond, disons-le au passage, aux vœux des critiques conduits par Northrop Frye.

Rappelons que Frye cherche à définir la littérature et la critique littéraire en partant de l'hypothèse que la littérature n'est pas plus le commentaire de la réalité que les mathématiques ne sont le commentaire numérique du monde extérieur – mais qu'elles contiennent leur propre signification. Selon Frye, toute critique d'évaluation est sujette à distorsion à cause des préjugés personnels et des modes changeantes du goût littéraire, et qu'elle est par conséquent trompeuse et naïve<sup>217</sup>. En partant des mêmes données et des mêmes prémisses que Northrop Frye, Robert Scholes préfère tirer une conclusion différente : puisque même les meilleurs critiques de la fiction littéraire sont sujets à l'erreur quand ils cherchent des principes d'appréciation qui transcendent les barrières des genres, on devrait constamment essayer de se mettre à l'abri de toute appréciation moniste et accorder une grande attention aux types génériques et à leurs attributs respectifs. Scholes estime qu'une évaluation authentique, qui compare des œuvres ayant des affinités réelles dans leur forme et leur contenu, est tout à fait possible. L'invention d'un nouveau terme générique est parfois utile, voire nécessaire :

---

<sup>216</sup> Cf. R. Scholes, "Light Reading. The Private-Eye Novel as a Genre" in *The Crafty Reader*, New Heaven & London, Yale University Press, 2001, p. 138-182.

<sup>217</sup> N. Frye, *Anatomie de la critique* (1957) (trad. G. Durand), Paris, Gallimard, 1969, 454 p.

I shall be arguing that by inventing a new generic notion, we can in fact read certain texts with greater comprehension and appreciation, and also that these new affiliations will help us to understand more adequately the culture of the period<sup>218</sup>.

Je m'arrêterai là : non parce que les suggestions de Scholes ne me séduisent pas, mais parce que je m'en inspirerai dans la partie suivante, au même titre que d'autres réflexions déjà abordées. En effet, comme je l'évoquais précédemment, la question de généricité est particulièrement intéressante dans sa dimension dynamique. Le processus de compréhension qu'est devenue la théorie des genres est en réalité une recherche incessante sur le contrat passé entre l'écrivain et son lecteur, et sur la conséquence de ce contrat qui s'appelle genre littéraire. Or, ce qui permet traditionnellement de reconnaître un roman comme historique, c'est la comparaison des traits particuliers du texte, interprétés comme des signaux de son historicité, avec l'ensemble des conventions qui caractérisent le paradigme établi. Comme le résume Vincent Jouve, c'est le respect des trois contraintes qui permet traditionnellement de définir le roman comme "historique" : l'absence de contradictions avec l'histoire officielle, le soin d'éviter des anachronismes, ainsi qu'une compatibilité avec la logique et la physique de la réalité<sup>219</sup>. S'y ajoute parfois la gravité nécessaire dans le traitement des faits appartenant autant au bagage de la culture générale de l'individu qu'à l'héritage de la mémoire collective d'une population. (Entre parenthèses – le roman historique est finalement assez facile à parodier : il suffirait de rompre cette "gravité nécessaire" dans le traitement des faits, postulée par Jouve).

La convention essentielle semble néanmoins celle de l'intelligibilité de l'univers historique représenté dans le roman, suivie de l'investissement de chaque élément de cet univers d'une dimension historique, l'apparition de la perspective historique, l'emploi du temps conventionnellement éloigné de l'actualité, l'acceptation de la vraisemblance du cadre et finalement la convention de la dépendance de chaque roman historique par rapport à ses sources. Par rapport au paradigme du roman historique (sans entrer pour l'instant dans les

---

<sup>218</sup> R. Scholes, *The Crafty Reader*, New Heaven & London, Yale University Press, 2001, p. 107.

<sup>219</sup> D'après V. Jouve, "Roman et histoire", dans *La poétique du roman*, SEDES, p. 180.

divisions ultérieures), la reconnaissance d'un texte littéraire s'appuie sur les signaux d'une localisation temporelle éloignée, d'une représentation stéréotypée d'une structure sociale reconnue comme historique, ainsi que d'une stylisation linguistique conventionnelle. La particularité du genre réside en effet dans la double appartenance des signaux de l'historicité : d'une part, on travaille toujours des conventions et des schémas littéraires ; d'autre part, on retrouve également des thèmes et des images stéréotypées, devenus sujets des recherches historiques, ainsi que le discours scientifique employé par l'historiographie.

Voilà pourquoi il serait impossible, à travers les âges de la conscience historique de chaque époque, de séparer l'évolution du roman historique des outils méthodologiques qui la forment. Le roman historique sait tirer profit non seulement des détails de la recherche historique, mais plus généralement de la manière dont la science du passé interprète et représente celui-ci, sans oublier la façon de formuler et de structurer le récit des événements devenus historiques. C'est ainsi que l'évolution du genre littéraire reflète la complexité méthodologique de l'histoire par rapport aux grandes questions sur, par exemple, l'existence de l'histoire universelle, la pertinence de la notion du fait ou du temps historique, les limites de l'historicité – et de la connaissance historique, ou finalement sur l'historicité de la discipline elle-même.

### ***1.1. La généalogie du roman historique***

Afin de pouvoir mieux situer le roman historique contemporain dans son contexte générique, il nous faut d'abord parler de ce que l'on appelle le roman historique traditionnel. Né en Europe au 19<sup>e</sup> siècle sous l'influence du romantisme, le roman de l'histoire partagea ensuite les succès éditoriaux avec le grand roman réaliste<sup>220</sup>. Si son ingénieux inventeur, l'avocat Walter Scott, n'était pas insensible à l'esthétique des romans gothiques du 18<sup>e</sup> siècle, ses objectifs étaient extrêmement plus vastes que la seule recherche d'un scénario pseudo-historique et d'agréables frissons d'horreur. La grandeur de Scott réside, comme le souligne Gyorg Lukács (1885-1971), grand théoricien du genre, dans son

---

<sup>220</sup> Pour les besoins de la périodisation on retient habituellement la date de la parution de *Waverley* de W. Scott, le premier roman dit historique, soit 1814.

aptitude à donner une incarnation humaine vivante à des types socio-historiques<sup>221</sup>. Les lecteurs de Scott font preuve d'un intérêt croissant pour les richesses du passé, de la tradition, de l'histoire : ce qu'il leur offre n'est pas seulement une reconstruction des événements du passé, mais l'occasion de "ressusciter poétiquement" les êtres humains qui y ont figuré, afin que le lecteur puisse d'abord comprendre leur motivation passée et ensuite, son présent à lui<sup>222</sup>.

La tâche de l'artiste consiste alors à démontrer que les faits et les personnages ont vraiment existé de telle ou telle manière ; il doit faire sentir concrètement les points de vue sociaux et humains qui ont amené ces hommes à penser, souffrir, agir comme ils l'ont fait et ce ne sont pas les grandes dissertations politiques et rébarbatives qui instruisent le lecteur, mais les réactions extérieures des héros. Faire vrai, donner l'impression de la vie, c'est tout l'art du romancier<sup>223</sup>.

Ce n'est pas un hasard si le roman historique est apparu et s'est développé précisément au 19<sup>e</sup> siècle – explique Lukács, dont les travaux dans ce domaine, bien que datant des années 30 du siècle dernier, font toujours autorité<sup>224</sup>. Selon lui, l'apparition du roman historique et son succès sont en relation avec les grands bouleversements historiques, sociologiques et idéologiques, provoqués par les guerres napoléoniennes et les grands mouvements de masses – ces masses qui font ainsi l'expérience concrète du sens de l'histoire :

L'appel à l'indépendance nationale et au caractère national est nécessairement lié à une résurrection de l'histoire nationale, à des souvenirs du passé, à la grandeur passée, aux moments de la honte nationale, que cela aboutisse à des idéologies progressistes ou réactionnaires<sup>225</sup>.

Au début du 19<sup>e</sup> siècle, à l'époque où se forme le roman historique, l'état et les potentialités de la science font en sorte que l'on place au centre

---

<sup>221</sup> G. Lukács, *Le roman historique* (trad. de l'allemand par R. Saille), Paris, Payot, 1965, p. 35.

<sup>222</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>223</sup> G. Nélod, *Panorama du roman historique*, Paris, Société Générale d'Éditions, 1969, p. 22.

<sup>224</sup> Il est important de noter que Lukács écrit *Le roman historique* entre 1936 et 1937, bien que l'ouvrage ne soit publié pour la première fois qu'en 1954 (en allemand).

<sup>225</sup> G. Lukács, *Le roman historique*, *op. cit.*, p. 24.

de l'Histoire le récit des sujets d'une grande portée, à savoir les activités militaires et politiques, sans oublier les illustres figures de ces activités. Cependant, les limites de l'historicité ne sont pas si rigoureusement établies qu'il n'existe pas de complémentarité possible entre le sujet du récit historique et celui de la narration littéraire. Ce phénomène permet notamment d'assigner au roman historique la mission de combler les lacunes inaccessibles à l'investigation scientifique traditionnelle du 19<sup>e</sup> siècle. Cette précision est importante, car la nouvelle histoire du 20<sup>e</sup> siècle s'intéressera, et nous le savons fort bien, à tous ces domaines négligés des marges sociales, des coutumes locales, des croyances et des mentalités, de la sphère privée des hommes à travers les âges. Néanmoins, jusqu'à cette date, c'est plutôt le roman historique qui est le premier à se pencher et à travailler sur ces thèmes en marge de la fiction romanesque.

Tous les grands auteurs du roman historique traditionnel, comme Walter Scott, Alexandre Dumas, Victor Hugo, Théophile Gautier, Lev Tolstoï, Henryk Sienkiewicz et bien d'autres, partent du postulat que la littérature doit vivifier l'histoire : ce postulat est d'ailleurs suggéré par les historiens eux-mêmes. Car, selon les convictions de Thomas Macaulay ou de Wilhelm von Humboldt, l'histoire apporte la base d'un savoir systématisé, tandis que la fiction permet de compléter ce savoir. Paradoxalement, le thème le moins étudié reste la psychologie des protagonistes historiques et la motivation de leur comportement, au premier comme au second plan. Alors que les héros romantiques se déchirent dans des situations tragiques, conflictuelles et que, plus tard, le grand roman réaliste construira les bases des futures analyses psychologiques, les protagonistes des romans historiques de ce même 19<sup>e</sup> siècle présentent des caractères stéréotypés, figés par la tradition. D'ailleurs, l'exigence de vraisemblance rend impossible toute reconstruction fidèle de la psychologie des grands acteurs de l'Histoire : voilà pourquoi ils font si souvent partie du décor, s'effaçant derrière des personnages à l'origine sans histoire, avec pour la plupart des noms attestés historiquement. Ce choix permet en outre de présenter parfois un autre point de vue sur des événements historiques connus : des personnages volontiers naïfs, inconscients de la complexité des événements auxquels ils assistent.

Bien que le roman historique ait une longue et belle carrière, la théorie littéraire le concernant conserve malgré tout quelques paradoxes. Wolfgang Iser remarque par exemple l'existence de trois imperfections nécessaires au roman historique. Car, si l'on suit l'esthétique de Scott à la lettre, le roman historique ne doit pas réussir parfaitement, faute de quoi l'Histoire serait si omniprésente qu'elle détruirait le roman. Il ne doit pas non plus être trop réaliste, pour ne perdre ni son caractère fictionnel ni sa perspective historique et pour ne pas présenter l'Histoire sous le signe de la réalité. Finalement, il ne doit pas non plus donner de conclusion historique spécifique, car l'achèvement du passé serait l'achèvement du présent<sup>226</sup>. D'autre part, ainsi que le remarque Jean Bessière :

le roman historique se veut tout autant réaliste qu'un roman réaliste, tout autant riche d'aventures qu'un roman d'aventures, si l'Histoire se trouve être riche d'aventures, tout autant psychologique qu'un roman psychologique, si le compte rendu de l'Histoire doit faire droit à la psychologie<sup>227</sup>.

Quel est exactement l'objet du roman historique ? Kazimierz Bartoszyński de l'Académie Polonaise des Sciences déclare ouvertement que la réponse à cette question est loin d'être évidente et qu'elle pose toujours de grandes difficultés théoriques<sup>228</sup>. Certains critiques – tel Seymour Menton – laissent supposer que chaque roman devient, tôt ou tard, historique, dans la mesure où il demeure le reflet d'une époque donnée<sup>229</sup>. Pour combattre de telles opinions, d'autres spécialistes élaborent des modèles plus ou moins rigoureux. Le critère de sélection souvent estimé comme primordial concerne l'existence d'une distance

---

<sup>226</sup> W. Iser, *Der Implizite Leser*, München, Wilhelm Fink, 1972, Cf. chapitre IV sur Walter Scott.

<sup>227</sup> J. Bessière, "Notes pour définir quelques paradoxes relatifs au roman historique" in *Le roman de l'histoire dans l'histoire du roman*, A. Abłamowicz (éd.), Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2000, p. 13.

<sup>228</sup> Cf. K. Bartoszyński, "Le problème des "sources" du roman historique, in *Le roman de l'histoire dans l'histoire du roman*, A. Abłamowicz (éd.), Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2000, p. 25-33.

<sup>229</sup> L'auteur le commente ainsi : "En el sentido más amplio, toda novela es histórica, puesto que, en mayor o menor grado, capta el ambiente social de sus personajes, hasta de los más introspectivos..." (Cf. S. Menton, *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979 - 1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 31-32.)

temporelle importante entre la réalité historique de l'auteur et la période historique évoquée par son roman. L'application de ce critère conduit certains critiques à exclure de l'ensemble des romans historiques toutes les œuvres dont le temps de l'action, ne serait-ce qu'en partie, coïncide chronologiquement avec la vie réelle de l'écrivain en question. Dans son fameux *Ensayo sobre la novela histórica*, Amado Alonso affirme jusqu'à la dernière note en bas de page :

No cuento como históricas novelas que pinten los tiempos del autor, aunque contengan episodios reales, ya de la vida privada, como en el Werther de Goethe, ya de la pública, como en la *Amalia* de Mármol<sup>230</sup>.

Cependant, tous les critiques ne sont bien évidemment pas d'accord sur cette exigence de la distance temporelle. Ainsi, Alexis Márquez Rodríguez ne la juge pas nécessaire et argumente :

Lo que da carácter *histórico* a un suceso no es su distancia en el tiempo respecto de quien lo narra después, sino su condición intrínseca de hecho que, de una u otra manera y en una u otra medida, ha influido en el desarrollo de los acontecimientos posteriores a él y con los cuales ha tenido alguna relación<sup>231</sup>.

Kazimierz Bartoszyński estime que la convention déterminante pour les modalités génériques du roman historique est sa propre dépendance envers ses sources, mais il énumère d'autres stratégies communes à des romans historiques classiques :

- d'une part, la distance temporelle qui sépare la contemporanéité du lecteur des événements évoqués est compensée par la précision et la plasticité des descriptions ; d'autre part, on sous-entend une

---

<sup>230</sup> A. Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica ; El Modernismo en "La gloria de Don Ramiro"*, Madrid, Gredos, 1984, p. 81. (En réalité, il s'agit d'un texte écrit par Alonso dans les années 30, dans le cadre d'un hommage à Enrique Larreta à l'occasion du 25<sup>e</sup> anniversaire de la sortie de son roman. L'hommage en question n'a jamais eu lieu et c'est seulement en 1942 que ce texte voit le jour dans une collection publiée par el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires.)

<sup>231</sup> A. Márquez Rodríguez, *Historia y ficción en la novela venezolana*, Monte Ávila Editores, 1990, p. 22. Par ailleurs, ce qui permet de qualifier un événement d'historique, c'est son importance (relative, donc) – "lo histórico es aquello ocurrido en un lugar que de una u otra manera influye ellos hechos posteriores." (*Ibidem*, p. 25)

connaissance suffisante de l'histoire universelle de la part du lecteur;

- les faits historiques notoires apparaissent à côté de détails qui n'appartiennent pas à l'histoire officielle, mais plutôt à la vie privée, intime ou psychique des personnages;
- il existe un équilibre entre les éléments qui évoquent un monde révolu et fermé, doté de valeurs particulières, et ceux que l'on déduit à partir de la connaissance intuitive des comportements universels;
- la présentation des événements historiques ne sert pas en premier lieu à la démonstration des thèses historiosophiques, bien que cette composante puisse s'ajouter à l'interprétation globale du roman;
- la référence aux sources a un caractère neutre du point de vue épistémologique et est en quelque sorte l'équivalent des procédés du narrateur omniscient du roman classique du 19<sup>e</sup> siècle<sup>232</sup>.

Il me semble cependant très important de noter que, dès le 19<sup>e</sup> siècle, le modèle scottien, bien que généralement acclamé et imité, n'était guère le modèle "exclusif" du roman historique. En effet, même dans ce domaine, une légère rivalité franco-britannique se fait jour : le contre-exemple du roman historique nous est fourni par Alfred de Vigny (1797-1863), qui en 1826 publia *Cinq-Mars, ou, Une conjuration sous Luis XIII*<sup>233</sup>. Comme l'indique son titre, le roman porte sur une conspiration contre le cardinal Richelieu, organisée en 1639 par le jeune marquis de Cinq-Mars, avec l'appui certain de la reine, du duc d'Orléans, du frère du roi et de Luis XIII en personne. Contrairement au modèle préconisé par Scott, de Vigny place tous ses protagonistes historiques au premier plan de son roman, remplissant ensuite le fond – et le fond seulement – par des personnages fictifs. Cette décision de l'écrivain est tout à fait consciente, comme l'atteste le prologue :

---

<sup>232</sup> K. Bartoszyński, "Konwencje gatunkowe powieści historycznej" in *Problemy teorii literatury*, Wrocław, Ossolineum, 1988, p. 224-264.

<sup>233</sup> La 9<sup>e</sup> édition de 1846 peut se consulter à la Bibliothèque Universitaire de Reims. Ce roman a toujours du succès, comme le prouve sa dernière édition datant de 1994 (A. de Vigny, *Cinq-Mars ou Une conjuration sous Luis XIII*, Lyon, Horvath, 360 p.).

Comme la France allait plus loin que les autres nations dans cet amour des faits et que j'avais choisi une époque récente et connue, je crus aussi ne pas devoir imiter des étrangers, qui, dans leurs tableaux, montrent à peine à l'horizon les hommes dominants de leur histoire ; je plaçais les nôtres sur le devant de la scène, je les fis principaux acteurs de cette tragédie dans laquelle j'avais dessein de peindre les trois sortes d'ambition qui nous peuvent remuer et, à côté d'elles, la beauté du sacrifice de soi-même à une généreuse pensée<sup>234</sup>.

Même si de Vigny évite de nommer Walter Scott, il le désigne implicitement en évoquant "des étrangers" qu'il ne désire pas imiter. C'est ainsi que la naissance du modèle traditionnel du roman historique est suivie, à quelques années près, de l'apparition d'une variante qui met en doute les bases même du nouveau genre. Par conséquent, même si c'est bien le modèle scottien qui va s'imposer en littérature pour les décennies à venir, sa remise en question est présente dès la première moitié du 19<sup>e</sup> siècle – quoiqu'elle ne portera ses fruits que dans la deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle, comme nous le verrons ultérieurement – ce que d'ailleurs prévoyait Lukács :

Le roman historique de notre époque doit donc avant tout nier d'une façon radicale et intraitable son prédécesseur immédiat et extirper énergiquement de sa propre création les traditions de ce dernier. Le rapprochement du roman historique de type classique qui se produit nécessairement dans ces conditions ne sera nullement, comme nos remarques l'ont montré, une simple renaissance de cette forme, une simple affirmation de ces traditions classiques, mais, si l'on me permet ici une expression tirée de la terminologie de Hegel, un renouvellement sous la forme d'une négation de la négation<sup>235</sup>.

Mais il serait souhaitable de profiler maintenant la définition du roman historique – ce à quoi je vais m'employer.

### ***1.2. Pour une définition du roman historique***

A la question : "Qu'est-ce qu'un roman historique ?", nombre de réponses commencent encore aujourd'hui par une introduction aussi naïve que discutable : "Le roman est une fiction, une invention d'auteur ;

---

<sup>234</sup> Cf. A. de Vigny, "Réflexions sur la vérité dans l'art", in *Cinq-Mars*, Lausanne, Editions Rencontre, 1978, p. 35-36.

<sup>235</sup> G. Lukács, *op. cit.*, p. 401.

l'Histoire est la réalité du passé"<sup>236</sup>. Or, après avoir étudié et commenté l'évolution de l'histoire contemporaine, entre le narrativisme et la microhistoire, il est impossible de prétendre ignorer combien cette "réalité du passé" reste douteuse. Il y a trois décennies, il était concevable, à l'instar de Georges Molino, de résumer le roman historique à "un récit où le cadre est réel et les héros fictifs"<sup>237</sup> ou, comme Jean Molino quinze ans plus tard, de décrire la forme canonique du roman historique moderne de la façon suivante :

Des héros moyens, hommes quelconques mais représentatifs, sont pris dans une époque de crise où se heurtent deux cultures ou deux partis et se mêlent aux grands personnages et événements, exprimant la façon dont une société vit son histoire. L'accent peut être mis [...] tantôt sur les grands hommes, tantôt sur les mœurs, tantôt sur les héros, mais l'essentiel se trouve dans la liaison organique des trois éléments, les événements historiques, les façons de vivre et de penser d'une époque, et enfin l'aventure individuelle des héros<sup>238</sup>.

Seulement, nous le savons, cette forme canonique est loin d'être la seule possible – tout comme il n'existe pas d'essence intemporelle du roman historique, du roman ou de l'histoire.

Mais le roman historique classique reste une réalité et un point de référence obligé – et plusieurs critiques s'y réfèrent. Le schéma traditionnel du roman historique, selon Alexis Márquez Rodríguez, doit comporter une toile de fond rigoureusement historique, une anecdote fictive au premier plan, volontiers agrémentée d'un épisode amoureux :

Si examinamos el esquema estructural de cualquiera de las *novelas históricas* de Walter Scott [...] podremos observar los siguientes elementos definitorios :

1. Una especie de gran *telón de fondo*, de riguroso carácter histórico, construido a base de episodios ciertamente ocurridos en un *pasado* más o menos lejano del *presente* del novelista. En tales episodios se percibe la presencia de figuras históricas muy conocidas, que aparecen con sus propios nombres, y actúan conforme a su tiempo y a sus rasgos psicológicos y en episodios reales de su vida.

---

<sup>236</sup> B. Solet, *Le roman historique : invention ou vérité?* Paris, Editions du Sorbier, 2003, 143 p.

<sup>237</sup> G. Molino, "Qu'est-ce que le roman historique?" in *La Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1975, n° 2-3, p. 201.

<sup>238</sup> J. Molino, "Histoire, roman, formes intermédiaires", in *L'histoire comme genre littéraire, Mesure*, n° 1, Paris, José Corti, 1989, p. 63.

2. Sobre ese *telón de fondo*, el novelista sitúa una *anécdota ficticia*, es decir, inventada por él, con episodios y personajes que no existieron en la realidad, pero cuyo carácter y significación son tales, que bien pudieron haber existido, pues encajan a la perfección dentro del contexto histórico de fondo, y no resultan extraños a los valores y demás elementos morales e ideológicos que forman la atmósfera, por supuesto histórica, que envuelve a los hechos narrados.
3. Por la regla general, la novelas de Scott, y todas que han seguido sus lineamientos, presentan – por lo común, pero no necesariamente, dentro de la *anécdota ficticia* – un *episodio amoroso* [...].
4. La *anécdota ficticia* constituye el primer plano de la narración, y en ella se enfoca la atención central del novelista y del lector. El contexto histórico real es sólo eso, contexto, telón de fondo como arriba se dice. [...] De la relación entre los personajes centrales, ficticios, y los colaterales, de carácter histórico, derivan algunas de las claves fundamentales de la trama novelesca, que explican, por ello mismo, muchos de los comportamientos de los personajes, tanto reales como ficticios, así como también las soluciones que se van dando a los conflictos que a lo largo del relato se han ido presentando, hasta culminar con la solución o desenlace final<sup>239</sup>.

Voilà une description à la fois claire et détaillée. Amy Elias va dans le même sens, mais d'une manière bien plus laconique et générale, lorsqu'elle précise les quatre présupposés basiques du roman historique dans sa forme classique :

1. it assumes the ontology of history ;
2. it assumes that history, as the shaping force of culture, can be identified and assessed (particularly in economic structures) by an unmotivated, neutral human observer who can inductively extrapolate a developmental pattern in history itself ;
3. it assumes and upholds notions of cultural and personal *value* derived largely from Western bourgeois economies ;
4. it assumes the shape of history to be linear and the motivation of history to be Progress<sup>240</sup>.

Laura Serrano de Santos analyse le roman historique en tant qu'imitation, expression historique et fiction, ce qui selon elle doit correspondre aux trois époques déterminantes dans son évolution :

---

<sup>239</sup> A. Márquez Rodríguez, *Historia y ficción en la novela venezolana*, Monte Ávila Editores, 1990, p. 21-22.

<sup>240</sup> A. J. Elias, *Sublime Desire. History and Post-1960s Fiction*, op. cit., p. 12.

l'époque classique, romantique et contemporaine<sup>241</sup>. André Peyronie arrive progressivement à la conclusion que la donnée fondamentale du roman historique est peut-être la non-contemporanéité de l'écrivain par rapport à son récit et la nécessité, pour lui, que l'Histoire se soit constituée comme telle. Dans la définition comme dans l'approche du genre historique, l'opposition binaire du réel et de la fiction risque d'être stérile, si l'on n'introduit pas, en troisième terme, l'écriture de l'Histoire. Le roman historique serait à la fois un dépassement prospectif de l'historiographie et une réécriture expérimentale du passé<sup>242</sup>. Toujours à propos de la définition du genre, Daniel Cowart postule une forte conscience historique :

I myself prefer to define the historical fiction simply and broadly as a fiction in which the past figures with some prominence. Such fiction does not require historical personages or events [...], nor does it have to be set at some specified remove in the time. Thus I count as historical fiction any novel in which a historical consciousness manifest itself strongly in either the characters or the action<sup>243</sup>.

L'originalité de la démarche de Kurt Spang consiste à passer d'abord en revue les genres limitrophes : mémoires, journal intime, biographie et autobiographie, chronique, légende, épopée, chanson de geste, roman de société (*Gessellschaftsroman*), roman d'actualité (*Zeitroman*), roman d'apprentissage (*Bildungsroman*), roman de science-fiction – voilà tout ce que le roman historique n'est pas<sup>244</sup>. Ensuite Spang

---

<sup>241</sup> L. Serrano de Santos, "Novela histórica a finales del siglo XX : lectura literaria ficcional y un caso de lectura paraliteraria imitativa" in *La novela histórica a finales del siglo XX, actas del V seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral de la U.N.E.D* (sous la direction de M. Garcia-Page, F. Gutierrez-Carbajo, J. Romera-Castillo, Madrid, Visor, 1996, p. 393-399.

<sup>242</sup> Cf. A. Peyronie, "Note sur une définition du roman historique suivie d'une excursion dans *Le nom de la rose*", in *Le roman historique : récit et histoire* (ouvrage collectif) Nantes, Editions Pleins Feux, 2000, surtout p. 284-286.

<sup>243</sup> D. Cowart, *History and the Contemporary Novel*, Carbondale & Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1989, p. 6. (Cf. aussi A. Fleishman, *The English Historical Novel : Walter Scott to Virginia Woolf*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1971, 262 p. et I. Schabert, *Der historische Roman in England und Amerika*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981, 238 p.)

<sup>244</sup> K. Spang, "Apuntes para una definición de la novela histórica", dans *La novela histórica. Teoría y comentarios* (ouvrage collectif), E.U.N.S.A., Pamplona, 1998, p. 51-87.

détache le modèle interprétatif et narratif de l'histoire du 20<sup>e</sup> siècle du modèle objectiviste et documentaliste du siècle précédent. Parallèlement, il distingue deux modèles de roman historique, illusionniste et anti-illusionniste :

- le roman historique illusionniste (19<sup>e</sup> siècle) – soit une vision d'en haut ;
- le roman historique anti-illusionniste (19<sup>e</sup>/20<sup>e</sup> siècle) – soit une vision d'en bas.

Le roman historique illusionniste naît de la volonté de l'auteur de créer une illusion d'authenticité et de véracité de son texte. Le récit permet de faire revivre le passé et de reconstruire les mentalités de l'époque, et l'écrivain partage avec ses lecteurs la conviction que l'homme est le moteur de l'histoire. Par contre, le roman historique anti-illusionniste correspond à une démarche critique dans l'histoire. Le romancier insère les éléments historiques dans un univers fictif – et non seulement il n'estompe pas leurs limites, mais au contraire, il attire l'attention du lecteur sur la discontinuité et l'hétérogénéité du récit. On pourrait dire que l'écrivain réveille son lecteur au lieu de l'hypnotiser à travers la lecture. Son récit n'est qu'une collection de puzzles : au lieu de présenter l'histoire, on ne présente qu'une histoire – ou des histoires au pluriel. Pour briser l'illusion romanesque, le récit reste souvent incomplet ou inachevé : le narrateur n'hésite pas à avouer son manque de compétence. Par ailleurs, l'écrivain partage avec ses lecteurs la conviction que le rôle de l'individu dans l'histoire est bien restreint.

### 1.3. Vers un changement de dominante

Il existe des approches très intéressantes à la question du roman historique dans l'aire anglo-saxonne ; cependant, le temps nous manque pour une étude plus approfondie. Surtout à cause des différences et des complexités de la terminologie, problème bien connu, certaines catégories étant plus opératoires qu'en France – comme le postmodernisme, le roman postmoderne, la fiction métanarrative ou "postmodern fiction" – même si Brian McHale souligne d'un clin d'œil que le postmodernisme n'existe pas, de même que la Renaissance et d'autres catégories créées par les théoriciens<sup>245</sup>.

C'est à Brian McHale que nous devons les réflexions sur le changement de dominante d'une œuvre d'art – dans l'acception proposée par Roman Jakobson<sup>246</sup> – phénomène sensible, à mon avis, dans le nouveau roman historique latino-américain. McHale lui-même s'inspire de Higgins, cité d'ailleurs dans l'épigraphe de son livre :

The Cognitive Questions (asked by most artists of the 20th century, Platonic or Aristotelian, till around 1958) : "How can I interpret this world of which I am a part ? And what am I in it ?"

The Postcognitive Questions (asked by most artists since then) : "Which world is this ? What is to be done in it ? Which of my selves is to do it ?" <sup>247</sup>

Les questions typiquement postmodernes se concentrent sur l'ontologie du texte littéraire ou sur l'ontologie du monde créé par le texte : non seulement elles correspondent parfaitement à la catégorie des romans historiques anti-illusionnistes proposée par Spang, mais elles enrichissent la perspective théorique de l'étude du nouveau roman historique dans les chapitres à suivre.

---

<sup>245</sup> Cf. B. McHale, *Postmodernist Fiction*, London & New York, Routledge, 1987, 264 p. Surtout le chap. I : "From Modernist to Postmodernist Fiction : change of dominant", p. 3-25.

<sup>246</sup> Cf. R. Jakobson, "The Dominant", in *Readings in Russian Poetics : Formalists and Structuralists Views*, L. Matejka & K. Pomorska (ed.), Cambridge, 1971, p. 105-110.

<sup>247</sup> Cf. D. Higgins, *A Dialectic of Centuries : Notes towards a Theory of the New Arts*, New York, 1978, p. 101.

A cheval entre le roman historique traditionnel et le nouveau roman historique, Daniel Cowart divise la fiction historique en quatre catégories :

- (1) The Way It Was – fictions whose authors aspire purely or largely to historical verisimilitude.
- (2) The Way It Will Be – fictions whose authors reverse history to contemplate the future.
- (3) The Turning Point – fictions whose authors seek to pinpoint the precise historical moment when the modern age or some prominent feature of it came into existence.
- (4) The Distant Mirror – fictions whose authors project the present into the past<sup>248</sup>.

Dans la première catégorie ("comment les choses se sont passées") Cowart place les romans qui visent à recréer le passé de la manière la plus dramatique possible, en accentuant les différences avec le présent, parfois en pulvérisant la version officielle de l'histoire. Les romans de la deuxième catégorie ("comment les choses vont se passer") renversent l'ordre du roman historique pour s'intéresser au futur au lieu du passé, sans se défaire d'un vaste savoir historique. La troisième catégorie ("le tournant", "le point crucial") concerne les romans qui cherchent à déterminer le moment décisif dans le passé et tentent d'établir quand et comment le présent est devenu présent. La quatrième et dernière catégorie se place sous le signe d'un "miroir distant" – autrement dit, c'est le présent qui se reflète dans le passé. Voilà la raison pour laquelle on y trouve des visions de l'histoire beaucoup plus surprenantes. Selon Cowart, les romanciers qui projettent leur propre époque sur l'écran du passé offrent une nouvelle perspective sur le temps présent : soit ils suggèrent que les changements historiques n'étaient qu'une illusion, soit ils découvrent une véritable richesse d'allégories, soit ils démontrent une théorie cyclique de l'histoire. Bien entendu, peu de romans appartiennent à une seule catégorie.

En résumé de ce chapitre, définissons le roman historique traditionnel comme celui qui se propose de reconstituer l'image d'une époque passée (le trait historique), à travers les destins individuels des personnages fictifs (le trait romanesque). D'un côté, il se veut une résurrection du passé, sa reconstitution à la fois onirique et fidèle : d'où le travail de documentation, la minutie presque archéologique, l'effort

---

<sup>248</sup> D. Cowart, *ibidem*, p. 8-9.

d'atteindre la vérité historique de l'événement ou de l'époque représentés. De l'autre côté, le récit romanesque promet aux lecteurs de leur faire oublier le présent : il offre en quelque sorte un rêve éveillé, un voyage instantané dans le passé, une impression d'avoir participé aux scènes décrites comme si c'étaient des scènes vécues<sup>249</sup>. Le discours du roman historique traditionnel se veut transparent, tel le discours de l'historien, et le narrateur omniscient et omniprésent pénètre librement au cœur des personnages. Il se garde toutefois de faire transparaître son savoir d'homme de son temps, en se situant volontiers dans la perspective de ses héros. Toutefois, les verbes employés au passé marquent solidement l'éloignement d'une action située dans une époque définitivement révolue.

Après avoir connu un grand succès dans tous les pays occidentaux déchirés par les crises politiques et économiques du 19<sup>e</sup> siècle, le roman historique entre lui-même dans une période de crise avec l'avènement du 20<sup>e</sup> siècle. Selon Gyorg Lukács cette décadence du roman historique est liée à son détachement de plus en plus dérisoire de la réalité. Si en 1905 un roman historique, de la tradition la plus pure, est encore capable d'obtenir le Prix Nobel<sup>250</sup>, c'est précisément parce que les préoccupations de son auteur entretiennent une complicité avec la situation de ses compatriotes. Dans les pays où, plusieurs générations durant, la nation cède à un régime étranger, la commémoration du passé reste la seule façon de lutter pour préserver la culture d'une nation et son identité. En déguisant le présent, les envahisseurs et les dissidents en costumes d'époques lointaines<sup>251</sup>, le roman historique peut jouer avec la censure et apporter indirectement à ses lecteurs un message d'espoir. Nous retrouverons la même lutte avec la version imposée des faits, la même histoire oubliée que la fiction permet de conserver, dans le roman historique contemporain.

---

<sup>249</sup> Nous pourrions retrouver les mêmes objectifs et les mêmes promesses dans la plupart des films historiques du 20<sup>e</sup> siècle.

<sup>250</sup> *Quo vadis* (1896) de Henryk Sienkiewicz, écrivain extrêmement populaire et auteur des cycles entiers de romans historiques consacrés, pour la plupart, à la gloire passée de la Pologne. *Quo vadis* est une remarquable exception qui tente de reconstituer la Rome de Néron, pour y peindre les amours d'un notable romain et d'une jeune fille chrétienne.

<sup>251</sup> Comme le fait par exemple Boleslaw Prus dans son *Faraon* (1897), devenu plus tard un chef-d'œuvre cinématographique.

## **Chapitre II**

### **LA TRADITION DU ROMAN HISTORIQUE EN AMERIQUE LATINE**

La novela ha sido desde sus orígenes la privatización de la historia [...], historia de la vida privada, historia de la gente que no tiene historia [...]. En este sentido todas las novelas son históricas.

José Emilio Pacheco<sup>252</sup>

Le développement du roman historique sur un territoire donné suppose un intérêt particulier pour l'histoire, pour les époques passées, pour les légendes circulant parmi les peuples et pour leurs mythes fondateurs. Or, il est évident que si l'on compare l'écriture de l'histoire de l'Amérique latine et celle de l'Europe, les enjeux ne sont pas du tout les mêmes. Pour commencer, la perspective eurocentriste, relativement homogène malgré les apparences, doit se dissoudre devant la multiplicité des perspectives propres aux civilisations amérindiennes. A cette polyphonie des voix s'ajoutent des silences inquiétants. N'ayant entre elles de réelles solutions de continuité, constantes et systématiques, la succession des civilisations anciennes s'est réalisée plus souvent par rupture que par intégration d'apports extérieurs. L'apparition de certaines parmi eux reste en partie inexpliquée, faute de pouvoir établir un lien solide entre elles et celles qui les précèdent. D'autres, ayant connu un développement spectaculaire, semblent avoir vécu dans une parfaite autarcie ou alors avoir subi un effondrement total et inexplicable, comme les Mayas.

Sans aucun doute, cette rotation des civilisations, la succession spectaculaire d'épanouissements suivis d'effondrements, voire de disparitions, laisse de profondes traces dans la cosmologie et dans les comportements culturels des peuples amérindiens. Leur conception cyclique du temps – et donc de l'histoire – contient, dès l'origine de toute

---

<sup>252</sup> J. E. Pacheco cité par S. Menton, *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979 – 1992*, op. cit., p. 32.

vie, sa propre disparition, certaine et inéluctable. En même temps, l'écriture de l'histoire est déjà un véritable enjeu de pouvoir :

De fait, et pour se limiter à l'aire géographique méso-américaine, un tel contrôle exercé par le pouvoir politico-religieux sur l'écriture de l'histoire existait déjà dans le monde *mexica*. Il relevait d'une pratique jugée nécessaire au bon fonctionnement du système politique, et s'exprimait par le contrôle absolu exercé par les autorités sur la mémoire du passé et son inscription dans les codex. Cette activité, réservée aux membres du clergé sous le contrôle de l'empereur *mexica* lui-même, se traduisait dans la pratique quasiment systématique de la réécriture de l'histoire lors de l'avènement de chaque nouveau monarque. Elle signifiait la destruction des anciens livres ayant enregistré le passé selon les vœux de l'ancien empereur et leur remplacement par de nouveau codex peints sous le contrôle des nouvelles autorités<sup>253</sup>.

Ensuite, lorsque l'univers historique occidental s'approprie l'Amérique, elle est réinventée de toutes pièces à partir des bases culturelles gréco-romaines et judéo-chrétiennes. Au lieu de parler de découverte de l'Amérique, nous pouvons aussi bien discuter de l'Amérique en tant qu'élaboration intellectuelle<sup>254</sup>. D'autant plus que les pillages et les mutilations visent à renforcer ce phénomène de disparition des vaincus en les rayant du monde des hommes. Des tribus entières disparaissent – ce qui provoque, sous la domination coloniale européenne, la déportation de plusieurs millions d'Africains, et donc un métissage culturel et religieux à l'échelle mondiale. Ces brassages de populations et de cultures sont, bien évidemment, à l'origine du questionnement de l'identité, commun à tout le Nouveau Monde.

La frénésie de reconstruction identitaire de la part des vaincus se traduit sous diverses formes : l'usage privé, personnel et familial de l'histoire et sa manipulation – comme ces généalogies qui servent à profiter des privilèges octroyés par des conquérants – s'étend progressivement aux groupes ethniques indigènes. Cette réécriture de l'histoire vise à inscrire l'histoire des populations concernées dans la perspective imposée par le vainqueur. Les chroniques sont soucieuses de proposer non seulement une

---

<sup>253</sup> *Ecrire l'histoire de l'Amérique latine XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles* (sous la dir. de M. Bertrand & R. Marin), Paris, CNRS Editions, 2001, p. 10.

<sup>254</sup> Cf. E. O'Gorman, *La invención de América*, México, Fondo de cultura económica, 1977, 193 p.

synthèse, mais surtout une continuité entre le traumatisme de la rupture et le passé indigène, tandis qu'une mémoire orale continue à se transmettre, mais à un autre niveau.

L'écriture de l'histoire, qui n'est ni neutre ni impartiale, continue d'être un véritable enjeu de pouvoir. La conquête et la colonisation, la révolution et l'indépendance ne rompent pas avec le contrôle politique sur l'écriture de l'histoire, lequel va s'exprimer différemment. Citons par exemple le souci de l'image renvoyé par l'empire espagnol. Victimes de la "légende noire", les autorités espagnoles répondent par un contrôle des informations provenant des Indes : c'est dans cet esprit qu'en 1533 le roi commande à Gonzalo Fernández de Oviedo une chronique "officielle" des Indes. Vers 1570 les mots *conquista* et *conquistador* sont bannis du vocabulaire, et toute publication sur le passé précolombien exige une autorisation préalable. Les cités américaines emploient des chroniqueurs chargés de fixer leur mémoire et d'en légitimer l'histoire. Héritiers de la geste des vainqueurs, des découvreurs conquérants, ils confèrent à leur histoire une dimension épique<sup>255</sup>.

Ce travail de reconstruction identitaire s'accroît après l'indépendance. Pionnier de l'histoire du temps présent, Fray Servando Teresa de Mier entreprend dès 1812 son *Histoire de la révolution en Nouvelle-Espagne* : une entreprise de légitimation de l'indépendance et de l'indépendance d'une nation qui aspire à une reconnaissance internationale. L'indépendance des nations américaines coïncide avec la fondation d'institutions vouées à la sauvegarde de la mémoire nationale – bibliothèques, archives, instituts historiques, sociétés savantes. Rien d'étonnant que le besoin de se dire "nation" ne soit aussi important que le fait de l'être. Dans chaque jeune état à l'identité nationale incertaine et peu affirmée, la mission de l'histoire consiste à en identifier et à en affirmer les principaux traits, susceptibles de devenir les éléments constitutifs. Cela suppose inévitablement une étroite imbrication entre la politique et l'histoire, tandis que la profondeur des métissages, les brassages continuels sur le carrefour d'origines et la diversité des références se heurtent à la

---

<sup>255</sup> On réalité, on ne peut le voir que récemment, puisque dès 1570 tous les écrits sur la conquête sont également interdits de publication, et qu'ils ne seront publiés qu'au 20<sup>e</sup> siècle (Cf. Sahgún, Motolinía, Oviedo etc.).

volonté – affirmée ou latente – de faire de l'apport hispanique et européen le seul vraiment reconnu et valorisé.

Avec les indépendances, c'est la presse et les chroniques des villes qui rédigent une mémoire communale officielle. Des nouvelles représentations de la métropole s'imposent, afin que puisse s'élaborer une nouvelle mémoire, nationale et républicaine. Chose curieuse, la figure de Christophe Colomb reste indemne et traverse même glorieusement le siècle : la caractère épique de son entreprise, et surtout les injustices dont il est l'objet de la part de la couronne espagnole – tout contribue à en faire le précurseur capable d'alimenter le processus de fondations des nouvelles nations. Mais ces nouvelles nations auront rapidement besoin de la littérature nationale : dix ans seulement après la publication du premier roman latino-américain, le premier roman historique fait son entrée sur la scène littéraire.

### **2.1. Le premier roman historique**

Aussi invraisemblable que cela puisse paraître, les habitants de l'Amérique latine pendant trois cents ans lisent des romans provenant de la contrebande : parmi d'autres livres, l'Inquisition interdit les romans comme étant mensongers et dangereux<sup>256</sup>. Les catalogues de livres interdits sont d'abord les mêmes que ceux publiés en Europe, puis au 17<sup>e</sup> siècle l'Inquisition de Lima publie ses propres catalogues. La publication du premier roman en 1816 était donc l'un des premiers fruits de l'Indépendance<sup>257</sup>. Maintenant, afin de bien comprendre le contexte de production du roman historique contemporain, il me semble indispensable de résumer en quelques lignes l'importante tradition du roman historique en Amérique latine. En effet, l'influence du précurseur, Walter Scott, est dès le début clairement perceptible, et Amado Alonso remarque que les premières traductions espagnoles de ses œuvres, faites par des immigrants espagnols, apparaissent simultanément à Londres et au Mexique<sup>258</sup>. Peu de

---

<sup>256</sup> M. Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 5.

<sup>257</sup> *Vida y hechos de Periquillo Sarniento escrita por él para sus Hijos* – de José Joaquín Fernández de Lizardi – présente de claires réminiscences du roman picaresque espagnol. La nouvelle édition de C. Ruiz Barrionuevo, Madrid, Cátedra, 1997, 956 p.

<sup>258</sup> Cf. A. Alonso, *op. cit.* p. 36.

temps après, à Mexico et à Lima on joue plusieurs pièces qui ne sont rien d'autre que des adaptations des romans de cet auteur, et qui connaissent un grand succès.

Les écrivains hispano-américains se montrent rapidement très intéressés par le nouveau genre ; toutefois, comme le note Enrique Anderson Imbert, c'est un intérêt avant tout critique<sup>259</sup>. Les appréciations divergent : l'auteur cubain José María Heredia (1803-1839) publie une critique virulente de l'invention de Walter Scott l'année même de la mort de l'auteur écossais :

Escribió lo que le dictaban sus recuerdos, y después de haber hojeado crónicas antiguas copió de ellas lo que le pareció curioso y capaz de excitar asombro y maravilla. Para dar alguna consistencia a sus narraciones, inventó fechas, se apoyó ligeramente en la historia y publicó volúmenes y volúmenes. [...] Sus novelas son de una nueva especie, y se ha creído definirlas bien con llamarlas históricas : definición falsa, como casi todas las voces nuevas con que se quiere suplir la pobreza de las lenguas. La novela es una ficción, y toda ficción es mentira. ¿Llamaremos *mentiras históricas* las obras de Walter Scott ?<sup>260</sup>

Le roman historique égale mensonge historique : la critique de Heredia est très sévère. Et cependant, la même année, un auteur vénézuélien, Domingo del Monte (1804-1853) s'avoue enchanté et conquis par ce qu'il appelle "género difícilísimo de composición", et fait l'éloge de Scott ainsi que de sa bonne connaissance de la nature humaine :

En sus ficciones se veían los personajes históricos más verdadera y escrupulosamente representados, que en la misma historia<sup>261</sup>.

Bien que ce soit effectivement le modèle scottien qui est commenté et discuté, néanmoins le tout premier roman historique hispano-américain jamais publié s'inscrit dès le départ dans la lignée de son anti-modèle. Il

---

<sup>259</sup> E. Anderson Imbert, "Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX" in *Estudios sobre escritores de América*, Buenos Aires, Raigal, 1954, p. 30.

<sup>260</sup> J. M. Heredia, fragment de son essai sur le roman historique de 1932, dans *La Miscelánea* (cité par P. Verdevoye, "Historia y americanismo en las primeras novelas argentinas", *América*, N° 14, *Cahiers du C.R.I.C.A.L.*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 15).

<sup>261</sup> D. del Monte, "Novela histórica", in *Revista bimestre Cubana*, t. 2, n° 5, enero & febrero 1932 (cité par P. Verdevoye, *ibidem*, p. 15).

s'agit de *Xicoténcatl*, un roman historique sur la conquête du Mexique, d'un auteur anonyme, vraisemblablement mexicain<sup>262</sup>. La particularité de ce roman est de placer les figures historiques – Hernán Cortés, Malinche ainsi que les deux Xicoténcatl, père et fils – au premier plan du roman, en dépit des règles préconisées par Scott. Tout le roman est centré sur une sombre histoire de rivalité entre le père et le fils au sein de l'empire tlaxcaltèque, rivalité qui permettra à Cortés de triompher plus facilement. L'évidence d'une solide base de sources historiques, signalées d'ailleurs par l'auteur, n'empêche ni que la fiction romanesque puisse s'installer ni que le lecteur reconnaisse l'ouvrage comme un roman.

Il serait extrêmement séduisant de tracer une généalogie, ne serait-ce qu'hypothétique, entre de Vigny contestataire et cet auteur du premier roman historique hispano-américain, qui ne suit pas non plus la voie tracée par Scott : mission impossible, cependant, sachant que *Cinq-Mars* et *Xicoténcatl* apparaissent exactement la même année, c'est-à-dire en 1826. Notons toutefois que le tout premier roman historique publié en Amérique latine fait déjà preuve d'un caractère novateur car il rompt avec une tradition encore jeune et solitaire.

## 2.2. Entre "el romance histórico" et le roman historique

Ce n'est qu'à partir des années 40 du 19<sup>e</sup> siècle, comme le souligne Seymour Menton dans l'introduction de ses analyses sur le nouveau roman historique<sup>263</sup>, que paraît en Amérique latine une série de romans historiques, écrits sous l'influence romantique, et dont nous pouvons rappeler quelques titres suggestifs : *Ingermina* (1844) de Juan José Nieto (Colombia) ; *El oidor Cortés de Meza* (1845) de Juan Francisco Ortiz (Colombia) ; *Guatemozín último emperador de Méjico* (1846) de Getrudis Gómez de Avellaneda (Cuba), une de rares femmes écrivant des romans historiques au 19<sup>e</sup> siècle ; *La novia del hereje* (1845-1850) de Vicente Fidel López (Argentine) ou *La hija del judío* (1848-1850), de Justo Sierra

---

<sup>262</sup> Il est intéressant de savoir qu'il existe en France, au Musée de l'Homme à Paris, un exemplaire de ce roman : *Jicotencal [novela histórica mexicana de la época de la conquista]*, Philadelphie, Imprimerie de G. Stavely, 1826, 2 vol.

<sup>263</sup> Cf. S. Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, 311 p.

O'Reilly (Mexique)<sup>264</sup>. Quelques années plus tard, au Brésil, José de Alencar publie *O guaraní* (1857) et *Iracema* (1865).

Les romans historiques jouissaient en Amérique latine d'une grande popularité, et cela même à l'époque où, en Europe, Balzac et Dickens avaient depuis longtemps remplacé Scott. Citons l'exemple de l'écrivain chilien Alberto Blest Gana, qui dans les années 1860 introduisit le roman réaliste, pour publier trente ans plus tard un roman historique pur jus, intitulé *Durante la reconquista*. En général, le terme espagnol le plus employé alors en Amérique latine pour définir le nouveau genre romanesque combinant l'histoire et la fiction est celui de "romance histórico" – même si cette appellation prête à confusion avec la forme poétique traditionnelle, d'autant qu'à la même période (1841) en Espagne Angel de Saavedra, le duc de Rivas (1791-1865), publiait ses fameux *Romances históricos*<sup>265</sup>. Et cependant elle restera l'appellation la plus répandue et la plus populaire : par exemple, en 1845 ; après la publication de *Facundo o civilización y barbarie* de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), le journal chilien, *El Siglo*, parle d'une "especie de romance histórico"<sup>266</sup> ; tandis que José Mármol, auteur du roman historique argentin le plus connu et étudié, *Amalia*, appelait lui-même son œuvre "romance histórico"<sup>267</sup>.

Il est toutefois impossible de nier que la discussion autour d'*Amalia* concerne également son statut même de roman historique. Bien que tous les épisodes majeurs de la narration correspondent fidèlement aux événements historiques de l'époque de la dictature de Juan Manuel de Rosas, certains critiques émettent des réserves sous prétexte que Mármol raconte une époque qu'il a bel et bien connue lui-même. Voilà pourquoi

---

<sup>264</sup> Il en existe une édition disponible à la BU de Lille : J. Sierra O'Reilly, *La hija del judío* (éd. & prologue A. Castro Leal), México, Porrúa, 1959, 2 vol.

<sup>265</sup> Duque de Rivas, *Romances históricos* (éd. S. García Castañeda), Madrid, Catedra, 1987, 476 p.

<sup>266</sup> Cf. *El Siglo*, l'édition du 12 mai 1945.

<sup>267</sup> Exilé à Montevideo pendant la dictature de Rosas, J. Mármol avait publié des épisodes d'*Amalia* dans le journal *El Paraná*, où le 25 octobre 1852 il annonçait modestement : "...Tocábamos al fin de la publicación de *Amalia*, nuestro primer romance histórico y el primero también que se haya escrito en la América del Sur, cuando la caída de Rosas nos hace volver al país."

Anderson Imbert, comme Amado Alonso cité auparavant, refuse à *Amalia* le statut de roman historique :

El autor está a un paso de las cosas que describe o ha vivido esa realidad y, por lo tanto, no la ha visto con ojos de historiador. Los episodios de sus novelas adquirieron con los años una gran significación histórica ; pero ya dijimos que una novela es histórica, no porque presente una época pasada para nosotros, lectores, sino una época que ya era pasada para el novelista. Caso típico de novela política, no histórica, es la *Amalia*, del argentino José Mármol<sup>268</sup>.

Il nous semble pertinent de citer cette opinion, non seulement parce qu'elle émane d'un éminent spécialiste, mais surtout parce qu'elle reflète assez bien un point de vue très précis sur ce qu'un roman historique doit être ou pas. Notons toutefois la fragilité de certains arguments : par exemple, dans ses réflexions bien théoriques sur ce que représente le passé, Alonso ne se soucie ni de la notion du passé récent, ni de celle de l'histoire immédiate. D'autre part, il me paraît fondamental de bien différencier la stratégie, les objectifs et l'approche de l'historien et celle de l'écrivain, qui forcément n'est pas la même. D'ailleurs, Mármol en avait, semble-t-il, pleinement conscience lorsqu'il commentait ainsi son approche :

La mayor parte de los personajes históricos de esta novela existen aún, y ocupan la misma posición política o social que en la época en que ocurrieron los sucesos que van a leerse. Pero el autor, por una ficción calculada, supone que escribe su obra con algunas generaciones de por medio entre él y aquéllos. Y es ésta la razón por la que el lector no hallará nunca en presente los tiempos empleados al hablar de Rosas, de su familia, de sus ministros, etc.

El autor ha creído que tal sistema convenía tanto a la mayor claridad de la narración cuanto al porvenir de la obra, destinada a ser leída... por las generaciones venideras, con quienes entonces armonizará perfectamente el sistema, aquí adoptado, de describir en forma retrospectiva personajes que viven en la actualidad<sup>269</sup>.

Cette explication, écrite en 1851, concerne donc des événements arrivés onze ans plus tôt, en 1840. Cette distance temporelle est ensuite délibérément renforcée par l'auteur, grâce à une tactique que nous

---

<sup>268</sup> E. Anderson Imbert, "Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX" in *Estudios sobre escritores en América*, Buenos Aires, Raigal, 1954, p. 40.

<sup>269</sup> J. Mármol, "Explicación", in *Amalia*, Bogota, La Oveja Negra, 1986, t. I, p. 5.

pourrions appeler une "mise en passé". Non seulement Mármol est parfaitement conscient d'écrire un roman historique, mais il a aussi l'art de tirer profit des techniques narratives romanesques, pour atteindre son objectif : créer une fiction "calculée" qui serait en même temps un reflet du passé.

Le fait d'avoir mentionné *Facundo* et *Amalia* nous oblige à ouvrir une parenthèse pour évoquer un type bien particulier du roman de l'histoire, et particulièrement présent en Amérique latine : il s'agit des œuvres qui s'intéressent aux personnages des dictateurs hispano-américains. Dans le corpus de ce qu'il appelle "novela del dictador", Domingo Miliani distingue :

- des romans sur une dictature particulière, qui prennent pour l'objet de la narration un système dictatorial concret (*novelas de una dictadura*) ;
- des romans sur un dictateur particulier, concentrés sur une figure dictatoriale concrète (*novelas de un dictador*) ;
- des romans sur la dictature et/ou la figure du dictateur en tant que systèmes symboliques et abstraits, qui visent à dégager les mécanismes communs à tous les pays et à tous les continents (*novelas del dictador*)<sup>270</sup>.

Après *Facundo* (1845) de Sarmiento et *Amalia* (1852) de Mármol, la "novela del dictador" gagne en popularité surtout au 20<sup>e</sup> siècle. Citons *El hombre de hierro* (1905)<sup>271</sup> de Rufino Blanco Fombona et *El cabito* (1908) de Pedro María Morantes (pseudonyme Pío Gil) sur la dictature de Cipriano Castro au Venezuela ; *La mitra en la mano* (1927) et *La bella y la fiera* (1931), également de Blanco Fombona, sur un autre dictateur vénézuélien, Juan Vicente Gómez ; ou encore *Odisea de Tierra Firme* (1931) et *Los tratos de la noche* (1955) de Mariano Picón Salas, qui évoquent des dictatures fictives dans un pays tropical, mais avec des

---

<sup>270</sup> Cf. D. Miliani, "El Dictador : objeto narrativo en *Yo el Supremo*", in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, abril 1976, p. 103-119.

<sup>271</sup> A. Madrid dans son ouvrage *Novela Nostra. Visión sincrética de la novela latinoamericana* (Caracas, Fundarte, 1991, p. 54) donne l'année 1907 comme date de première publication, mais à ma connaissance il existe une édition antérieure : R. Blanco-Fombona, *El hombre de hierro : novelín*, Valencia, F. Sempere, 1905, 237 p.

allusions à la dictature de Juan Vicente Gómez. Certains spécialistes vont même jusqu'à classifier *El reino de este mundo* de Carpentier parmi les exemples de las "novelas de dictador", car qu'il évoque "la dictadura de Henri Christophe en Haïti"<sup>272</sup>. Il semble clair que la "novela del dictador" conserve une place très importante dans la production littéraire hispano-américaine au 20<sup>e</sup> siècle, que ce phénomène soit analysé au sein du roman historique ou bien, et c'est une raison pour laquelle je ferme cette parenthèse, en tant que genre littéraire à part entière.

### **2.3. Entre la tradition et de nouvelles perspectives**

Malgré l'influence incontestable de Walter Scott sur les romans historiques écrits et publiés en Amérique latine à partir du 19<sup>e</sup> siècle, il est tout aussi clair que certains de ces romans s'éloignent volontairement du modèle scottien pour suivre des chemins parallèles tracés par *Cinq Mars* ou *Xicoténcal*. Tel est le cas, par exemple, d'une œuvre de Manuel de Jesús Galván (1834-1910), auteur dominicain, qui publie la première partie de son *Enriquillo* en 1879, et la seconde en 1882. Ce roman, dont le titre complet est *Leyenda histórica dominicana (1503-1533)*, évoque la découverte, la conquête ainsi que la colonisation d'Haïti. Sur un fond historique soigneusement documenté par l'auteur, qui ira jusqu'à publier les extraits de ses sources – en particulier les écrits de Bartolomé de Las Casas, et *Historia General de los Hechos de los Castellanos en las Islas y Tierra Firme del Mar Océano*, d'Antonio de Herrera – dans un savant appendice qui clôturera son roman, évoluent les protagonistes qui, contrairement aux préceptes de Scott, sont tous de grands personnages historiques. Christophe Colomb pour commencer, avec ses frères Bartolomé et Diego, et son fils Diego, en passant par Bartolomé de Las Casas, Diego Velázquez, le futur gouverneur du Cuba, l'Indienne Anacaona, veuve du cacique Caonabó, pour finir par le célèbre Guarocuya, connu également comme Enriquillo : l'un de premiers cas de métissage culturel, un grand héros de son peuple, capable d'accepter la fatalité historique de la conquête espagnole, sans pour autant renoncer à défendre la dignité des indigènes.

---

<sup>272</sup> Cf. A. Madrid, *op. cit.*, p. 54.

Malgré l'élégance avec laquelle il arrive à concilier véracité historique et fiction romanesque, les libertés prises avec le modèle de Scott ont valu à Galván des critiques assez sévères, jusqu'à mettre en doute sa valeur de roman historique. Et notamment celle-ci, qui accompagne une réédition contemporaine de l'œuvre :

La obra sólo tiene algunos pasajes que recuerdan el arte de Scott. En *Enriquillo* encontramos invertido el procedimiento más feliz del esquema scottiano ; los personajes históricos que sabiamente sitúa Scott en segundo término llenando el primer plano con los novelescos, son en Galván los que resaltan a plena luz, mientras lo novelesco tiene siempre carácter episódico... Así pierde la única posibilidad de realizar – hasta donde cabe – una perfecta novela histórica, posibilidad que Larreta aprovechó en *La gloria de Don Ramiro*. Al hacer esto, prueba Galván que no estudió la técnica de Scott...<sup>273</sup>

Que Galván puisse ignorer la stratégie narrative de Scott semble peu probable. En revanche, il est plausible qu'il cherche à la surmonter, surtout si l'on considère la distance temporelle qui sépare ces deux auteurs. Nous ignorons si Galván connaissait l'œuvre d'Alfred de Vigny et sa critique d'approche scottienne de l'histoire. Nous ne savons pas non plus s'il avait eu entre ses mains *Xicoténcal* de l'auteur mexicain anonyme. Il est cependant possible d'inscrire *Enriquillo* dans la lignée de *Cinq Mars* et de *Xicoténcal*, tout en estimant qu'il s'agit là d'un processus de développement et d'évolution du roman historique imaginé par Scott, et non pas de la dégradation ou de la dégénération de cet idéal, comme le suggèrent certains puristes. Cette dégénération, voire décadence du roman historique traditionnel, très sensible au début du 20<sup>e</sup> siècle, s'appliquera précisément aux imitateurs inconditionnels de Walter Scott, incapables d'abandonner l'ancien "moule", même devenu visiblement trop étroit.

---

<sup>273</sup> Cf. C. Meléndez, "El *Enriquillo* de Manuel de Jesús Galván" – dans: M. J. Galván, *Enriquillo*, México, Porrúa, 1976, p. xvi.

#### 2.4. Le déclin du modèle traditionnel

Louée plus haut comme l'exemple de la "perfecta novela histórica", publiée en 1908 *La gloria de Don Ramiro* de l'écrivain argentin Enrique Larreta, serait bien l'une des dernières dans son genre. Tout comme d'autres auteurs hispano-américains, Larreta abandonne le Nouveau Monde pour s'intéresser à l'histoire de l'Europe et concrètement, celle de l'Espagne à l'époque de Charles Quint et de Philippe II. Remarquons que l'auteur suit de très près les préceptes de Scott, y compris dans le gracieux thème romanesque des amants infortunés qui appartiennent à deux religions différentes. Larreta finit par faire émigrer son protagoniste au Pérou, où le vertueux Don Ramiro meurt dans un couvent : cette apothéose est contenue dans le titre même du roman. Dans cette lignée de romans historiques modernistes, mais toujours fidèles à Scott, nous pourrions citer *Phineés* (1909) de l'auteur colombien Emilio Cuervo Márquez ; *El madrigal de Cetina y el secreto de la escala* (1918) de Francisco Monterde du Mexique ; *El evangelio del amor* (1922) du guatémaltèque Enrique Gómez Carrillo ou *Sor Adoración del divino Verbo* (1923) de Julio Jiménez Rueda, mexicain.

En règle générale, à l'époque criolliste (1915-1945) la recherche d'une identité nationale redevient une préoccupation majeure, avec une focalisation sur les problèmes contemporains et leurs grands axes : le conflit entre la civilisation et la barbarie, l'exploitation économique et sociale ou le racisme. Seymour Menton remarque que le nombre des romans historiques publiés à cette époque reste étonnamment limité, et ceux publiés tentent de recréer un fond historique pour des personnages fictifs – comme le font *Matalaché* (1924) d'un auteur indigéniste Enrique López Albújar<sup>274</sup>, *Las lanzas coloradas* (1931) d'Arturo Uslar Pietri, ou *Pobre negro* (1937) de Rómulo Gallegos.

---

<sup>274</sup> La même année, il publie aussi la 2<sup>e</sup> édition de ses *Cuentos andinos : vida y costumbres indígenas*, Lima, Imp. Lux de E. L. Castro, 1924, 289 p.

### Chapitre III

#### LE NOUVEAU ROMAN HISTORIQUE EN AMERIQUE LATINE

El pasado no ha concluido ; el pasado tiene que ser re-inventado a cada momento para que no se nos fosilice entre las manos...

Carlos Fuentes<sup>275</sup>

Lorsqu'en 1949 Alejo Carpentier publie *El reino de este mundo*, il est vraisemblablement loin de s'imaginer qu'il participe à la genèse d'un genre nouveau. Préfacé d'un texte fondateur de *lo real maravilloso*<sup>276</sup>, ce roman offre une formidable relecture du passé de Haïti, à l'époque de la révolution d'esclaves et du règne d'un souverain noir, Henri Christophe, ancien cuisinier du Cap. Bien que soigneusement documenté et respectueux des sources dans leurs plus infimes détails, le roman de Carpentier ne mentionne aucune date : cette absence frappante de précisions chronologiques lui permet de concevoir le temps passé comme un temps circulaire et l'histoire comme sa relecture mythique.

Il est encore plus saisissant de relever combien de critiques ont refusé de voir en *El reino de este mundo* un roman historique. Rappelons le respect des trois contraintes qui permettait traditionnellement de définir le roman comme "historique" : l'absence de contradictions avec l'histoire officielle, le soin d'éviter les anachronismes, ainsi qu'une compatibilité avec la logique et la physique de la réalité<sup>277</sup>. Seulement, s'il y a des traits communs entre *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier, *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes, et *Santa Evita* (1995) de Tomás Eloy Martínez, il s'agit précisément de la contestation d'une histoire officielle, du goût marqué pour les anachronismes, de la dimension souvent irréelle du récit, et du traitement ludique ou ironique des faits historiques. Les traits

---

<sup>275</sup> C. Fuentes, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 24.

<sup>276</sup> Le "réel merveilleux", suivi bien plus tard par le "réalisme magique" de G. García Márquez.

<sup>277</sup> Cf. V. Jouve, *La poétique du roman*, Paris, SEDES, 1999, p. 180.

communs ne respectent pas les exigences exposées au préalable, alors que les romans cités sont "reconnus" en tant qu'historiques : c'est la démonstration d'une modification du contrat de lecture et donc une évolution du genre, que la critique finira par consacrer. La seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle donne naissance au nouveau roman historique.

Le rôle précurseur et fondateur de Carpentier est ici incontestable : bien avant que le nouveau roman historique ne devienne réellement à la mode, l'auteur cubain imagine d'autres romans marqués par un esprit novateur. *El siglo de las luces* (1962) établit certains parallélismes entre les mécanismes de la Révolution française de 1789 et la révolution cubaine de 1959<sup>278</sup> ; *Concierto barroco* (1974) évoque une série d'opéras consacrées à Montezuma et met en scène Vivaldi, Haendel et Scarlatti, mais aussi Stravinski et Louis Armstrong dans une fusion de tous les arts qui efface les limites chronologiques. *El arpa y la sombra* (1979) évoque l'incroyable processus de béatification de Christophe Colomb au 19<sup>e</sup> siècle – et c'est Colomb en personne qui devient le narrateur d'une grande partie du livre. Ajoutons que Carpentier est rapidement suivi par Augusto Roa Bastos et Carlos Fuentes : aussi *Yo el Supremo* (1974) de Roa Bastos et *Terra Nostra* (1975) de Fuentes apparaissent-ils aujourd'hui comme des exemples paradigmatiques représentant les deux pôles possibles d'un genre littéraire dominé tantôt par l'histoire, tantôt par la fiction.

Mais c'est seulement dans les années 80 du 20<sup>e</sup> siècle que s'élèveront les premières voix attestant l'abandon partiel de l'ancien moule et la naissance du nouveau genre, baptisé (bien ou mal) *nueva novela histórica*. Il semble que les premiers critiques littéraires à employer ce terme et à percevoir la nouvelle tendance soient Angel Rama (Uruguay)

---

<sup>278</sup> Cf. S. Menton, *Prose Fiction of the Cuban Revolution*, Austin, University of Texas Press, 1975, p. 44-46.

en 1981<sup>279</sup>, Seymour Menton (Etats Unis) en 1982<sup>280</sup>, Juan José Barrientos (Mexique) à partir de 1983<sup>281</sup>, Alexis Márquez Rodríguez (Venezuela) en 1984<sup>282</sup> et José Emilio Pacheco (Mexique) un an plus tard<sup>283</sup>. Cependant,

---

<sup>279</sup> Dans le prologue de son anthologie intitulée *Novísimos narradores hispanoamericanos en "Marcha" 1964-1980* (México, Marcha, 1981), A. Rama fait des éloges précisément de *Yo el Supremo* de Roa Bastos et de *Terra Nostra* de Fuentes pour avoir fait exploser le moule romantique du roman historique traditionnel. Cf. aussi A. Rama, "La guerra del fin del mundo, una obra maestra del fanatismo artístico", in *Eco*, n° 246, IV 1982, p 600-640.

<sup>280</sup> Le 8.05.1982, pendant un congrès organisé par el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana à San Juan de Puerto Rico, S. Menton présente une communication intitulée "Antonio Benítez : la nueva novela histórica y los juicios del valor" (inédite).

<sup>281</sup> J. J. Barrientos publie une série d'études où il répertorie de nouvelles tendances dans les romans historiques latino-américains. "El grito de Ajeteo" apparu dans la *Revista de la Universidad de México* (VIII 1983, p. 15-23) se base sur l'analyse de *Los pasos de López* (1982) de J. Ibargüengoitia, roman qui prend d'assaut l'histoire officielle. Les articles suivants, "América, este paraíso perdido" (*Humboldt*, n° 89, 1986, p. 19-23) et "Colón, personaje novelesco" (*Cuadernos Hispanoamericanos* n° 437, XI-XII 1986, p. 45-62) se basent sur l'étude de *El arpa y la sombra* (1979) de Carpentier, complétée par *Los perros del Paraíso* (1983) de Abel Posse. L'analyse de *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979) de Miguel Otero Silva, donne lieu à l'article intitulé "Aguirre y la rebelión de los marañones" (*Cuadernos Americanos*, n° 8, III-IV, 1988, p. 92-115). Il faut y ajouter "Reinaldo Arenas, Alejo Carpentier y la nueva novela histórica", article publié en 1985 par la même *Revista de la Universidad de México* (n° 416, p. 16-24), qui souligne l'aisance avec laquelle les deux auteurs cubains manipulent les données historiographiques et analyse une série d'oppositions entre leurs façons respectives de réécrire l'Histoire.

<sup>282</sup> Dans sa critique de *La luna de Fausto* de F. Herrera Luque, A. Márquez Rodríguez remarque "un verdadero boom en la nueva novela histórica" hispanoamericana (in *Casa de las Américas*, n° 144, V-VI 1984, p. 174.). Cf. aussi, du même auteur, *Arturo Uslar Pietri y la nueva novela histórica hispanoamericana : A propósito de "La isla de Robinson"*, Caracas, Contraloría General de la República, 1986 ; "Abel Posse : la reinvención de la historia", *Papel literario*, Caracas, 2.08.1987 ; "Raíces de la novela histórica", *Cuadernos Americanos* n°1 : *La novela histórica*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1991, p. 32-49.

<sup>283</sup> Dans un article publié le 6.05.1985 dans la revue mexicaine *Proceso*, J. E. Pacheco témoigne de la résurrection du roman historique dans les années 80, qu'il met en relation avec le succès de *Mémoires de Hadrien* (1951) de M. Yourcenar ainsi que d'un feuilleton télévisé basé sur un roman historique de 1934 de R. Graves : *I, Claudius, From the Autobiography of Tiberius Claudius, Emperor of the Romans, born B.C. 10, murdered and deified A.D. 54* ; London, Barker, 1934, 494 p. (Cf. J. E. Pacheco, "Historia y novela :

jusqu'à la fin des années 80 nul ne se proposera de systématiser les différences entre le roman historique traditionnel et le "nouveau roman historique", ni d'analyser en profondeur la poétique de ce dernier.

Il faut attendre la dernière décade du 20<sup>e</sup> siècle pour voir s'accroître l'intérêt critique pour le roman historique en général et pour le nouveau roman historique en particulier. Incontestablement, cet intérêt est dû en partie aux commémorations du 500<sup>e</sup> anniversaire de la rencontre entre l'Ancien et le Nouveau Monde. S'ensuit alors une série d'études approfondies sur le nouveau roman historique, qui permet de mieux cerner les particularités du nouveau genre. Nous allons commenter par la suite les plus significatives de ces études, apparues entre les années 1991 et 2001.

### **3.1. Les prémisses**

Bien que Fernando Aínsa ne soit pas le premier à employer le terme "nueva novela histórica", il figure néanmoins parmi les grands théoriciens du mouvement. En effet, il faudra attendre son article publié en 1991, dans lequel le critique uruguayen reconnaît l'existence d'un nouveau phénomène littéraire et y distinguera jusqu'à huit traits et procédés le caractérisant<sup>284</sup>. Selon Aínsa, le nouveau roman historique offre une relecture démystificatrice du passé, à travers sa réécriture anachronique, ironique, parodique ou grotesque.

#### **3.1.1. Relecture du discours historiographique**

Le premier trait correspond donc à une relecture et une mise en examen du discours historiographique officiel et de sa légitimité. Aínsa discerne plusieurs objectifs à cette attitude contestataire : suivant le cas, une relecture critique du passé peut viser à donner un sens et une cohérence

---

todos nuestros ayeres", in *Proceso*, n° 444, CISA, 6.05.1985, p. 50-51 ; et aussi *La novela histórica y de folletín*, México, Promexa, 1985).

<sup>284</sup> Cf. F. Aínsa, "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana", *Cuadernos Americanos* n°1 : *La novela histórica*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1991, p. 13-31 ; "La nueva novela histórica latinoamericana", *Plural*, n° 240 (IX 1991), p. 82-85 ; "Nueva novela histórica y relativización transdisciplinaria del saber histórico", *América*, N° 14, *Cahiers du C.R.I.C.C.A.L.*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 25-39.

à l'actualité (comme chez Alejo Carpentier ou Antonio Benítez Rojo) ; ou bien elle peut répondre à une nécessité de récupérer une origine ou de justifier une identité (par exemple chez Edgardo Rodríguez Juliá) ; ou encore correspondre à un désir de rendre justice aux personnages marginalisés de l'histoire en les convertissant en héros romanesques (comme dans le cas de la romancière Juana Manuela Gorriti chez Martha Mercader). Grâce à cette attitude face au passé, la littérature se permet d'avoir une démarche infiniment plus critique et plus franche que l'histoire qui se prétend scientifique :

Al releer "críticamente" la historia, la literatura es capaz de plantear con franqueza y sentido crítico lo que no quiere o no puede hacer la historia que se pretende científica<sup>285</sup>.

C'est une opinion que Fernando Aínsa exprime très clairement.

### 3.1.2. Abolition de la distance épique

D'autre part, Aínsa remarque l'abolition de la distance épique traditionnelle ainsi que l'élimination de ce que Paul Ricœur appelle "altérité de l'événement", inhérente à l'histoire en tant que discipline<sup>286</sup>. Le roman abolit la distance historique grâce à plusieurs stratégies littéraires :

- la narration à la première personne – plutôt inhabituelle dans le roman historique traditionnel – est souvent présente dans le nouveau roman historique, comme les montrent les exemples de *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, de *1492 : Vida y tiempo de Juan Cabezón de Castilla* (1985) de Homero Aridjis ; *Santa Evita* (1995) de Tomás Eloy Martínez ou *La Tierra del Fuego* (1998) de Silvia Iparraguirre, écrite en forme de lettre ;
- le monologue intérieur – pour ne citer que Christophe Colomb chez Carpentier, dans *El arpa y la sombra* (1979), l'impératrice Charlotte chez Fernando Del Paso dans *Noticias del Imperio* (1987), ou Juanillo Ponce, bouffon de l'expédition de Magellan

---

<sup>285</sup> F. Aínsa, "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana", *op. cit.*, p.18.

<sup>286</sup> *Ibidem*, p. 19.

chez Napoleon Baccino Ponce de León, dans *Maluco : la novela de los descubridores* ;

- les mémoires du protagoniste – par exemple, les mémoires fictives de Francisco del Puerto, écrites soixante ans après une captivité de dix ans dans une tribu indigène, dans *El entenado* de Juan José Saer.

La distance entre le lecteur et l'événement historique s'amenuise, tout autant que celle qui sépare les lecteurs des grands héros du passé : les faisant descendre de leur piédestal, le roman les présente comme des gens ordinaires, avec leurs défauts, y compris leurs problèmes physiologiques (c'est notamment le cas de Simón Bolívar revisité par Gabriel García Márquez dans *El general en su laberinto*) et les détails de leur vie intime (dans *La tragedia del generalísimo* Denzil Romero prend comme héros Francisco Miranda et c'est avec prédilection qu'il imagine les détails de sa vie sexuelle).

### 3.1.3. Abolition des mythes

L'abolition de la distance épique permet une impitoyable déconstruction, voire une dégradation, des grands mythes nationaux devenus des stéréotypes sclérosés. Les nouveaux romans historiques mexicains, qui remettent en question le processus révolutionnaire inauguré en 1910, en sont un bon exemple : Aínsa cite et analyse brièvement *José Trigo* de Fernando Del Paso. L'histoire est relue en fonction du présent et dans la perspective du temps écoulé : cette perspective ne cesse donc d'évoluer et, quelques décades après les événements, l'importance et la signification de ces événements ne sont plus les mêmes. Dans le contexte de la Révolution Mexicaine, grâce à leur recul narratif, les auteurs contemporains ajoutent une vision critique, souvent ironique, absente aussi bien de la version officielle des manuels d'histoire que des témoignages offerts par le roman historique traditionnel mexicain –qui va de Mariano Azuela (*Los de abajo* ; *Los caciques* ; *Las moscas*) à Rafael F. Muñoz (*Vámonos con Pancho Villa* ; *Se llevaron el cañón para Bachimba*) en passant par Martín Luis Guzmán (*El águila y la serpiente* ; *La sombra del*

*caudillo*), José Vasconcelos (*Ulises Criollo*) et Nellie Campobello (*Cartucho* ; *Las manos de mamá*)<sup>287</sup>.

### 3.1.4. Marques d'historicité

Une autre caractéristique du nouveau roman historique concerne précisément l'historicité du discours romanesque, laquelle peut aussi bien être textuelle et étayée avec minutie, que totalement fictive et pseudo-historique dans son imitation des traits typiques du discours historiographique : sources historiographiques précises, citations de spécialistes, notes en bas de page, etc. Dans le premier cas, le travail de recherche soutient solidement l'écriture de la fiction. Fernando Del Paso, qui avant d'écrire *Noticias del Imperio* a d'abord consacré plusieurs années à consulter des documents historiques relatifs à l'époque de l'entreprise mexicaine de Maximilien, résume les rapports entre documentation et imagination comme une sorte de course :

La documentación siempre tendrá papel de la tortuga y la imaginación el de Aquiles ; teóricamente Aquiles nunca va a llegar antes que la tortuga, pero en la práctica llega<sup>288</sup>.

Comme Carpentier dans les années 40, Del Paso se rend compte que les épisodes réels de l'histoire de l'Amérique latine semblent totalement surréalistes et tellement invraisemblables, qu'il se voit dans l'obligation de prouver au lecteur la véracité de son histoire. Ce désir de véracité (et non seulement la vraisemblance) lui a fait ensuite redouter une autre éventualité, celle d'écrire un livre d'histoire au lieu d'un roman. Finalement l'auteur atteint son objectif romanesque grâce à la structure qu'il décide de donner à sa narration, à savoir le monologue intérieur.

Tel est, selon Aínsa, un des aspects fondamentaux du nouveau roman historique hispano-américain : la mince vraisemblance qu'offre la

---

<sup>287</sup> Consulter aussi l'ouvrage *La novela de la Revolución mexicana. I / Selección, introducción general, cronología histórica, prólogos, censo de personajes, índice de lugares, vocabulario y bibliografía*. (éd. A. Castro Leal), Madrid, Mexico, Buenos Aires, Aguilar, 1967, 1057 p.

<sup>288</sup> Cf. une interview de F. Del Paso par J. J. Barrientos, "La locura de Carlota : novela e historia", *Vuelta*, n° 113, IV 1986.

vérité. Concentré sur une époque beaucoup plus récente, Tomás Eloy Martínez s'appuie également sur les documents historiques, mais il est tout à fait conscient du potentiel invraisemblable des éléments véridiques. Dans *Novela de Perón* et *Sant Evita* l'auteur argentin jongle avec des témoignages, des déclarations et des documents qui acquièrent une dimension imaginaire, bien qu'ils soient en réalité authentiques.

Et à l'inverse, dans d'autres romans historiques contemporains tout s'invente, sans faire appel à une quelconque documentation ni à une étude des manuels de l'histoire, considérés comme mensongers. Ainsi le portoricain Edgardo Rodríguez Juliá revendique-t-il comme source d'inspiration pour ses fresques historiques le "cauchemar allégorique" ou le "songe significatif"<sup>289</sup>. S'il est vrai que les cauchemars parlent de problèmes réels, chaque hallucination onirique peut alors devenir une clef pour comprendre les peurs occultées. L'auteur préfère visiblement inventer le passé de son pays pour le libérer du cauchemar de l'histoire portoricaine : la fiction devient une sorte d'exploration dans l'inconscient collectif du peuple colonisé, opprimé et étranger à sa propre identité.

### **3.1.5. Multiplicité des points de vue**

La pluralité des points de vue présentés dans un seul roman empêche souvent d'accéder à une seule vérité historique : la fiction sert plutôt à confronter les diverses interprétations des faits historiques, interprétations qui peuvent très bien être contradictoires. Ainsi, chaque vérité historique établie devient en quelque sorte une vérité au second degré. Encore un cas à part, celui d'un possible glissement du point de vue vers la position de l'Autre : dans ce cas, on imagine les Indiens découvrant les terres inconnues, comme dans la *Crónica del descubrimiento* de Paternain. Et à la date du 12 octobre 1492 on associe une passionnante relation de la découverte de l'existence de l'Europe, de ses habitants blancs et barbus et de leurs animaux étranges, par les habitants de l'autre côté de l'océan – comme dans *Daimón* de Posse.

---

<sup>289</sup> Cité par S. Menton (*Ibidem*, p. 21).

### 3.1.6. *Superposition des temps*

D'autre part, la superposition de différents temps sur le présent historique de la narration produit plusieurs interférences, non seulement avec le passé, mais également avec le futur, sous forme d'anachronismes intentionnels, si fréquents chez Posse, Roa Bastos o Fuentes. C'est pour cela que les modalités d'écriture du nouveau roman historique sont aussi diverses, notamment la constante préoccupation pour le langage et l'usage de différentes formes expressives (archaïsme, pastiche, parodie) afin de démystifier et reconstruire le passé.

En guise de conclusion, Aínsa suggère que c'est l'écriture parodique qui nous donne la clef permettant de synthétiser le phénomène du nouveau roman historique, et sa recherche d'un passé défragmenté par la rhétorique et les mensonges de l'histoire officielle :

El arte da voz a lo que historia ha asesinado. El arte da voz a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido. El arte rescata la verdad de manos de las mentiras de la historia...<sup>290</sup>

– selon la célèbre constatation de Carlos Fuentes.

### 3. 2. *La théorie*

Finalement, en 1993 le critique américain Seymour Menton publie *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979 – 1992*, premier ouvrage consacré exclusivement à l'étude du nouveau genre, et qui deviendra le point de référence. La théorie présentée dans le premier chapitre se trouve immédiatement illustrée dans les chapitres suivants consacrés à l'étude approfondie de certains romans historiques latino-américains (y compris les romans brésiliens) plus ou moins connus, qui se caractérisent par la présence – ou plutôt par l'absence – des traits jugés distinctifs pour le nouveau roman historique. Dans son livre de Menton n'hésite pas à émettre des jugements personnels par rapports à ses lectures, ni à établir une liste arbitraire des romans historiques contemporains qu'il

---

<sup>290</sup> C. Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, Joaquín Mortiz, México, 1976, p. 82.

juge intéressants et dignes de l'attention de ses lecteurs<sup>291</sup>. Il estime d'ailleurs que tel devrait être le rôle d'un bon critique littéraire : grâce à une érudition beaucoup plus grande que celle de lecteurs ordinaires, le critique est capable d'inscrire chaque œuvre littéraire dans un paysage plus vaste et de déterminer celles qui s'y distinguent réellement<sup>292</sup>.

Les trois premières analyses de Menton portent sur *La guerra del fin del mundo* (1981) de Mario Vargas Llosa comme une bataille contre le fanatisme, sur *Los perros del paraíso* (1983) d'Abel Posse en tant que dénonciation du pouvoir politique, et sur *Noticias del Imperio* (1987) de Fernando Del Paso, ouvrage canonisé immédiatement comme l'un des meilleurs nouveaux romans historiques. Le chapitre suivant présente quatre œuvres littéraires ayant pour protagoniste Simón Bolívar. Le chef-d'œuvre de Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto* (1989) est comparé ici avec la source de son inspiration, le conte *El último rostro (fragmento)* d'Alvaro Mutis<sup>293</sup>, avec *La ceniza del Libertador* (1987) de Fernando Cruz Kronfly, jugé par Menton moins intéressante, et enfin avec *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* (1990) de Germán Espinosa, roman écrit en moins de deux mois, pensé comme un projet de scénario pour un film, et que Menton critique sévèrement.

---

<sup>291</sup> Menton fait référence à son ouvrage précédent pour résumer ses critères d'évaluation : "En el capítulo final de mi libro *La novela colombiana : planetas y satélites* (1978), presento una guía teórica para distinguir entre las novelas planetas y las novelas satélites. El título del capítulo, "Manual imperfecto del novelista", parodia el decálogo bien conocido de Horacio Quiroga, "Manual del perfecto cuentista" (1925). Mis nueve (10, no) criterios para evaluar una novela son : 1. unidad orgánica ; 2. tema trascendente ; 3. argumento, trama o fábula interesante ; 4. caracterización bien hecha ; 5. constancia de tono ; 6. estructuras y técnicas estilísticas apropiadas para el tema ; 7. lenguaje creativo ; 8. originalidad ; 9. repercusión sobre obras posteriores. (S. Menton, *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979 - 1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 150-151 ; voir aussi *La novela colombiana : planetas y satélites*, Bogotá, Plaza y Janés, 1978, 394 p.

<sup>292</sup> *Ibidem*, p. 148-149.

<sup>293</sup> A. Mutis, "El ultimo rostro (fragmento)", *Obra literaria*, Bogotá, Procultura, 1985, vol. II, p. 101-118. Il faut noter que le mot "fragmento" fait partie du titre, tout comme le conte devait faire partie d'un roman : projet que Mutis abandonne. Cf. aussi A. Mutis, "Bolívar and García Márquez", in *Review : Latin American Literature and Arts*, n° 43 (VII-XII 1990), p. 64-65.

*Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia mérite un chapitre à part, bien que Menton soit obligé d'élargir ses propres critères par rapport et au roman historique et au nouveau roman historique. Le chapitre sur le roman historique juif, peut-être le plus original et aussi le plus personnel – vient compléter le panorama, avec des titres moins médiatisés, comme *Aventuras de Edmund Ziller en tierras del Nuevo Mundo* (1977) de Pedro Orgambide, *A estranha nação de Rafael Mendes* (1983) de Moacyr Scliar, *1942 : vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* (1985) de Homero Aridjis ou, roman historique lyrique, *Tierra adentro* (1977) d'Angelina Muñoz. Le dernier chapitre offre une étude polyphonique de *La campaña* (1990) de Carlos Fuentes, analysé en tant que roman néo-criolliste, roman archétypal, roman dialogique (carnavalesque, bachtinien...), roman intertextuel, parodie du roman historique populaire et nouveau roman historique. En terminant ce chapitre, Menton ne résiste pas à la tentation d'offrir deux conclusions possibles à son livre, à l'image de la dimension dialogique et carnavalesque des romans qu'il vient d'étudier.

Un autre trait différencie *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979 – 1992* d'autres ouvrages théoriques : bien avant d'exposer sa théorie littéraire, Menton souligne son attachement aux données empiriques bien plus qu'aux divagations théoriques et aux manifestes littéraires. Voilà pourquoi au lieu de placer dans l'appendice les titres des nouveaux romans historiques qui lui semblent les plus représentatifs, il transforme l'appendice en "prépendice" qui précède donc toute analyse. Il me semble utile d'inclure et de commenter ici la liste établie par Menton, dans la mesure où elle constitue pour nous une précieuse base de données ainsi que, sans doute, un point de référence obligé pour d'autres chercheurs. Entre 1949 et 1992, Menton répertorie 56 nouveaux romans historiques, dans l'ordre chronologique :

**1949** : Alejo Carpentier (Cuba) avec *El reino de este mundo*, jugé comme l'œuvre fondatrice du nouveau genre ;

**1962** : toujours Carpentier, avec *El siglo de las luces*, qui met en scène Victor Hugues, un oublié de l'Histoire ;

**1969** : Reinaldo Arenas (Cuba) avec *El mundo alucinante*, variation hallucinante des mémoires de Fray Servando Teresa de Mier<sup>294</sup> ;

---

<sup>294</sup> Cf. Fray S.T. de Mier, *Memorias* (ed. A. Castro Leal), México, Porrúa, 1971, 2 vols.

**1972** : Angelina Muñiz (Mexique<sup>295</sup>) avec *Morada interior*, réinterprétation de la vie de la Sainte Thérèse ;

**1974** : encore Carpentier, avec *Concierto barroco*, mettant en scène Vivaldi, Haendel, Scarlatti, Stravinski et Armstrong ; Augusto Roa Bastos (Paraguay) avec *Yo el Supremo*, où "el Supremo" incarne le dictateur paraguayen Gaspar Rodríguez de Francia ; et Edgardo Rodríguez Juliá (Puerto Rico) avec *La renuncia del héroe Baltasar*, collection de conférences sur le passé colonial de Porto Rico, données par l'antihéros noir, Baltasar Montañez ;

**1975** : César Aira (Argentine) avec *Moreira*, qui dédie quatre vingt et une pages pleines d'anachronismes et de commentaires métafictionnels à un fameux bandit argentin des années 1870-1880 ; et Carlos Fuentes (Mexique) avec son opus magnum, roman total, *Terra Nostra* ;

**1976** : Márcio Souza (Brésil) avec *Gálvez imperador de Acre*, où un trafiquant de caoutchouc se lance à la conquête des terres d'Acre et veut se faire couronner (en vertu d'un proverbe portugais du 15<sup>e</sup> siècle selon lequel "Au-delà de l'équateur tout est permis"...) ;

**1977** : Pedro Orgambide (Argentine) avec *Aventuras de Edmund Ziller en tierras del Nuevo Mundo*, un écho à la figure du Juif errant dans le nouveau contexte du roman historique judéo-latino-américain ;

**1978** : Abel Posse (Argentine) avec *Daimón*, réécriture de la chronique des découvertes géographiques avec un sensible changement de point de vue<sup>296</sup> ;

**1979** : Antonio Benítez Rojo (Cuba) avec *El mar de las lentijas*, deuxième partie de sa trilogie sur les Caraïbes ; et à nouveau Carpentier avec *El arpa y la sombra*, où l'ombre frustrée de Christophe Colomb assiste, à ses risques et périls, à son propre procès de canonisation ;

**1980** : Antonio Larreta<sup>297</sup> (Uruguay) avec *Volavérunt* qui dévoile les secrets de la cour de Carlos IV, les passions de Goya, les ambitions de

---

<sup>295</sup> Née en France en 1936, fille de Juifs espagnols exilés en France et émigrés à Cuba, puis au Mexique, A. Muñiz est naturalisée mexicaine à partir de 1942.

<sup>296</sup> "El 12 de Octubre de 1492 fue descubierta Europa y los europeos por los animales y hombres de los reinos selváticos." A. Posse, *Daimón* (1978), Barcelona, Argos Vergara, 1981, p. 28.

<sup>297</sup> Antonio Larreta est un pseudonyme de Gualberto Rodríguez Ferreira, acteur, scénariste, cinéaste et journaliste de télévision, né à Montevideo en 1922, qui réside en Espagne depuis 1972.

Godoy, le corps de son amante Pepita Tudó (la Maja desnuda) et même le pubis de la Duchesse d'Albe<sup>298</sup> ; Martha Mercader (Argentine) avec *Juanamanuela, mucha mujer*, ouvrage inspiré de la biographie de la romancière argentine du 19<sup>e</sup> siècle, Juana Manuela Gorriti ; Alejandro Paternain (Uruguay) avec *Crónica del descubrimiento*, dans lequel un groupe d'Indiens dirige ses pirogues vers le Nouveau Monde, c'est-à-dire l'Europe ; Ricardo Piglia (Argentine) avec *Respiración artificial*, qui dénonce la dictature militaire 1976-1979 en Argentine sous les apparences d'une investigation autour d'une rencontre apocryphe entre Franz Kafka et Adolf Hitler en 1910 à Prague ; et Márcio Souza (Brésil) avec *Mad Maria*, qui n'est rien d'autre qu'une locomotive avançant sur le chemin de la "civilisation" (lire : destruction) à travers la forêt amazonienne, au rythme de la construction d'une voie ferrée inutile ;

**1981** : Silviano Santiago (Brésil) avec *Em liberdade*, une tentative de réécrire l'Histoire du Brésil à l'époque de l'Estado Novo de Getúlio Dornelles Vargas (1883-1954), au travers d'un pastiche du journal intime de l'écrivain Graciliano Ramos (1892-1953) ; et Mario Vargas Llosa (Pérou) avec *La guerra del fin del mundo*, qui retrace l'histoire de la rébellion de Canudos dirigée par Antônio Conselheiro ;

**1982** : Germán Espinosa (Colombia) avec *La tejedora de coronas* ; où la belle franc-maçonne Genoveva Alcocer participe activement à la vie politique et culturelle de l'Amérique et de l'Europe du 18<sup>e</sup> siècle ;

**1983** : Pedro Orgambide (Argentine) avec *El arrabal del mundo*, première partie de la trilogie du Río de la Plata<sup>299</sup> ; Abel Posse (Argentine) avec *Los perros del Paraíso*, une réécriture du choc entre l'Ancien et le Nouveau Monde, entre les dieux barbus et les habitants du paradis terrestre, lentement transformé en enfer ; Denzil Romero (Vénézuëla) avec *La tragedia del generalísimo*, sur les péripéties du héros révolutionnaire Francisco Miranda ; et Juan José Saer (Argentine) avec *El entenado*, les mémoires fictives de Francisco del Puerto sur sa captivité de dix ans dans une tribu indigène ;

---

<sup>298</sup> Rien d'étonnant qu'une trame aussi excitante soit portée à l'écran par le réalisateur espagnol Bigas Luna (*Voláverunt*, 1999).

<sup>299</sup> La trilogie, qui contient *El arrabal del mundo* (1983), *Hacer la América* (1984) et *Pura memoria* (1985), jugés par Menton comme plus traditionnels, démarre avec l'arrivée des premiers immigrants et continue jusqu'à la fin du premier gouvernement de Perón.

**1984** : Martín Caparrós (Argentine) avec *Ansay o los infortunios de la gloria* ; Edgardo Rodríguez Juliá avec *La noche oscura del Niño Avilés* ; et João Ubaldo Ribeiro (Brésil) avec *Viva o povo brasileiro* ;  
**1985** : à nouveau Fuentes, avec *Gringo viejo* ; et Francisco Simón (Chile) avec *Martes tristes* ;  
**1986** : Márcio Souza avec *O brasileiro voador*<sup>300</sup> ;  
**1987** : Reinaldo Arenas avec *La loma del ángel* ; Fernando Del Paso (Mexique) avec *Noticias del imperio*, 668 pages d'une fresque totalisante sur le passé mexicain tel que le reflète la mémoire de Carlota la loca, toujours au courant des nouvelles de l'empire de Maximilien, son époux exécuté ; Denzil Romero avec *Grand tour* ; et Carlos Thorne (Pérou) avec *Papá Lucas* ;  
**1988** : Tomás de Mattos (Uruguay) avec *Bernabé, Bernabé* ; Juan Carlos Legido (également Uruguay) avec *Los papeles de los Ayarza* ; Sergio Ramírez (Nicaragua) avec *Castigo divino* ; et Denzil Romero avec *La esposa del Thorne* ;  
**1989** : Arturo Arias (Guatemala) avec *Jaguar en llamas* ; Napoleón Baccino Ponce de León (Uruguay) avec *Maluco* ; Saúl Ibargoyen (Uruguay) avec *Noche de espadas* ; Ignacio Solares (Mexique) avec *Madero, el otro* ; et José J. Veiga (Brésil) avec *A casca de serpiente* ;  
**1990** : Fuentes avec *La campaña*, qui relate la campagne amoureuse et militaire d'un héros fictif, Baltasar Bustos ; et Herminio Martínez (Mexique) avec *Diario maldito de Nuño de Guzmán*, où le conquistador Nuño Beltrán de Guzmán préside la première Real Audiencia de México et rêve de fonder sa propre Guzmania ;  
**1991** : Antonio Elio Brailovsky (Argentine) avec *Esta maldita lujuria* qui raconte l'expédition de 1782 envoyée à la recherche d'une ville mythique, la Cité enchantée des Césars ; Haroldo Maranhão (Brésil) avec *Memorial do fim (A morte de Machado de Assis)* ; et Julián Meza (Mexique) avec *La huella del conejo* ;  
pour terminer, **1992** : Herminio Martínez avec *Las puertas del mundo. Una autobiografía hipócrita del Almirante* ; Álvaro Miranda (Colombie) avec *La risa del cuervo* ; Abel Posse (Argentine) avec *El largo atardecer del caminante*, où le conquistador aux pieds nus, Alvar Núñez Cabeza de la

---

<sup>300</sup> Traduit en français par L. Strouc: M. Souza, *Le Brésilien volant : roman plus-léger-que-l'air*, Paris, Belfond, 1988, 282 p.

Vaca, livre une glose lucide et très contemporaine de ses *Naufragios* ; Roa Bastos avec *Vigilia del Almirante*, biographie apocryphe de Colomb ; Gustavo Sainz (Mexique) avec *Retablo de inmoderaciones y heresiarcas*, et Paco Ignacio Taibo II (Mexique) avec *La lejanía del tesoro* – variations sur le trésor mythique de Benito Juárez, qui n'a peut-être jamais existé.

La liste des nouveaux romans historiques établie par Seymour Menton est plutôt hétérogène. A cette sélection s'ajoute une autre liste de plus de trois cents titres de romans historiques plus traditionnels publiés en Amérique latine à la même époque. A ce propos, Menton n'hésite pas à souligner que la quantité des publications (symptôme de la popularité du genre en général, surtout entre 1979 et 1992) ne leur assure pas forcément la survie dans le monde éditorial. En effet, aujourd'hui seuls quelques titres résistent à l'oubli, et il semble bien qu'ils le doivent moins à leur aspect orthodoxe qu'aux innovations qu'ils proposent. De cette deuxième liste de Menton nous pourrions rappeler ici *Bomarzo* (1962) de Manuel Mujica Láinez (Argentine), *Recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro (Mexique), *Maladrón* (1969) de Miguel Angel Asturias (Guatemala), *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979) de M. Otero Silva ; *La guerra del unicornio* (1983) de Angelina Muñoz ; *1492 : vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* (1985) de Homero Aridjis (Mexique), *Maldito amor* (1986) de Rosario Ferré (Porto Rico), *Solitaria Solidaria* (1990) de Laura Antillano (Venezuela), *La visita en el tiempo* (1990) de Uslar Pietri, *Son vacas, somos puercos* (1991) de Carmen Boullosa (Mexique). Finalement, cette seconde liste établie par Menton s'avère elle aussi assez hétérogène, comme le prouve la présence de deux best-sellers de Gabriel García Márquez : *El amor en los tiempos del cólera* (1985) et *El general en su laberinto* (1989) – lesquels ne sont pas non plus des romans historiques traditionnels.

### **3.2.1. La généalogie du nouveau roman historique**

Afin d'établir un corpus représentatif et relativement homogène, Menton devait opter pour une définition précise du roman historique. Au départ, il semble croire que tout roman est historique dans la mesure où il reflète toujours une certaine réalité sociale. Et particulièrement le roman hispano-américain, orienté davantage sur les questions politiques et

sociales que psychologiques, comme le remarque également José Emilio Pacheco par rapport au roman mexicain du 19<sup>e</sup> siècle :

La novela ha sido desde sus orígenes la privatización de la historia [...], historia de la vida privada, historia de la gente que no tiene historia [...]. En este sentido todas las novelas son históricas<sup>301</sup>.

Néanmoins, les nécessités de son étude obligent Menton à réserver la catégorie de "roman historique" pour les œuvres de fiction dont l'action se place dans le passé – même si, là encore, il a le choix entre plusieurs définitions. Entre Raymond de Souza, qui dans les années 80 s'intéresse à toute fiction dans laquelle le passé occupe une certaine importance<sup>302</sup>, Joseph W. Turner qui un peu plus tôt propose une distinction entre le roman historique "documenté", "déguisé", "inventé" et "comique"<sup>303</sup>, ou encore Avrom Fleishman qui dans les années 70 préconise une distance de deux générations entre l'auteur et l'époque qu'il traite dans son roman pour que celui-ci soit appelé "historique"<sup>304</sup>, Menton décide finalement d'adopter la définition la moins récente et en même temps la plus générale. Il choisit celle d'Anderson Imbert, qui proposait en 1951 :

Llamemos "novelas históricas" a las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista<sup>305</sup>.

---

<sup>301</sup> J. E. Pacheco cité par S. Menton, *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979 – 1992*, op. cit., p. 32.

<sup>302</sup> R. Souza, *La historia en la novela hispanoamericana moderna*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1988, 199 p. Sur une bonne base théorique contemporaine (*Metahistory* de H. White ; *World Hypotheses* de S. Pepper ; *Semioties and thematies in Hermeneuties*, de T. Seung, et *Rethorical Poetics*, de D. Rice & P. Schofer) de Souza analyse l'écriture de huit romans historiques hispano-américains (*El siglo de las luces* de Carpentier ; *El mundo alucinante* d'Arenas ; *La guerra del fin del mundo* et *Historia de Mayta* de Vargas Llosa ; *Sobre héroes y tumbas*, de Sábato ; *La muerte de Artemio Cruz*, de Fuentes, *El guerrillero*, de Rosario Aguilar, et *Pepe Botellas*, d'Alvárez Gardeazábal).

<sup>303</sup> Cf. Joseph W. Turner, "The Kinds of Historical Fiction : An Essay in Definition and Methodology", in *Genre*, 12 (1979), p. 333-355.

<sup>304</sup> A. Fleishman, *The English historical novel : Walter Scott to Virginia Woolf*, London, Johns Hopkins Press, 1972, 262 p.

<sup>305</sup> Cité par S. Menton, *ibidem*, p. 33.

C'est bien pour cette raison que Menton avoue avoir exclu de son étude quelques romans très célèbres reflétant le passé "immédiat", comme nous le dirions aujourd'hui, et donc connu personnellement par l'écrivain : comme *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, *Sobre héroes y tumbas* (1962) de Ernesto Sábato, *Conversación en la catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa, *El recurso del método* (1974) d'Alejo Carpentier ou *La novela de Perón* (1983) de Tomás Eloy Martínez.

Et cependant, au cours de ses analyses, Menton se voit obligé d'élargir la notion du roman historique et de renoncer à ses propres exigences. En effet, il inclut dans son ouvrage l'étude de *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, dont l'action concerne en partie la période entre 1976 et 1979, autrement dit l'époque de la dictature militaire en Argentine. Etant donné que le livre est publié en 1980, il est certain qu'il s'agit d'une parcelle très récente de l'histoire argentine et que l'auteur en était le témoin direct. Menton justifie son choix, d'une part, par le fait que *Respiración artificial* se réfère également à un passé plus lointain (le séjour de Kafka à Prague, la montée du nazisme en Europe et les débuts du péronisme en Argentine), que Piglia ne pouvait pas connaître personnellement. D'autre part, la dimension philosophique, politique, dialogique, intertextuelle et méta-fictionnelle du récit en fait l'un des nouveaux romans historiques les plus singuliers.

Bien qu'il considère l'année 1979 comme le début de la popularité de ce qu'il appelle *nueva novela histórica hispanoamericana*, Menton estime néanmoins que le genre est né en 1949 avec *El reino de este mundo* d'Alejo Carpentier, grâce à l'introduction massive de personnages historiques au premier plan, à l'effacement des dates et à l'accent mis sur le caractère cyclique de l'histoire<sup>306</sup>. Menton souligne aussi, bien évidemment, la contribution de Borges, Fuentes et Roa Bastos à l'évolution du nouveau roman historique latino-américain, qu'il envisage aussi bien dans le cadre de l'évolution du roman que dans le cadre de l'histoire du roman historique en Amérique latine.

---

<sup>306</sup> Ce caractère cyclique de l'histoire marque fortement les contes de Carpentier – par exemple "Semejante a la noche" (1952) et "El camino de Santiago" (1954), qu'on retrouve dans A. Carpentier, *Guerra del tiempo : tres relatos y una novela*, México, Compañía General de Ediciones, 1958, 275 p.

En 1983 dans la *Revista de Bellas Artes*, publiée en Mexique par Instituto Nacional de Bellas Artes, Fernando Del Paso demandait aux auteurs hispano-américains d'attaquer les versions officielles du passé, comme il le fera dans *Noticias del Imperio*, considéré comme l'exemple parfait des possibilités du nouveau roman historique. En 1993 Seymour Menton mentionne le même postulat de "asaltar las versiones oficiales de la historia", pour ensuite passer en revue les six caractéristiques fondamentales de la *nueva novela histórica latinoamericana*.

### 3.2.2. Les traits caractéristiques

C'est par souci d'exactitude et respect des données empiriques que Menton base ses analyses théoriques sur sa propre lecture de 367 romans historiques publiés en Amérique latine depuis le Chili jusqu'au Brésil (en espagnol aussi bien qu'en portugais) depuis 1949 jusqu'en 1992. Bien qu'ayant déterminé six traits essentiels pour la caractéristique du nouveau roman historique, il estime cependant que la présence simultanée de tous n'est pas indispensable pour qualifier un roman comme appartenant au nouveau genre.

#### A. Relativisme borgésien

Tout d'abord, Menton remarque l'influence incontestable de Jorge Luis Borges sur les auteurs latino-américains. Il est fréquent de constater que la représentation littéraire des périodes historiques choisis par les auteurs contemporains dépend de certaines idées philosophiques favorites de Borges comme, par exemple, l'impossibilité de connaître la réalité ou d'atteindre la vérité historique. Le relativisme de Borges le portait à croire que l'Histoire humaine reflète ce que les peuples pensent sur leur passé, et non le véritable déroulement des événements :

...La historia, **madre** de la verdad ; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió ; es lo que juzgamos que sucedió<sup>307</sup>.

---

<sup>307</sup> J. L. Borges, "Pierre Menard, autor del Quijote" (1939), dans *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1956.

Borges estimait que l'exactitude historique de la narration importe souvent moins que la vérité symbolique des événements. Par ailleurs, ses concepts fascinants concernent le caractère cyclique de l'Histoire qui n'empêche pas, paradoxalement, son imprévisibilité. Aujourd'hui son influence sur le nouveau roman historique est telle que même lorsqu'un écrivain n'est pas d'accord avec les principes borgesiens, il se croit obligé à justifier son attitude. Citons Fernando Del Paso, auteur de *Noticias del imperio* (1987), qui réfléchit :

¿Qué sucede – qué hacer – cuando no se quiere eludir la historia y sin embargo al mismo tiempo se desea alcanzar la poesía ? Quizás la solución sea no plantearse una alternativa, como Borges [...], sino tratar de conciliar todo lo verdadero que pueda tener la historia con lo exacto que pueda tener la invención. En otras palabras, en vez de hacer a un lado la historia, colocarla al lado de la invención, de alegoría, e incluso al lado, también de la fantasía desbocada...<sup>308</sup>

Perspicace, Menton note que l'influence de Borges, qui n'a jamais publié un seul roman<sup>309</sup>, et son importance grandissante comme source d'inspiration se trouve confirmée sur le plan international par la présence de son double, Jorge l'aveugle, dans *Il Nome della rosa* (1980) de l'écrivain et théoricien italien, Umberto Eco<sup>310</sup>.

### *B. Distorsion de l'histoire*

Ensuite, Menton remarque la distorsion consciente de l'Histoire de la part des écrivains contemporains, à travers des omissions volontaires, des exagérations et des anachronismes. Il se cache là, d'une part, un

---

<sup>308</sup> F. Del Paso, *Noticias del Imperio*, op.cit., p. 641.

<sup>309</sup> Et cela malgré les coordonnées bibliographiques de M. Lichtblau concernant l'existence d'un roman de Borges, publié juste avant sa mort. Cf. M. I. Lichtblau, *The Argentine Novel. An Annotated Bibliography*, Lanham & Oxford, The Scarecrow Press, 1997, 1111 p. et *The Argentine Novel. An Annotated Bibliography, Supplement*, Lanham & Oxford, The Scarecrow Press 2002, 238 p. C'est dans ce dernier que Lichtblau avoue que la note dans *Siempre* sur *El nombre*, l'unique roman de Borges sorti apparemment en 1984 n'était en réalité qu'un redoutable poisson d'avril concocté par la rédaction du journal.

<sup>310</sup> S. Menton, op. cit. p. 42.

manque de confiance en l'histoire officielle, et d'autre part un désir de réinventer le passé :

El pasado no ha concluido ; el pasado tiene que ser re-inventado a cada momento para que no se nos fosilice entre las manos...

– écrit Carlos Fuentes<sup>311</sup>, et il est évident que bien d'autres auteurs hispano-américains partagent cette conviction. Plusieurs raisons justifient cette attitude critique, que le nouveau roman historique partage avec la nouvelle histoire, les relativistes et les narrativistes comme Hayden White et Franklin Ankersmit. Notamment, le manque de respect pour les sources historiographiques découle de la conviction que toutes les sources sont systématiquement manipulées et élaborées en fonction des besoins du pouvoir politique en vigueur. Les distorsions par rapport à l'histoire événementielle s'expliquent par le rejet de cette histoire, qui passe sous silence le fond des événements, les raisons économiques ou les motivations cachées des dirigeants politiques. Le besoin de réinventer le passé devient particulièrement urgent dans le contexte des cultures précolombiennes de l'Amérique, et de leurs descendants indigènes. La tradition orale des peuples vaincus se voit fragilisée, écrasée, voire effacée, par la version officielle des vainqueurs qui la renforcent par leur histoire écrite. En un mot, c'est l'attitude critique face aux certitudes de l'Histoire qui permet de distinguer immédiatement le nouveau roman historique du roman historique traditionnel.

### *C. Historicité des protagonistes*

La troisième caractéristique du nouveau roman historique établie par Menton est liée à la place prédominante qu'occupent au premier plan romanesque de grandes figures du passé, tandis que Walter Scott préférerait clairement réserver le premier plan aux protagonistes fictifs. Les protagonistes du nouveau roman historique sortent, pour la plupart, des manuels d'histoire – comme les Rois Catholiques, Colomb, Bolívar, Goya ou Eva Perón. Malgré la différence d'époque, ils ont tous comme point commun le gouffre qui sépare leurs caractéristiques officielles de leurs

---

<sup>311</sup> C. Fuentes, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 24.

recréations romanesques, reflétant ainsi la même attitude critique et le même goût pour l'anachronisme que ceux étudiés plus haut.

Il est intéressant de noter que, tandis que les historiens du 19<sup>e</sup> siècle s'imaginaient l'histoire comme le résultat des actions de grands personnages historiques, les romanciers de la même époque choisissaient comme protagonistes des gens tout à fait ordinaires. Au contraire, les historiens contemporains mènent à présent des recherches sur des processus de "longue durée" (si chère à Fernand Braudel), ainsi que sur le point de vue de groupes sociaux marginalisés ou anonymes, alors que les auteurs de romans historiques se réservent le privilège de recréer les illustres acteurs du passé.

#### *D. Caractère métafictionnel*

Par ailleurs, remarque Menton, la fiction historique contemporaine est en grande partie une métafiction, une recherche incessante sur les chemins qui mènent entre la réalité et la fiction, entre l'histoire et la mémoire. C'est aussi une recherche sur la tâche d'écrire et de réécrire l'histoire, sur le processus de la création et de la récréation du passé. D'une part nous pourrions rapprocher ce trait des romans "conscients", les plus canoniques d'ailleurs de la littérature occidentale, comme par exemple *Don Quijote*<sup>312</sup>. D'autre part, Menton souligne l'influence et l'héritage de Borges, de sa façon de modeler l'écriture, d'appliquer les parenthèses et les notes en bas de page, il faut le dire, souvent apocryphes. De cette façon, le nouveau roman historique trace aussi l'histoire de sa propre genèse, en tant que récit, ainsi que de la genèse d'un récit sur le passé. En accord avec les caractéristiques exposées jusqu'ici, cette réflexion peut être aussi marquée par le relativisme et l'anachronisme : ainsi, le récit s'avère souvent incomplet ou fragmenté, les témoins – subjectifs ou mensongers, les sources – lacunaires ou manipulées, et les notes en bas de page – confuses ou apocryphes.

#### *E. Caractère intertextuel*

---

<sup>312</sup> Cf. R. Alter, *Partial magic : the novel as a self-conscious genre*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California press, 1975, 248 p.

La caractéristique suivante correspond au phénomène de l'intertextualité, avec les bases théoriques complémentaires élaborées par des chercheurs comme Mikhaïl Bakhtin, Gérard Genette et Julia Kristeva<sup>313</sup>. Nul texte ne peut s'écrire indépendamment de ce qui a déjà été écrit, chacun porte en soi la trace et la mémoire d'un héritage et de la tradition : ainsi définie, l'intertextualité est antérieure au contexte théorique des années 60-70 qui la conceptualise. Mais pour Kristeva, l'intertextualité devient un processus indéfini, une véritable dynamique textuelle. Il s'agit moins d'emprunts, de filiation et d'imitation que de traces, souvent inconscientes, difficilement isolables : le texte ne se réfère pas seulement à l'ensemble des écrits, mais aussi à la totalité des discours qui l'environnent, au langage environnant<sup>314</sup>.

Pour Gérard Genette l'intertextualité n'est pas un élément central mais une relation parmi d'autres, et elle intervient au cœur d'un réseau qui définit la littérature dans sa spécificité : la transtextualité. Celle-ci inclut cinq types de relations, baptisées l'architextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'intertextualité, et l'hypertextualité. Il est important de noter que Genette divise les phénomènes généralement perçus comme "intertextuels" (à savoir, la citation, l'allusion, la parodie, le pastiche, et le plagiat) en deux catégories distinctes. En effet, la parodie et le pastiche appartiennent selon lui à l'hypertextualité, tandis que la citation, le plagiat et l'allusion relèvent de l'intertextualité<sup>315</sup>.

On peut également considérer l'intertextualité non plus comme un élément produit par l'écriture, mais comme un effet de lecture : c'est au lecteur qu'il appartient de reconnaître et d'identifier l'intertexte. Or l'intertexte évolue historiquement : la mémoire, le savoir des lecteurs se modifient avec le temps et le corpus de références commun à une génération change. Les textes paraissent donc voués à devenir illisibles ou

---

<sup>313</sup> Le concept d'intertextualité fait son apparition officielle dans le vocabulaire critique dans deux publications : *Théorie d'ensemble*, ouvrage collectif consigné notamment par Foucault, Barthes, Derrida, Sollers et Kristeva (Paris, Ed. du Seuil, 1968, 315 p.) Cf. aussi M. Bakhtin, *The Dialogic imagination : four essays* (trad. C. Emerson & M. Holquist), Austin, University of Texas press, 1994, 444 p.

<sup>314</sup> J. Kristeva, *Sémiotiké : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, 381 p.

<sup>315</sup> G. Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 467 p. ; *Paratexte* (éd. de H. Weinrich) ; Paris, Ed. de la Maison des sciences, 1989, 402 p.

à perdre de leur signification dès lors que leur intertextualité devient opaque<sup>316</sup>. Cependant, le fait de définir l'intertexte par un effet de lecture peut également mener à revendiquer et à assumer la subjectivité de la lecture : ainsi Roland Barthes évoque dans *Le plaisir du texte*<sup>317</sup> les ramifications qu'une mémoire alertée par un mot, une impression, un thème, engendrera à partir d'un texte donné.

Quant à l'Amérique latine, Menton rappelle *Cien años de soledad* de García Márquez, introduisant à un moment donné des personnages romanesques, certes, mais imaginés par Carpentier, Fuentes et Cortázar : depuis, les auteurs hispano-américains ne se lassent pas de surprendre leurs lecteurs avec des stratégies intertextuelles. Il en est de même avec les auteurs de romans historiques : on peut citer comme des exemples extrêmes de l'intertextualité certains cas de réécriture d'un autre texte, tout comme le fait *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa par rapport à *Os sertões* de l'auteur brésilien Euclides da Cunha<sup>318</sup>, ou *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas qui réécrit en quelque sorte *Memorias* de fray Servando Teresa de Mier<sup>319</sup>.

#### F. Dimension dialogique

Finalement, Menton souligne l'importance des éléments fondamentaux de la théorie bakhtinienne, tels que le dialogisme, le monologisme, le plurilinguisme et l'unilinguisme, qui octroient une dimension ludique, parodique et carnavalesque au récit. Le dialogisme et le carnavalesque sont, selon Bakhtine, les fondements du romanesque puisque par eux s'instaure une relation polyvalente entre les divers discours littéraires et sociaux. De par le va-et-vient entre le texte et le contexte, le

---

<sup>316</sup> Pour M. Riffaterre, "l'intertextualité est la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie" ("La trace de l'intertexte", in *La Pensée*, n° 215, octobre 1980). Il la perçoit comme une contrainte, car si l'intertexte n'est pas perçu, c'est la nature même du texte qui est manquée.

<sup>317</sup> R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, 105 p.

<sup>318</sup> E. da Cunha (1866-1909), *Os Sertões : Campanha de Canudos*, Rio de Janeiro, Laemmert, 1902, 632 p.

<sup>319</sup> Cf. *Escritos inéditos de fray Servando Teresa de Mier* (éd. J. M. Miquel i Vergés et H. Díaz-Thomé), Mexico, El Colegio de México, Centro de estudios históricos, 1944, 558 p., José Servando Teresa de Mier Noriega y Guerra, *Escritos y memorias* (éd. de E. O'Gorman), México, Ed. de la Universidad nacional autónoma, 1945, 169 p.

romancier devient une sorte d'historien des mentalités et des croyances collectives, prenant en compte les différents enjeux des idéologies dominantes ou dominées, qu'il fait tantôt simplement refléter, tantôt réfracter de manière ambiguë dans le texte littéraire<sup>320</sup>.

Un des plus grands mérites du nouveau roman historique est justement de faire ressortir les multiples ambiguïtés du discours historique et romanesque. En effet, les romans historiques contemporains projettent des visions dialogiques du passé, en multipliant les interprétations des faits historiques, des personnages et de la vision du monde. Cependant, Menton estime que la popularité de la dimension carnavalesque doit peut-être moins aux théories de Bakhtin qu'à la diffusion de *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, étant donné que la première étude hispanique sur Bakhtin n'est publiée qu'en 1979<sup>321</sup>.

#### *G. Diversité du genre*

Toute tentative de systématisation du nouveau genre rencontre une difficulté majeure, liée à son hétérogénéité inhérente. En dehors de ses six caractéristiques principales, le nouveau roman historique se différencie du modèle traditionnel par sa plus grande diversité : le septième trait que Menton juge important. En effet, le niveau élevé de l'historicité de certaines œuvres contraste avec le caractère imaginaire d'autres récits ; les romans policiers coexistent avec des romans-tableaux, panoramiques et encyclopédiques, des mémoires, des biographies ou des autobiographies apocryphes.

Certains romans offrent une vision concentrée sur une période historique spécifique ; d'autres couvrent deux ou plusieurs époques éloignées chronologiquement, y compris un avenir lointain. Et, surtout, dans plusieurs cas, la représentation du passé sert de prétexte à des allusions au présent, avec toute l'inévitable complexité des sociétés hispano-américaines stigmatisées, jusqu'à présent, par les migrations, le métissage et la violence.

---

<sup>320</sup> M. Bakhtin, *The Dialogic imagination : four essays* (trad. C. Emerson & M. Holquist), Austin, University of Texas press, 1994, 444 p.

<sup>321</sup> Cf. E. Rodríguez Monegal, "Carnaval/Antropofagia/Parodia" in *Revista Iberoamericana*, 1979, n° 45 (108/109), p. 401-412.

### 3.2.3. Les origines du boom

Quant à la popularité des romans historiques en Amérique latine, Seymour Menton souligne que le nombre des romans publiés entre 1979-1992 (il en compte 198) excède celui des 30 années précédentes, 1949-1979 (158 romans historiques, dont une dizaine seulement correspond à un désir de rénover l'ancien moule). A partir de 1979, la prépondérance du nouveau roman historique hispano-américain est notoire. Ainsi les grandes figures contemporaines cultivant le nouveau roman historique sont d'abord et surtout des auteurs latino-américains : Alejo Carpentier (1904-1980), Augusto Roa Bastos (1917-2005), Mario Vargas Llosa (1924- ), Carlos Fuentes (1928-), Abel Posse (1934-), Fernando Del Paso (1935-), Sergio Ramírez (1942-), Reinaldo Arenas (1943-1990).

Menton questionne les raisons d'une telle popularité des romans historiques en Amérique latine à partir des années 70. Par la très grande variété des romans historiques publiés, il est difficile d'imaginer un seul et unique motif incitant plusieurs auteurs à se pencher sur le passé. Cependant, l'un des plus récurrents est sans doute l'imminence du 500<sup>e</sup> anniversaire de l'entreprise de Christophe Colomb : ce n'est certainement pas par hasard si la figure paradigmatique de l'Amiral marque en 1975 *Terra Nostra* de Fuentes et aussi, brièvement, *El otoño del patriarca* de García Márquez ; en 1979 *El arpa y la sombra* de Carpentier, et *El mar de las lentejas*, d'Antonio Benítez Rojo, puis en 1980 une apocryphe *Crónica del descubrimiento* de l'Europe par un groupe de 60 Indiens, chez l'écrivain uruguayen Alejandro Paternain ; en 1983 *Los perros del Paraíso* d'Abel Posse, en 1988 *Memorias del Nuevo Mundo* d'Homero Aridjis, et en 1992 *Las puertas del mundo (una biografía hipócrita del Almirante)* de l'écrivain et poète mexicain Herminio Martínez, puis *Vigilia del Almirante* d'Augusto Roa Bastos. Dans ce dernier cas, le nom de Colomb est rigoureusement absent du texte, tandis que l'auteur assigne à la figure de l'Amiral la conscience des cinq siècles qui ont suivi son expédition.

N'oublions pas Carlos Fuentes qui publie en 1987 un roman futuriste au titre symptomatique *Cristóbal Nonato*, ouvrage dans lequel il imagine un concours destiné à choisir l'héritier de Colomb :

El niño de sexo masculino que nazca precisamente a las 0:00 horas del día 12 de octubre de 1992 y cuyo nombre de familia, aparte del nombre de pila (seguramente, lo estimamos bien, Cristóbal) más semejanzas guarde con el Ilustre Navegante será proclamado hijo pródigo de la patria, su educación será proveída por la República y dentro de dieciocho años le serán entregadas las llaves de la República, proemio a su instalación, al cumplir veintiún años, como regente de la nación, con poderes de elección, sucesión y selección prácticamente omnímodos<sup>322</sup>.

Toutefois il est évident que l'influence du 500<sup>e</sup> anniversaire de la découverte du Nouveau Monde sur le développement de la *nueva novela histórica* ne concerne pas une remise en question exclusive du personnage de Colomb. Menton souligne l'importance d'un questionnement général, commun à tous les pays latino-américains, de l'histoire officielle de cette découverte, ainsi que de son héritage. Dans plusieurs d'entre eux surgissent de nouveaux héros nationaux, qui ne sont autres que des Indiens combattant des conquistadors, comme à Cuba – le rebelle Hatuey, au Mexique – Cuauhtémoc, le dernier souverain aztèque, pendu par Cortés, et au Chili – Caupolicán, Galvario, Lautaro, de légendaires chefs mapuches, dotés d'un courage impressionnant même aux yeux de l'ennemi.

La célébration du 500<sup>e</sup> anniversaire suscite, ou plutôt ressuscite une polémique entre critiques et défenseurs de la conquête espagnole. Menton évoque une réunion de plusieurs commissions nationales, convoquée en 1984 à Santo Domingo, où la délégation mexicaine propose de commémorer 1492 comme "Encuentro de Dos Mundos", selon l'idée de Miguel León Portilla – déjà très célèbre pour avoir déplacé le point de vue sur la conquête vers les positions des vaincus<sup>323</sup>. Au Mexique, le 12

---

<sup>322</sup> C. Fuentes, *Cristobal Nonato*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 13-14.

<sup>323</sup> M. León Portilla est auteur ou éditeur de divers ouvrages sur la conquête vue par des Indiens, dont la plus connue est peut-être son anthologie de textes nahuatl préhispaniques, avec copies d'illustrations venant des Codex indigènes – *Visión de los vencidos : relaciones indígenas de la Conquista* (ed. M. León-Portilla ; versión de textos nahuas A. Ma. Garibay K.) ; México, Ed. de la Universidad nacional autónoma, 1959, 188 p. ; voir aussi *El reverso de la conquista. Relaciones aztecas, mayas e incas* ; México, J. Mortiz , 1969, 195 p. ; *Los franciscanos vistos por el hombre náhuatl : testimonios indígenas del siglo XVI*, México, Universidad nacional autónoma de México, 1985, 87 p., *Raíces indígenas, presencia hispánica : disertaciones de miembros del Colegio nacional reunidas en ocasión de su primer cincuentenario* (introd. & éd. M. León-Portilla), México, Colegio nacional, 1993, 705 p. ; voir aussi *In ihiyo, in itlahtol = Su aliento, su*

octobre 1986, une manifestation indienne traverse la capitale pour commémorer "el Día de la Dignidad del Indio"<sup>324</sup>. En 1989, la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) proteste officiellement contre la commémoration de l'invasion espagnole : il a même été question d'organiser un congrès pour le 500<sup>e</sup> anniversaire de la résistance indigène<sup>325</sup>.

Rapelons également l'initiative du président vénézuélien, Carlos Andrés Pérez, de réunir en 1991 plusieurs éminents personnalités de la vie culturelle et politique, afin de préparer une autre rencontre et rédiger une déclaration latino-américaine sur la découverte de l'Amérique. Néanmoins, la rencontre suivante n'a pas eu lieu et par conséquent la déclaration prévue pour 1992 n'a pas été rédigée. Et lorsque, la veille de la célébration, l'Uruguayen Eduardo Galeano, remarqué pour son engagement politique et ses prises de position radicales<sup>326</sup> publie "Cinco siglos de prohibición del arcoiris en el cielo americano", il parle du génocide indigène des siècles passés, certes, mais surtout de "l'autrecide" contemporain<sup>327</sup>.

Cependant, si c'est incontestablement autour de l'année 1992 que la production des romans historiques hispano-américains s'intensifie, il faut aussi chercher ailleurs la raison d'un tel phénomène. Menton livre une interprétation plus pessimiste, selon laquelle l'intérêt grandissant pour le passé répondrait en effet à un désir d'échapper à un présent de plus en plus oppressant. Nul besoin de rappeler que les années 70 (et le boom du roman historique hispano-américain) correspondent aux pires crimes et abus perpétrés par les dictatures militaires (Argentine, Brésil, Chili, Paraguay,

---

*palabra : homenaje a Miguel León Portilla*, México, D.F. Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, El Colegio Nacional, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997, 364 p.

<sup>324</sup> L'événement évoqué par S. Menton, *op.cit.*, p. 50.

<sup>325</sup> Cf. *Casa de las Americas*, La Habana, V-VI. 1989, p. 118.

<sup>326</sup> E. Galeano est surtout connu pour avoir publié *Las venas abiertas de América Latina* (1971), dont l'édition française porte un titre bien symptomatique : *Les Veines ouvertes de l'Amérique latine : une contre-histoire* (trad. Cl. Couffon), Paris, Plon, 1971, 468 p. Voir aussi *El descubrimiento de América que todavía no fue y otros escritos*, édité en France 500 ans après le premier voyage de Colomb : *Amérique, la découverte qui n'a pas encore eu lieu* (trad. P. Guillaumin), Paris, Messidor, 1992, 117 p.

<sup>327</sup> E. Galeano, *Ser como ellos y otros artículos* (des articles et essais 1989 et 1992), Montevideo, Ed. del Chanchito, 1992, 129 p.

Uruguay...), soutenues, ouvertement ou en sous-main, par les Etats-Unis. En écrasant les opposants politiques, en affaiblissant le mouvement social, les régimes militaires jettent les bases théoriques et pratiques des politiques néolibérales qui prendront toute leur ampleur dans les années 90. Entre temps, la "décennie perdue" des années 80 est marquée par une profonde crise économique, une hyperinflation dévastatrice, des déstructurations sociales et bien d'instabilités politiques. La crise de la dette extérieure, écartant le sous-continent des marchés financiers, le saigne à blanc, avec un transfert négatif de ressources financières (de près de 25 milliards de dollars en moyenne annuelle) en direction du Nord. Aujourd'hui l'Amérique latine, avec ses 550 millions d'habitants environ (2006), est considérée toujours comme une "zone émergente", et comme une sorte de laboratoire où sont expérimentés tous les types d'ajustement et leur combinaison. Les réformes économiques mises en œuvre ces dernières années ont procuré de substantiels résultats quant à la stabilité macro-économique, le redémarrage de la croissance, l'insertion internationale et l'intégration régionale – mais la situation reste fragile, comme le prouve l'exemple argentin.

Il n'est pas étonnant que, face à une telle situation d'abord politique, ensuite socio-économique, les auteurs contemporains s'intéressent à l'histoire. Non seulement le fait de se plonger dans le passé permet d'oublier momentanément le présent – mais, surtout, de mieux comprendre la genèse de la situation actuelle. Or, la genèse de plusieurs conflits et abus semble bien remonter jusqu'aux premières découvertes géographiques. Les clefs pour comprendre les complexités du présent se cachent dans les méandres du passé, et le fait de récupérer et de dégager ne serait-ce qu'une parcelle du puzzle semble porteur d'espoir. D'autre part, il est clair que l'histoire aime se répéter, il est donc préférable de cultiver la mémoire des erreurs du passé, dotée d'une conscience moderne et des perspectives contemporaines. Telle est l'ultime hypothèse pour expliquer le succès que rencontre en Amérique latine non seulement le roman historique et le nouveau roman historique, mais également le roman-témoignage ainsi que les biographies romancées et soigneusement documentées. Menton estime d'ailleurs que la popularité du *testimonio* est comparable à celle de la *nueva*

*novela histórica*, même si c'est à cette dernière qu'appartient le succès éditorial<sup>328</sup>.

A la retraite depuis la publication de *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979 – 1992*, Menton continue ses recherches sur la littérature hispano-américaine contemporaine. Lorsque je l'interroge sur ses préférences concernant le roman historique latino-américain, Menton mentionne *Margarita, está linda la mar* de Sergio Ramírez, qu'il classifie comme un nouveau roman historique, *Rey del Albor. Madrugada* de Julio Escoto, qui selon ses propres paroles : "no es Nueva Novela Histórica sino más bien una combinación de novela nacional, muralística y una novela cibernética estilo James Bond"<sup>329</sup>, et *El año del laberinto* de la costaricaine Tatiana Lobo Wiehoff. Ce dernier roman est écrit dans un style plus traditionnel, mais il lui plaît visiblement davantage que son *Asalto al paraíso*, salué par la critique locale comme le premier roman historique moderne<sup>330</sup>.

### 3. 3. La poétique

S'il est évident, tant pour Fernando Aínsa que pour Seymour Menton, qu'il faut chercher les racines du nouveau roman historique dans

---

<sup>328</sup> "El único género novelístico capaz de competir, en las dos últimas décadas, con la Nueva Novela Histórica es la novela testimonial o la crónica. Aunque sus antecedentes se remontan a 1848-1961 : *Juan Pérez Jolote* (1848) de Ricardo Pozas, *Quarto de despejo* (1960) de Carolina de Jesús y *Cinco familias* (1959) y *Los hijos de Sánchez* (1961) de Oscar Lewis, su auge coincide en parte con la NNH : *La noche de Tlateloco* (1971) de Elena Poniatowska, *Operación Masacre* (1972) de Roberto Walsh, *Miguel Mármol* (1972) de Roque Dalton, *Los periodistas* (1978) de Vicente Leñero, *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982) de Omar Cabezas Lacayo y *Me llamo Rigoberta Menchú* (1983) de Elizaberth Burgos Debray. [...] Aun en su periodo de apogeo, la novela testimonial nunca alcanzó la alta productividad, la gran variedad y la calidad artística sobresaliente de la Nueva Novela Histórica. Como ejemplo simbólico de la victoria de la NNH sobre la novela testimonial, Elena Poniatowska, tal vez la mejor de todos los cronistas testimoniales, publicó en julio 1992 la novela histórica *Tinísima*. (S. Menton, *op. cit.*, p. 54-55.)

<sup>329</sup> Cf. aussi S. Menton, "James Bond invade Honduras" in *Ancora* (Suplemento Cultural de *La Nación*), 11.03.2001.

<sup>330</sup> "Tatiana Lobo le ha dado una lección a los escritores del país sobre cómo hacer una novela histórica al estilo de las corrientes literarias latinoamericanas de nuestros días..." – "écrit E. Tovar, "Asalto al Paraíso", in *Gaceta*, 21.04.1993.

la littérature hispano-américaine, Celia Fernández Prieto de l'Université de Santiago de Compostela a la bonne intuition d'élargir cette notion à la littérature hispanique contemporaine comme à la littérature européenne. Dans son travail d'investigation achevé en 1997 et publié l'année suivante, elle s'intéresse surtout à la poétique du roman historique dès sa constitution et à travers les différentes étapes de son évolution, et base son analyse sur un corpus constitué en majeure partie de romans espagnols et hispano-américains, mais également de romans français, italiens, anglais et allemands<sup>331</sup>.

Après avoir retracé l'évolution du roman historique traditionnel durant le 19<sup>e</sup> siècle et la première moitié du 20<sup>e</sup>, l'auteur rappelle le diagnostic de Julio Ortega y Gasset de 1925. Celui-ci décrétait non seulement l'épuisement de l'esthétique mimétique du roman réaliste et, en général, de tout roman renvoyant le lecteur à une réalité extra-littéraire, mais il estimait en outre le roman historique comme parfaitement impossible et difficilement inacceptable pour le lecteur :

...Encuentro aquí la causa, nunca bien declarada, de la enorme dificultad – tal vez imposibilidad – aneja a la llamada "novela histórica". La pretensión de que el cosmos imaginado posea a la vez autenticidad histórica, mantiene en aquella una permanente colisión entre dos horizontes. Y como cada horizonte exige una acomodación distinta de nuestro aparato visual tenemos que cambiar constantemente de actitud ; no se deja al lector soñar tranquilo la novela, ni pensar rigurosamente la historia. En cada página vacila, no sabiendo si proyectar el hecho y la figura sobre el horizonte imaginario o sobre el histórico, con lo cual todo adquiere un aire de falsedad y convención. El intento de hacer compenetrarse ambos mundos produce sólo la mutua negación de uno y de otro : el autor – nos parece – falsifica la historia aproximándola demasiado, y desvirtúa la novela, alejándola con exceso de nosotros hacia el plano abstracto de la verdad histórica...<sup>332</sup>

Si les années suivantes prouvent que le diagnostic du penseur espagnol était trop pessimiste, c'est vraisemblablement parce que le roman historique a continué d'évoluer, que les attentes des lecteurs ont aussi changé et que le pire défaut du genre jugé trop hybride devient aujourd'hui

---

<sup>331</sup> C. Fernández Prieto *Historia y novela : poética de la novela histórica*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra S.A., 1998, 240 p.

<sup>332</sup> J. Ortega y Gasset, "Ideas sobre la novela" (1925) en *Obras Completas*, tome III, Madrid, Revista de Occidente, 1955, p. 411-412.

son attrait majeur, et cela même si les voix critiques face à cet hybridisme n'ont pas disparu pour autant<sup>333</sup>. En effet, le roman historique resurgit après la Seconde Guerre mondiale, et partage un succès universel auprès du public avec d'autres genres hybrides et limitrophes, comme l'autobiographie, la biographie, le journal, l'autofiction<sup>334</sup> ou, dans le monde anglo-saxon, *non fiction novel* ou *faction* : mot-valise, composé de *fact* et de *fiction*<sup>335</sup>.

L'ouvrage contient un chapitre consacré à ce que Fernández Prieto appelle, elle aussi, *la nueva novela histórica*. Dans ce chapitre elle prend bien soin de dégager les deux axes majeurs de la fiction historique contemporaine : le premier, plus classique, respecte les traits essentiels du modèle traditionnel ; le deuxième, typique du nouveau roman historique proprement dit (qu'elle appelle aussi "le roman historique postmoderne"), les alterne. Les romans historiques qui poursuivent aujourd'hui la trajectoire initiée par Scott maintiennent le respect des sources et des données qu'ils en tirent, ainsi que le respect des versions historiques qu'ils épousent, et conservent l'intention d'enseigner l'histoire aux lecteurs. Mais les mêmes romans apportent d'intéressantes innovations formelles et thématiques, qui se concrétisent dans la subjectivisation de l'histoire et dans la dissolution des frontières temporelles entre le passé de l'histoire et le présent de l'énonciation, ce qui octroie à la narration une transcendance mythique. D'autre part, l'abandon du narrateur omniscient favorise des perspectives partielles, individualisées, souvent exprimées à la première personne. Afin d'illustrer cette actualisation du modèle traditionnel, Fernández Prieto cite comme exemple *Mémoires d'Hadrien* (1951) de M. Yourcenar, *Extramuros* (1978) et *Cabrera* (1981) de J. Fernández Santos,

---

<sup>333</sup> "La novela histórica me parece inadmisibile, es un híbrido, algo de lo que abomino profundamente" – dixit Juan José Saer, lauréat du Prix Nadal pour son roman *La ocasión*, dont l'action se situe dans la pampa argentine au 19<sup>e</sup> siècle (Cf. *El País*, édition du 8.01.1988, p. 20).

<sup>334</sup> Cf. *Autofictions & Cie* (sous la dir. S. Doubrovsky, J. Lecarme & P. Lejeune), Nanterre, Publidix, RITM, n°6, 249 p., 1994.

<sup>335</sup> Le Prix Nobel (2001) V. S. Naipaul estime que l'appellation "faction" s'adapte mieux à ses romans que le terme traditionnel de "novel" : "there is a crust of fact but beyond that the writer's fantasy is working". Autrement dit, il s'agit de la *fiction* en tant que "experience totally transformed". (Cf. "V. S. Naipaul, His third world", in *The Hindu* (online edition of India's National Newspaper), 21.10.2001.

*El himno de Riego* (1984) de J. Esteban, *El insomnio de una noche de invierno* (1984) de E. Alonso, *El bobo ilustrado* (1984) de Gabriel y Galán, *Los espejos paralelos* de (1991) de N. Lujan, *La ronda del pecado mortal* (1992) de J. M<sup>a</sup> García López, *En el último azul* (1994) de C. Riera, *Las visiones de Lucrecia* (1996), de J. María Merino, *Bomarzo* (1962) et *El laberinto* (1974) de M. Mujica Láinez, *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979), de M. Otero Silva, *El general en su laberinto* (1989) de G. García Márquez et *La visita en el tiempo* (1990) de Uslar Pietri.

Quant au nouveau roman historique, il remet ouvertement en question la validité des piliers fondamentaux de la tradition, essentiellement à travers la distorsion du matériel historique dans la narration et la méta-fiction devenue la dominante formelle et thématique du nouveau genre. Fernández Prieto nous propose une analyse détaillée de ces deux caractéristiques, qu'elle juge fondamentales pour distinguer le nouveau roman historique de sa variante contemporaine plus traditionaliste.

### **3. 3. 1. Distorsion des données historiques**

Ce phénomène concerne les événements historiques, les personnages historiques, la chronologie établie par l'historiographie officielle – en un mot, tout le matériel qu'un romancier trouve à sa disposition et qu'un roman historique était, jusqu'ici, tenu de respecter. Or, le nouveau roman historique non seulement altère consciemment les versions généralement acceptées des faits, modifie volontairement les caractéristiques communément admises des personnages historiques, mais va jusqu'à douter manifestement du déroulement et du résultat des événements. L'analyse de Fernández Prieto permet de distinguer trois procédés narratifs propices à une telle distorsion de l'Histoire.

#### *A. Suggestion des histoires alternatives*

La narration peut proposer aux lecteurs des versions alternatives, apocryphes ou totalement inventées, relatives aux événements d'une grande importance historique ou aux personnages historiques universellement connus – comme dans l'exemple paradigmatique de *Terra Nostra* de Fuentes. Cependant, ajoutons avec Elisabeth Wesseling que

cette innovation du nouveau roman historique peut s'interpréter comme un croisement de deux genres hybrides, généralement méprisés par la critique littéraire : du roman historique avec de la science-fiction. Les romans qui présentent des histoires alternatives, à savoir un déroulement possible ou tout simplement désiré d'un événement ayant eu lieu dans le passé, entremêlent éléments historiques et fantaisies utopiques. Autrement dit, la fiction invente une alternative dans les limites de l'histoire documentée, et seules les connaissances requises de l'histoire "réelle" permettent aux lecteurs d'accéder à la compréhension du texte<sup>336</sup>.

Pour Wesseling, les versions alternatives de l'histoire proposée notamment par des auteurs comme Thomas Pynchon<sup>337</sup>, Ishmael Reed<sup>338</sup> ou Salman Rushdie<sup>339</sup> correspondent, d'une part, au sentiment apocalyptique que l'histoire de la civilisation européenne est terminée, face aux forces déchaînées et impossibles à contrôler ; et d'autre part à un désir d'aborder l'avenir avec la perspective de possibilités encore non réalisées. Dans ce cas, il s'agit moins de réécrire l'histoire que d'ouvrir de nouveaux horizons pour l'histoire future. En effet, ces romans présentent souvent la

---

<sup>336</sup> E. Wesseling, *Writing history as a prophet : postmodernist innovations of the historical novel*, Amsterdam, Philadelphia, J. Benjamins, 1991, 218 p.

<sup>337</sup> T. Pynchon est un auteur culte et mystérieux, couronné de prix littéraires et qui se tient délibérément à l'écart de la scène médiatique américaine. *Mason & Dixon* (1997) est jugé par la critique comme l'un des plus grands romans du 20<sup>e</sup> siècle. Écrit dans un anglais du 18<sup>e</sup>, c'est à la fois un roman qui se moque du romanesque, un faux traité d'astronomie, un conte rabelaisien, un tableau de la société anglaise conservatrice, et l'épopée des astronomes Charles Mason et de Jeremiah Dixon. *Mason & Dixon* est son cinquième roman, après *V.* (1961), *Vente à la criée du lot 49* (1965), *L'Arc-en-ciel de la gravité* (1973) et *Vineland* (1990), publiés en français aux Éditions du Seuil.

<sup>338</sup> Écrivain noir, I. Reed se plaît à expérimenter les styles et les narrations : le plus carnavalesque de ses romans, *Mumbo Jumbo* (1973) raconte la lutte de PaPa LaBas (âme de la musique noire américaine, sorcier et détective, militant et grand initié) contre l'ordre de la fleur de Muraille (qui n'est qu'un repaire d'extrémistes blancs) et les Grands maîtres de la Voie atoniste pour qui la musique noire est une menace pour la civilisation.

<sup>339</sup> Point besoin de présenter S. Rushdie, condamné à mort pour ses *Versets sataniques* (1988). La *fatwah* dont il a été victime lui a apporté une notoriété planétaire mais a paradoxalement quelque peu éclipsé son œuvre, notamment *Les enfants de minuit* (1983), un roman-fleuve qui tisse avec bonheur la biographie d'un héros rêvé avec la naissance et le développement politique mouvementé de l'Inde ; ou *Le dernier soupir du Maure* (1996) qui prétexte d'une saga familiale pour nous conter en filigrane l'histoire mouvementée de l'Inde, à travers des destins exceptionnels.

vision des vaincus, des minorités marginalisées ou exclues de l'histoire, comme pour démontrer que le fait de privilégier une tradition textuelle implique l'acceptation d'une version spécifique de la réalité historique, aux dépens d'autres versions de la même réalité, qui pourtant semble si différente. Ce trait rapproche la science-fiction historique anglo-saxonne du nouveau roman historique hispano-américain, qui tente aussi de rendre la voix aux êtres muets du passé et absents dans la production du discours historique traditionnel.

### *B. Exhibition des procédés de l'hypertextualité*

Il est évident que le roman historique pourrait se considérer comme un genre hypertextuel par excellence, dans la mesure où il élabore toujours une histoire déjà racontée par d'autres textes (chroniques, manuscrits, documents, légendes, récits historiques...), auxquels il renvoie d'une manière plus ou moins explicite. Traditionnellement, cette dimension hypertextuelle se manifestait dans des prologues ou des épilogues, ou encore des commentaires métanarratifs, où l'auteur-narrateur questionnait la fiabilité des sources, nuancait ou corrigeait certaines données – le tout pour renforcer l'effet de vraisemblance de l'histoire racontée.

Dans le nouveau roman historique cette relation avec d'autres textes et d'autres discours devient plus complexe et davantage explicite, et se manifeste à travers l'ironie, la parodie, le déguisement ou la satire. L'objectif n'est plus celui de créer l'illusion de l'historicité ni la vraisemblance dans la récréation du passé, bien au contraire : il s'agit précisément de mettre l'accent sur le caractère textuel et narratif de ces procédés.

### *C. Multiplication des anachronismes*

Une autre façon de démonter l'ordre apparemment naturel de l'historiographie consiste à multiplier les anachronismes, stratégie fréquente dans le nouveau roman historique hispano-américain. Il est incontestable que l'histoire de la conquête et de la colonisation de l'Amérique a été écrite et modelée à partir du point de vue culturel et

idéologique des envahisseurs européens et leurs discours narratifs<sup>340</sup>. Reste à écrire une autre histoire du continent, celle des peuples indigènes, attachés peut-être plus à la tradition orale et disposant d'autres systèmes de configuration du temps, de l'espace et l'univers. C'est ainsi que le roman historique cherche à combler les lacunes, à faire exploser l'histoire des vainqueurs, à inventer l'histoire non écrite. Cette tendance est remarquable dans la décennie qui coïncide avec la célébration, polémique, du 500<sup>e</sup> anniversaire de la découverte du Nouveau Monde. Le roman historique découvre alors des possibilités inaccessibles à l'historiographie, comme la capacité d'exprimer le poids de la mémoire, de donner une forme à un passé émotionnel, de réaliser ce besoin impératif, non pas tant de reconstruire ce qui s'est passé, mais plutôt de le représenter et le réécrire à partir d'une perspective étonnante et engagée. Il est certain qu'un tel besoin émotionnel et passionnel, un tel regard imprégné de désespoir et d'incertitude, ne correspond pas à une approche scientifique du discours historique classique. C'est plutôt l'approche du nouveau roman historique, avec sa perspective contemporaine, métissée, héritière de la culture espagnole et européenne au même titre que des racines indigènes.

Dans ce contexte, c'est encore à Carpentier que revient le titre d'initiateur de la rénovation du roman historique hispano-américain : *El reino de este mundo* conjugue habilement le doute eurocentrique sur la légitimité des méta-narrations avec la tendance bien hispano-américaine à rejeter tout pouvoir, suite à une histoire basée sur la violence et les abus politiques. La démythification de l'histoire et le refus du pouvoir passent par une distorsion du discours historique obligatoire et par un dévoilement des versions non autorisées du passé. Celia Fernández Prieto cite ici, pour

---

<sup>340</sup> Cf. B. Pastor, *Discursos narrativos de la conquista : mitificación y emergencia*, Hanover, Ediciones del Norte, 1988, 2<sup>e</sup> éd., sur la construction de l'image de la réalité américaine depuis les narrations des conquistadors : le discours mythifiant des lettres de Colomb, la modélisation du conquérant avec Cortès, le discours de l'échec de Las Casas correspondant à une première prise de conscience de la réalité américaine et le discours rebelle de Lope de Aguirre. Même si Pastor parle de la "ficcionalización" dans le processus de la sélection et de la manipulation des données empiriques du Nouveau Monde, Fernández Prieto opine que dans le cas de Colomb et Cortès "no hay ficción, hay fraude, hay mentira" et que cet usage mensongère des véritables données empiriques démontre comment les récits des conquistadors espagnols s'articulaient suivant les intérêts politiques et privées. (Cf. C. Fernández Prieto, *op. cit.*, p. 156.)

appuyer son argumentation, des titres comme *Terra Nostra* (1975) de Fuentes, *Daimón* (1978) et *Los perros del paraíso* (1983) de Posse, *El arpa y la sombra* (1979) de Carpentier, *Crónica del descubrimiento* (1980) de Paternain, Maluco. *La novela de los descubridores* (1990) de Ponce de León et *Vigilia del Almirante* (1992) de Roa Bastos.

### 3. 3. 2. La métafiction comme dominante formelle et thématique

En guise d'introduction aux analyses de Celia Fernández Prieto, j'aimerais rappeler ici la définition du concept de "métafiction" proposée par Patricia Waugh :

*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status and as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text<sup>341</sup>.

– concept repris ensuite par d'autres chercheurs, comme Linda Hutcheon<sup>342</sup> et Amanda Pulgarín<sup>343</sup>.

#### A. Entre la métanarration et la métafiction

---

<sup>341</sup> P. Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London & New York, Methuen, 1984, p. 2.

<sup>342</sup> Outre *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction* (Routledge, New York & London, 1988, 268 p.), L. Hutcheon est l'auteur, notamment, de *The Politics of Postmodernism* (London ; New York, Routledge, 1989, 195 p.), de *Irony's Edge : The Theory and Politics of Irony* (London ; New York : Routledge, 1994, 248 p.), de *A theory of parody : the teachings of Twentieth-century art forms* (Urbana ; Chicago : University of Illinois press, 2000, 143 p.) ainsi que de nombreux ouvrages concernant la littérature canadienne contemporaine. Contrairement à de nombreux critiques, L. Hutcheon a toujours eu pour principe de "théoriser" à partir de l'objet d'art, et non dans l'abstrait (ce qui revient, à son avis, à contraindre l'art à se conformer à la théorie). Par exemple, elle a commencé à construire sa théorie sur le postmodernisme à partir des observations de sa première manifestation populaire incontestée – l'architecture.

<sup>343</sup> A. Pulgarín, *Metaficción histórica : la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1995, 230 p.

Afin d'échapper à la confusion terminologique, Fernández Prieto tente d'établir une distinction entre la *métanarration* et la *métafiction*. Elle préfère limiter le premier terme aux techniques narratives qui permettent au roman de dévoiler les mécanismes de sa propre narration, ainsi que les artifices de son écriture. Ces procédés métanarratifs, étroitement liés avec le phénomène de l'hypertextualité, ont comme effet celui de rappeler constamment au lecteur qu'il est en train de lire une œuvre littéraire, l'empêchant ainsi de succomber à l'illusion de la réalité. Quant à la métafiction, elle constituerait alors un niveau du sens global du texte qui détermine sa structure ainsi que ses options narratives. La métafiction utilise les procédés métanarratifs afin de questionner ou effacer les limites entre la fiction et la réalité – ou, dans le cas du roman historique, les limites entre le roman et l'histoire. Comme le souligne Celia Fernández Prieto, même si la métanarration n'implique pas forcément un niveau de sens métafictionnel, la métafiction exige au contraire un bon fonctionnement des stratégies métanarratives.

La particularité du roman historique fait que, depuis ses origines, il devait justifier, à travers prologues ou épilogues, sa nature hybride, ce mélange d'histoire et de fiction. Rappelons-nous par ailleurs que le roman historique du 19<sup>e</sup> siècle nourrissait souvent les prétentions de compléter l'histoire dans la reconstruction imaginaire des détails intimes du passé, négligés par les historiens de l'époque qui se concentraient presque exclusivement sur les grands événements et les grands personnages historiques. Dans cette optique, le mélange histoire et fiction trouvait sa légitimation car il permettait d'attirer vers l'histoire un public diversifié, qui n'aurait vraisemblablement éprouvé aucun intérêt pour un ouvrage historiographique. Ainsi justifiée, la défense du caractère métafictionnel du roman historique traditionnel s'arrêtait là, sans remise en question ni du fondement épistémologique de l'histoire, ni de sa capacité à transmettre des données objectives sur le passé.

#### *B. Vers une métafiction historiographique*

Avec le développement du nouveau roman historique, la métafiction devient une dominante formelle et thématique du genre, avec un accent sur la mise en question de l'histoire, ce qui détermine la structure, la sémantique et la pragmatique des textes qualifiés aujourd'hui comme

exemples de métafiction historiographique. Cette notion est développée par Linda Hutcheon sur la base des analyses d'une série de romans – non seulement historiques – censés appliquer les présupposés esthétiques et idéologiques postmodernes. Selon ses thèses, la métafiction historiographique est une forme majeure dans la fiction postmoderne européenne et nord-américaine.

Sans entrer dans le débat sur le roman postmoderne<sup>344</sup> notons simplement que la métafiction historique non seulement véhicule les notions de "fiction" et "histoire" dans leur dimension historique, et donc relativiste et modifiable, mais elle prouve également que dans les deux cas il s'agit de systèmes destinés à doter la réalité d'un sens et d'une cohérence. Les deux types de narration se distinguent uniquement par leurs cadres pragmatiques (*frames*). Selon Hutcheon, la métafiction historiographique est une fiction très consciente de son statut de fiction, et qui pourtant a pour objet les événements de l'histoire vue alors comme une construction humaine et narrative, laquelle a beaucoup en commun avec la fiction. L'accent est mis sur historiographique, c'est-à-dire sur l'écriture ou la construction du récit fictionnel – comme cela a été théorisé notamment par White – et sur métafiction, qu'elle comprend comme la nature réflexive de l'écriture.

---

<sup>344</sup> Les réactions au postmodernisme sont extrêmement diverses, et – avant tout – extrêmes, car elles vont d'une défense passionnée à un rejet méprisant. Le paradoxe veut que l'on se doive d'être pour ou contre le postmodernisme, mais en même temps il n'est pas clair si les critiques qui en discutent parlent tous de la même chose. Manifestement, l'application de l'adjectif "postmoderne" rend difficilement imaginable toute théorie exhaustive et arbitraire dans n'importe quel domaine qu'il qualifie. Par conséquent, il y a plusieurs approches théoriques du roman postmoderne – et, ce qui nous intéresse davantage, du roman historique postmoderne. Par exemple, Brian McHale considère que, face au roman historique moderne centré sur les problèmes épistémologiques, le roman historique postmoderne s'intéresse plus aux questions ontologiques manifestes dans la fusion de la composante historique avec la composante fantastique et aux anachronismes qui rompent les conventions temporelles. (Cf. B. McHale, *op. cit.*) Contrairement à B. McHale, L. Hutcheon estime que le roman historique postmoderne reste dominé par les questions épistémologiques relatives à la façon d'atteindre et de connaître le passé. (Cf. L. Hutcheon, *op. cit.*) C'est E. Wesseling qui apporte une troisième option, en précisant que (du moins dans la tradition anglo-saxonne et nord-américaine) ce n'est pas une opposition épistémologie/ontologie qui permet de différencier le roman historique moderne et le postmoderne, mais plutôt une opposition épistémologie/politique. (Cf. E. Wesseling, *op. cit.*)

Les textes littéraires remarquables par Hutcheon vont jusqu'à nier au discours historiographique la capacité d'offrir une version objective, vraisemblable et fidèle des événements historiques, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le discours historiographique ne saurait être objectif, puisqu'il est inséparable de la personne de l'historien, de ses horizons politiques, idéologiques et culturels, qui influencent à leur tour la sélection et l'interprétation des faits historiques. Ensuite, le discours historique intègre les événements et les personnages dans une intrigue narrative, dont la fonctionnalité et le dénouement dépendent exclusivement des opinions de l'historien. Finalement, il semble clair que l'histoire de l'humanité n'a jamais été indépendante du discours légitimant le pouvoir politique, religieux et idéologique.

Parmi les romans analysés par Hutcheon nous trouverons *Cien años de soledad* de García Márquez, *Il Nome della rosa* de Eco, *Die Blechtrommel* de Grass, *A Maggot* de Fowles, *The Terrible Twos* de Reed ou *Shame* et *Midnight's Children* de Rushdie. Le trait le plus caractéristique des romans de cette catégorie est leur conception de la nature discursive et intertextuelle du passé, ainsi que leur caractère parodique. Finalement, il n'est pas étonnant de constater que certains procédés de la métafiction historique commentée par Linda Hutcheon coïncident avec le nouveau roman historique analysé par Celia Fernández Prieto – procédés comme la manipulation et la distorsion de l'histoire par rapport aux sources, l'usage des données et des détails historiques sans les intégrer dans la fabule, le recours à la parodie intertextuelle.

### C. *Écriture féminine de l'histoire*

S'il existe pour Celia Fernández Prieto un type de roman historique contemporain où se fait ressentir la présence de la dominante métafictionnelle, c'est bien l'écriture féminine de l'histoire, mettant en scène des personnages féminins, jusqu'ici ignorés ou muets. Notre auteur cite les travaux de Biruté Cipliauskaitė, qui permettent de distinguer plusieurs traits caractéristiques de ces romans historiques écrits par des femmes. Il faut noter le refus des formes traditionnelles de l'historiographie, manifeste à travers une intensification des éléments affectifs et lyriques face aux éléments narratifs ou ceux qui ont pour seul

objectif d'informer le lecteur ; la modalisation autobiographique afin d'imposer le point de vue féminin et atteindre une dimension atemporelle, essentielle de la figure historique féminine, en relation avec la problématique de l'éternel féminin ; ainsi que la présence d'une documentation rigoureuse incorporée dans le texte. Le phénomène de l'écriture de l'histoire qui se corrige soi-même n'est pas isolé, comme il n'est pas rare d'assister à un dédoublement ironique de la narratrice, ce qui rend possible une auto-observation critique et un jeu constant entre la façade officielle et l'être intime<sup>345</sup>. Comme exemple d'écriture féminine de l'histoire, Fernández Prieto cite *Urraca* (1982) de Lourdes Ortiz, ouvrage analysé également par Ciplijauskaitė. Parmi les romans hispano-américains, nous pourrions citer, entre autres, *Arráncame la vida* (1985) de Angeles Mastretta, *Doña Inés contra el olvido* (1992) de Ana Teresa Torres, et *Llanto. Novelas imposibles* (1992) ou *Cielos de la Tierra* (1997) de Carmen Boullosa.

Pour résumer, comme le souligne Celia Fernández Prieto dans son analyse du nouveau roman historique, ce genre manifeste une attitude critique non seulement face aux fondements épistémologiques de l'historiographie, mais également face à l'ontologie de ce qu'on appelle "des faits historiques". Cette attitude est justifiée dans la mesure où le passé lui-même est inaccessible et qu'il se présente à travers des textes qui construisent une certaine "mise en forme du passé" ; des textes qui choisissent et qui transforment certains événements en faits historiques, selon différentes exigences politiques et idéologiques. Voilà pourquoi les sources historiques semblent, finalement, peu crédibles – et aussi importantes que les silences de l'histoire. Enfin, le nouveau roman historique s'offre une énorme diversité d'objectifs, depuis le jeu parodique et provocateur avec l'histoire, jusqu'à un refus politiquement engagé de la version officielle du passé.

### **3. 4. Le nouveau roman historique dans l'histoire de la littérature**

---

<sup>345</sup> B. Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985) : hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 123-129 ; Cf. aussi "Lyric Memory, Oral History, and the Shaping of Self in Spanish Narrative" in *Forum for Modern Language Studies*, Vol. 28, Issue 4, October 1992, p. 390-400.

L'histoire de la littérature latino-américaine, comme toute l'histoire de la littérature, se construit jour après jour et résulte autant de la production littéraire dans les pays concernés que des choix opérés par les critiques. En 1978, par exemple, les plus importants des nouveaux romans historiques hispano-américains étaient déjà publiés. Un bref coup d'œil sur la chronologie établie par Seymour Menton permet de se rendre compte qu'en 1978 existaient déjà *El reino de este mundo*, *El siglo de las luces* et *Concierto barroco* de Carpentier, tout comme *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas, *Yo el Supremo* de Roa Bastos et *Terra Nostra* de Fuentes ; et – toujours en 1978 – Abel Posse venait de publier *Daimón*. Néanmoins, le caractère révolutionnaire de ces romans historiques n'était pas encore le sujet de prédilection qu'il est devenu par la suite. Et lorsque, entre le 29 juin et le 9 juillet 1978, le Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle accueille les participants d'un grand colloque sur la littérature latino-américaine contemporaine, les illustres invités (parmi eux, Julio Cortázar, Gerardo Mario Goloboff, Noé Jitrik, Angel Rama, Augusto Roa Bastos, Tzvetan Todorov et Saúl Yurkievich), semblent s'intéresser davantage à la sociologie, à la socio-linguistique, à la sémantique et à la mort qu'à l'histoire et au roman historique. C'est la raison pour laquelle le roman historique est absent dans la *Littérature latino-américaine d'aujourd'hui*, publiée suite à ce colloque en 1980<sup>346</sup>.

En réalité, comme nous le savons déjà, les années 80 sont en quelque sorte une période de gestation pour la notion de la *nueva novela histórica*. Et même si les publications de Fernando Ainsa, de Juan José Barrientos, d'Alexis Márquez Rodríguez, de Seymour Menton ou d'Angel Rama sur le nouveau roman historique hispano-américain se font de plus en plus nombreuses, cette notion n'est pas encore du tout évidente au début des années 90. Même en 1993, lorsque Seymour Menton publie son incontournable *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979 – 1992*. On publie en France une ambitieuse *Anthologie de la littérature*

---

<sup>346</sup> Cf. *Littérature latino-américaine d'aujourd'hui* (colloque au Centre Culturel National de Cerisy-La-Salle), dir. J. Leenhardt, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980, 444 p. Voir surtout J.-P. Borel, "Fonction de la mort dans trois romans de Carlos Fuentes" (p. 31-43) ; J. Leenhardt, "La dictée de Gaspar de Francia" (p. 51-64) ; A. Roa Bastos, "Reflexion autocritique à propos de *Moi, le Suprême*, du point de vue socio-linguistique et idéologique. Condition du narrateur" (p. 136-150) ; et R. Barneiro-Saguier, "Niveaux sémantiques de la notion de personnage dans le roman de Roa Bastos" (p. 165-180).

hispano-américaine au XX<sup>ème</sup> siècle<sup>347</sup> en cinq parties (I. Les fondateurs ; II. Les rénovateurs ; III. L'internationalisation de la littérature hispano-américaine ; IV. Expériences formelles et recherches thématiques et V. Les tendances actuelles), qui semble toutefois ignorer l'importance du roman historique ainsi que la continuité du genre. Dans la deuxième partie, Carpentier avec *El reino de este mundo* se partage avec Miguel Angel Asturias le chapitre consacré au "réel merveilleux" et au "réalisme magique" – tandis que le chapitre suivant, sur "le mythe et l'histoire", occupent Ricardo Güiraldes avec *Don Segundo Sombra* (1926), José Revueltas avec *El luto humano* (1943) et Augustín Yáñez avec *Al filo de agua* (1947). Par contre, *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez appartient au même chapitre de la troisième partie, sur "le réel transfiguré", que *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Fuentes – mais aussi *Pedro Páramo* (1955) de Rulfo et *La ciudad de los perros* (1962) de Vargas Llosa. Ensuite, Carpentier avec *El siglo de las luces* (1962) se retrouve dans le chapitre sur "les nouveaux engagements", avec Manuel Puig et Elena Poniatowska ; et *El mundo alucinante* (1969) d'Arenas témoigne de "la rhétorique de l'humour, l'ironie et la satire" – tout comme *Pantaleón y las visitadoras* (1973) de Vargas Llosa. Dans la quatrième partie on trouve un chapitre sur "histoire et imaginaire" avec *Siete lunas y siete serpientes* (1970) de Demetrio Aguilera Malta, *El otoño del patriarca* (1975) de García Márquez, *Terra Nostra* (1975) de Fuentes, *La Linares* (1976) d'Iván Egüez, *Casa de campo* (1978) de José Donoso et *Los convidados de piedra* (1978) de Jorge Edwards. Un autre chapitre sur le roman historique s'appelle "l'histoire revisitée" dans la cinquième partie, où *Daimón* (1978) de Posse se partage la vedette avec *1972. Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* (1985) d'Aridjis, *Polvo y ceniza* (1985) d'Eliécer Cárdenas, *Noticias del Imperio* (1987) de Del Paso, *Maluco* (1990) de Baccino Ponce de León et *La ballesta de Dios* (1991) d'Eugenio Partida. *La esposa del doctor Thorne* (1988) de Denzil Romero se fait qualifier de roman érotique (avec *Elogio de la madrastra* de Vargas Llosa de la même année) ; et finalement nous retrouvons *Arráncame la vida* (1985) d'Angeles Mastretta comme une manifestation de ce que les auteurs appellent "écriture et féminisme". Des titres comme *Yo, el Supremo*, *Los*

<sup>347</sup> *Anthologie de la littérature hispano-américaine au XX<sup>ème</sup> siècle*, J. Franco, J.-M. Lemogodeuc (éd.) ; Paris, Presses Universitaires de France, 1993, 404 p.

*perros de paraíso* ou *El general en su laberinto* sont absents de l'anthologie.

Si la présence dans un ouvrage sur l'histoire de la littérature hispano-américaine contemporaine suppose une sorte de consécration, notons qu'elle arrive en France en 1997. Les auteurs qui préparent l'édition de *La littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, dans la partie destinée à l'évolution du roman hispano-américain prévoient un chapitre dédié expressément au nouveau roman historique<sup>348</sup>. Il n'est pas étonnant que la rédaction du chapitre en question revienne à Fernando Aínsa, directeur littéraire des Editions de l'UNESCO et, comme nous le savons, éminent spécialiste de la question. Aínsa retravaille en français le texte de son fameux article de 1991, que nous venons d'étudier, en ôtant ou en ajoutant quelques noms et titres un peu plus récents, pour arriver à la conclusion finale :

Telle est la caractéristique la plus importante du nouveau roman latino-américain : chercher, parmi les ruines d'une histoire démantelée par la rhétorique et le mensonge, l'individu authentique perdu derrière les événements, découvrir et exalter l'être humain dans sa dimension la plus authentique, même s'il semble inventé, même s'il l'est en fait<sup>349</sup>.

Conclusion qui sera la mienne dans cette partie de recherche, avant de proposer quelques réflexions plus générales sur la nature des genres littéraires et de passer à la partie suivante, consacrée spécifiquement à l'étude de la poétique du nouveau roman historique latino-américain.

---

<sup>348</sup> *La littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours* (dir. Claude Cymerman & Claude Fell), Paris, Nathan Université, 1997, 557 p. Cf. "Le nouveau roman historique", p. 338-344.

<sup>349</sup> "Le nouveau roman historique" in *La littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours* (op. cit.), p. 344. Dans l'article de F. Aínsa, "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana" nous retrouvons les mêmes propos : "Ésta es la característica más importante de la nueva novela histórica latinoamericana : buscar entre las ruinas de una historia desmantelada por la retórica y la mentira al individuo auténtico perdido detrás de los acontecimientos, descubrir y ensalzar al ser humano en su dimensión más auténtica, aunque parezca inventado, aunque en definitiva lo sea." (Cf. "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana", *La novela histórica, Cuadernos Americanos*, N°1, 1991, p. 30-31.)

## TROISIEME PARTIE : ECRITURES

### REMARQUES GÉNÉRALES

L'objet de la poétique [...] n'est pas le texte, considéré dans sa singularité (ceci est plutôt l'affaire de la critique), mais l'*architexte*, ou si l'on préfère l'architextualité du texte (comme on dit, et c'est un peu la même chose, "la littéralité de la littérature"), c'est-à-dire l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. dont relève chaque texte singulier

Gerard Genette<sup>350</sup>

Pour faire suite à mes réflexions sur les réinventions et les relectures au carrefour des influences historiques et littéraires, je me propose à présent de construire une poétique du nouveau roman historique, comme modèle générique de l'écriture – et de la lecture. Le terme "poétique" est entendu ici dans son acception la plus générale, à savoir l'étude des procédés internes de l'œuvre littéraire.

Partons du principe de Robert Scholes : il nous faut une poétique du nouveau roman historique à la fois pour sa valeur intrinsèque et pour sa valeur pédagogique<sup>351</sup>. Le fait d'œuvrer à l'établissement d'une poétique distincte pour le nouveau roman historique implique qu'il soit perçue en tant que genre distinct, avec ses propres caractéristiques, ses propres problèmes et ses propres potentialités. A ce stade des réflexions, il s'avère absolument indispensable de disposer d'un corpus représentatif de textes. Bien qu'ayant pour objectif une modalisation opératoire au sein de la littérature contemporaine j'ai, en tant qu'hispaniste, opté tout naturellement pour les romans historiques contemporains latino-américains, de préférence dans leur version originale.

---

<sup>350</sup> G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.

<sup>351</sup> R. Scholes, "Les modes de la fiction", in *Théorie des genres*, G. Genette & T. Todorov (dir.) Paris, Seuil, 1986, p. 77.

Les difficultés à élaborer mon corpus furent à la fois d'ordre matériel et épistémologique. D'une part, on ne peut disposer que des romans disponibles : plus qu'un pléonasme gratuit, il s'agit ici de savoir se contenter des romans latino-américains disponibles en Europe. J'ai finalement constitué un corpus imparfait, que la bibliographie reflète fatalement, en confrontant les suggestions de Fernando Aínsa, Seymour Menton, Celia Fernández Prieto, Juan José Barrientos et María Cristina Pons avec les disponibilités réelles, tout en essayant de privilégier les romans publiés dans la dernière décennie du 20<sup>e</sup> siècle, comme étant les moins étudiés.

D'autre part, pour connaître et décrire les procédés internes du nouveau roman historique, il est nécessaire de savoir distinguer le nouveau roman historique du roman historique traditionnel et donc connaître ses procédés internes<sup>352</sup>. Voilà le paradoxe du genre, longuement discuté : pour le définir, il faut savoir comment – or, pour savoir comment, il faut le définir. La vision du serpent qui se mord la queue réapparaissait lorsque je franchissais le seuil de la Librairie Hispano-américaine à Paris : n'entendant rien au nouveau roman historique, le libraire ne pouvait me conseiller, et j'y passais de longues heures sans me décider. Mes propres incertitudes rappellent celles de Claudio Guillén face à un corpus des romans picaresques :

Pero vamos a ver, ¿cómo iba yo a otear y caracterizar un grupo preciso de novelas singulares si no disponía de entrada de esa caracterización, la cual era más bien mi objetivo, y no podía por consiguiente determinar la composición del grupo caracterizable ? ¿Quién elige las obras que están por definir, si no disponemos de una definición previa ? La circularidad del concepto definitorio es un callejón que no tiene muchas salidas<sup>353</sup>.

Lui-même en distingue deux. Du point de vue de l'auteur, le genre est pour lui une sorte de schéma choisi selon la sensibilité de son époque et appliqué consciemment, en appliquant les règles ou en s'éloignant du modèle. Voilà pourquoi le genre est un concept mobile comme le procès

---

<sup>352</sup> C. Fernandez Prieto témoigne des mêmes scrupules quant à sa méthode hypothético-déductive et son rapport avec le corpus (Cf. C. Fernandez Prieto, *op. cit.* p. 168).

<sup>353</sup> C. Guillén, *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001, p. 52.

de sa structuration ainsi que les différents usages que les écrivains en font. Du point de vue du critique, le genre est un modèle théorique créé selon ses besoins et appliqué à des ouvrages choisis. Ainsi le modèle théorique devient un processus critique. J'ajouterai à cela une troisième voie : celle du lecteur, pour lequel un genre littéraire est une sorte de porte plus ou moins ouverte, selon sa culture générale et ses habitudes de lecture, qui lui permet d'explorer l'univers d'un texte en suivant un guide générique, un Michelin postulé par Guillén.

D'où, dans les pages à venir, ma prédilection pour les questions du pacte de lecture : chaque fois que je commente les stratégies adoptées et les difficultés rencontrées par le lecteur, je me rappelle en effet les miennes. Mais grâce aux derniers conseils de Seymour Menton qui a bien voulu répondre à mes questions, j'ai réussi à compléter ma liste de lectures en respectant trois indices génériques fondamentaux :

- localisation de la diégèse dans le passé historique identifiable comme tel pour le lecteur ;
- relecture démystificatrice du passé, à travers sa réécriture anachronique, ironique, parodique ou grotesque parmi les stratégies possibles, avec comme éventualité l'invention du passé, le déguisement du passé ou la recreation du passé ;
- procédés métafictionnels et intertextuels quant aux modalités de l'écriture.

J'ai parcouru une centaine d'ouvrages et en ai retenu environ soixante-dix, avec la profonde conviction de mélanger les esthétiques et de placer des romans réellement novateurs parmi des textes plus classiques. Puis j'ai élaboré ma grille de lecture adaptée aux besoins du nouveau roman historique afin de détecter ses indices génériques. J'avoue avoir douté de l'utilité de mon travail pendant toute cette période : plus d'une fois, la notion du nouveau roman m'a semblé devenir artificielle et vague, et plus d'une fois j'ai regretté de m'être accrochée vainement à l'idée d'un modèle théorique.

Aujourd'hui je suis plus optimiste. A mon avis, la notion du nouveau roman historique est tout simplement plus répandue en Amérique qu'en Europe. Je l'ai constaté notamment grâce à Fernando Reati qui m'a envoyé son livre *Nombrar lo nombrable* accompagné de plusieurs articles.

Durant la lecture, j'ai remarqué avec bonheur que lorsque dans un article écrit en 1998 il mentionne "la nueva novela histórica, un subgénero hoy prolífico", Reati ne juge même pas utile de préciser quelles sont les spécificités du nouveau roman historique par rapport au roman historique tout court, comme si ce nouveau roman historique jouissait déjà d'une existence propre<sup>354</sup>. En mars 2003 : lors d'un colloque international à Lorient, Amelia Royo de l'Université de Salta en Argentine fit une communication sur *La reescritura como instancia de la tradición literaria* où elle mentionnait le nouveau roman historique, elle aussi avec beaucoup de naturel et sans entrer dans les détails. A ma question sur les marques distinctives du nouveau genre, elle souligna uniquement la dimension parodique du roman par rapport à d'autres textes sources – et surtout par rapport à la vision officiellement admise du passé. Tel est, me semble-t-il, le trait le plus important du nouveau roman historique : son caractère volontairement parodique, et cela dans plusieurs pays, plusieurs cultures et plusieurs langues. Quant aux traits génériques, nous allons les commenter dans les pages à venir. Toutes les références des titres cités sont reprises dans la bibliographie, afin de ne pas alourdir inutilement le texte.

---

<sup>354</sup> F. Reati, "Fronteras y ghettos del "futuro" en la política ficción argentina", in *Hispanamérica*, año XXVII, n° 79, 1998, p. 3.

## **Chapitre I**

### **PARATEXTE – INICIPIT – CLAUSULE**

La question qui me préoccupe à présent, c'est comment le nouveau roman historique acquiert progressivement l'autonomie du genre littéraire. Or, comme nous venons de constater, le genre se constitue dans et par chaque texte, au travers de l'apparition des indices génériques qui affectent le plan sémantique et syntactique du discours. D'une part, ces marques génériques constituent une manifestation de l'intention de l'auteur et possèdent donc une dimension pragmatique quant à l'établissement d'un contrat de lecture. Plus la conscience générique de l'auteur est marquée, plus il va rendre ses intentions explicites, afin que le comportement interprétatif du lecteur coïncide au mieux avec celui du lecteur implicite ou modèle<sup>355</sup>.

D'autre part, la présence des indices génériques provoque chez le lecteur une illusion de corrélation entre les œuvres de la série, malgré leurs différences, grâce à une reconnaissance d'une rhétorique commune et de stratégies narratives comparables. Ainsi l'idée statique du genre, comme une sorte de "moule" à remplir par le texte, cède-t-elle la place à une conception plus dynamique où le genre dépend du contrat de lecture proposé par l'auteur et de l'interaction entre le texte et son lecteur. Ce champ de relations est sans doute un des lieux privilégiés de ce qu'on nomme volontiers, depuis les études de Philippe Lejeune sur

---

<sup>355</sup> La notion de "lecteur implicite" est proposée par W. Iser dans le cadre de ses études sur la théorie de la réception (cf. *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore & London, The John Hopkins University Press, 1972, 303 p. ; *The Act of Reading : A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1978, 239 p.) U. Eco avance dans ses travaux sur l'interprétation la notion de "lecteur modèle" : figure du lecteur postulée par le texte, dans le sens où il réagirait parfaitement à toutes les sollicitations d'un récit. (U. Eco, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* [trad. M. Bouzahier], Paris, Grasset, 1985, 315 p. ; Cf. aussi U. Eco, *Les limites de l'interprétation* [trad. M. Bouzahier] Paris, Grasset, 1992, 414 p.)

l'autobiographie, le "contrat" ou "pacte" générique<sup>356</sup>. En règle générale, le contrat concernant le roman historique semble clairement établi :

L'inscription "roman historique" sur la couverture signifie que l'auteur s'engage à ne pas contredire l'Histoire officielle. [...] On voit que la notion de "contrat de lecture" a pour corollaire celle d'"horizon d'attente". Toutes les indications données par le texte avant que ne commence la lecture dessinent un champ de possibles que le lecteur intègre plus ou moins consciemment. Si cet horizon d'attente est déçu par le texte, il y a violation du pacte de lecture et la communication ne fonctionne plus<sup>357</sup>.

Or, l'inscription "roman historique" sur la couverture ne signifie plus la même chose ; et, d'ailleurs, elle tend à disparaître. Aujourd'hui le nouveau roman historique exige un nouveau pacte de lecture, intelligible grâce à une nouvelle grille d'analyse qui isolerait des éléments tels que : le paratexte et l'incipit ; le temps et l'espace ; les marques d'historicité, les événements, les personnages ; les modalités de l'écriture ; les enjeux de la lecture, avec la possibilité de construire un cadre théorique commun pour des recherches ultérieures.

Tout roman, d'une certaine manière, programme sa réception et propose aux lecteurs un mode d'emploi : un roman policier ne suscite pas les mêmes attentes qu'un roman historique. Le paratexte et l'incipit sont deux emplacements privilégiés où se noue le pacte de lecture. Le paratexte renvoie à tout ce qui entoure le texte sans être le texte proprement dit : nous y trouvons la couverture du livre, le titre et les sous-titres, les préfaces et les postfaces, ainsi que les commentaires extérieurs au texte, comme les lettres ou les interviews. Le début du roman est l'autre lieu où se noue le contrat de lecture. Sa visée est triple : l'incipit doit informer, intéresser le lecteur et surtout lui indiquer l'identité du texte lu. Genette décrit le paratexte comme un seuil du texte, une zone de passage où celui-ci se fait livre et se propose comme tel à son public, une sphère de transaction entre son intérieur et son extérieur :

Lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, et d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une

---

<sup>356</sup> P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 357 p.

<sup>357</sup> V. Jouve, *La poétique du roman*, Paris, SEDES, 1997, p. 12-13.

lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés<sup>358</sup>.

En s'appuyant sur le critère d'emplacement, Genette distingue deux sortes de paratexte : le péritexte à l'intérieur du livre et l'épître situé (du moins, à l'origine) à l'extérieur du livre. Si le péritexte n'est jamais séparé du texte et relève de l'autorité auctoriale, l'épître peut parfois être adjoint *a posteriori*, comme le proposent certaines éditions érudites dans le but d'élargir le contexte biographique et bibliographique. Dans ce cas, il s'agit plus souvent de l'initiative du commentateur et de l'éditeur que de celle de l'auteur.

### **1.1. Le péritexte**

Le péritexte (du grec *peri* : "autour") est constitué par les éléments paratextuels qui entourent le texte dans un espace qui reste compris à l'intérieur du livre. Nous incluons ici les pages de couverture, le nom de l'auteur et de l'éditeur, le titre, les sous-titres et les intertitres, les préfaces et les postfaces, les dédicaces et épigraphes, les commentaires et les notes en bas de page, la table des matières, etc. Notons que la forme du péritexte, loin d'être figée, peut varier selon l'édition, ce qui parfois modifie la réception du texte. Par exemple, dans l'une de premières éditions *El arpa y la sombra* (1979), Carpentier adresse aux lecteurs l'avertissement suivant :

Y diga el autor escudándose con Aristóteles, que no es oficio del poeta (o novelista) el contar las cosas como sucedieron, sino como debieron o pudieron haber sucedido<sup>359</sup>.

Voilà une entrée en matière plutôt réussie pour un nouveau roman historique, qui se vante de raconter les faits tels comme ils "auraient pu être", non tels qu'ils ont été – ce qui annonce déjà clairement une

---

<sup>358</sup> G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 8

<sup>359</sup> A. Carpentier, "Advertencia del autor", in *El arpa y la sombra*, Madrid, Siglo XXI, 1980 (cité par F. Ainsa, "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana" in *Cuadernos Americanos* n°1 : *La novela histórica*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1991, p. 17).

modification du pacte de lecture. Cependant, quelques années plus tard cette information précieuse s'évapore de l'édition de poche d'Alianza Editorial, bien qu'il s'agit de la collection "Biblioteca Carpentier"<sup>360</sup>. Nous pouvons croire qu'en absence de tout avertissement, le public inexpérimenté aura de quoi être confus.

### ***1.1.1. Le titre***

Bien évidemment, le titre joue le rôle fondamental dans la relation du lecteur au texte. Sa fonction première est celle de désigner un livre, de le nommer : dans ce sens, le titre est au livre ce que le nom propre est à l'individu. Le titre est un critère suffisant à l'identification : il est rarement nécessaire de préciser l'auteur lorsqu'on demande par exemple *Terra nostra* ou *El general en su laberinto*. Outre la fonction d'identification, le titre a également une fonction descriptive : il oriente le lecteur sur le contenu et, parfois, sur la forme de l'ouvrage. Nous pouvons supposer qui sera le protagoniste de *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* et quel sera le contexte historique de *El siglo de las luces*. C'est donc tout d'abord le titre qui va indiquer au lecteur s'il a affaire à un roman – et, éventuellement, à un roman historique.

Selon la terminologie proposée par Gérard Genette, le titre thématique désigne le thème de l'ouvrage, tandis que le titre rhématique décrit sa forme générique ou paragénérique. Dans le cas du roman historique, nous pouvons nous attendre à une "chronique" ou une "histoire", à des "mémoires" ou même un "journal" d'un personnage historique. Plusieurs titres sont thématiques et rhématiques à la fois, comme par exemple *La novela de Perón* ; *Maluco, la novela de los descubridores* ; *La gesta del marrano* ; ou *Diario maldito de Nuño de Guzmán*. Quant aux titres thématiques, on peut également y distinguer plusieurs types : littéraires, métonymiques, métaphoriques et antiphrastiques.

Le titre littéral renvoie au sujet central, aisément identifiable ; rappelons *Xicoténcatl* ou *Guatemozín último emperador de Méjico*, ou encore *Enriquillo. Leyenda histórica dominicana (1503-1533)*, pour ne

---

<sup>360</sup> L'édition consultée : A. Carpentier, *El arpa y la sombra*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, 182 p.

citer que trois exemples de romans historiques traditionnels. L'indice générique peut se trouver dans le titre à différents niveaux – mais surtout à un niveau lexical. Comme souligne Leo L. Hoek dans sa monographie monumentale : "Les noms de lieux et ceux de personnages historiques caractérisent les titres du roman historique"<sup>361</sup>. Or, il nous serait infiniment plus difficile de citer un exemple comparable parmi les titres contemporains. *1492 vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* fait exception à la règle – mais c'est justement l'un des cas les plus traditionnels. D'autres titres permettant d'imaginer un contexte historique sont, à titre d'exemple, *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad*, *Doña Inés contra el olvido* ou *Un calígrafo de Voltaire*. *La Tierra del Fuego* est, en soi, un titre littéral, puisque le roman retrace le portait de la Patagonie au 19<sup>e</sup> siècle – mais rien ne permet supposer qu'il s'agit d'un roman historique. De même pour *La Campaña* ou pour *El anatomista*, qui raconte certes les misères d'un savant italien, mais le titre n'indique nullement qu'il vécut au 16<sup>e</sup> siècle. L'absence de titres littéraux influence et modifie le pacte de lecture : il faudra parfois parcourir plusieurs pages pour se rendre compte qu'il s'agit bien d'un roman historique.

Dar un título a una obra que tiene relaciones con la historia, es unificar el proceso y metaforizarlo ; así, el significante empleado encubre un conjunto de significados<sup>362</sup>.

– souligne Catherine Raffi-Bérout. Le titre métonymique s'attache à un élément ou à un personnage secondaire de l'histoire, comme par exemple *La esposa del doctor Thorne*, qui met malicieusement l'accent sur Thorne, personnage parfaitement insignifiant en comparaison avec Manuela Sáenz, son exubérante épouse. Mais il faut immédiatement souligner que les titres de ce type sont plutôt rares. Quelle est la raison de ce phénomène ? Mon hypothèse est que le nouveau roman historique s'intéresse si souvent aux personnages secondaires du passé, longtemps absents de la version officielle de l'histoire, qu'il est tout à fait légitime d'insister sur leur importance aussi par le titre du roman. Ainsi, pourrions-nous citer *Diario*

---

<sup>361</sup> L. H. Hoek, *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye, Paris, New York, Mouton, 1981, p. 173.

<sup>362</sup> C. Raffi-Bérout, "El señuelo del poder : Carlota, Maximiliano y otros", in, *Los poderes de la imagen* (éd. J. Covo), Lille, Université Lille 3, 1998, p. 157.

*maldito de Nuño de Guzmán, La noche oscura del Niño Avilés* ou *Maluco, la novela de los descubridores*, où le protagoniste est un bouffon de l'expédition de Magellan, dont le nom a été effacé de la liste des survivants.

Il est donc logique de croire qu'en l'absence de titres littéraux ou métonymiques, ce sont les titres métaphoriques et antiphrastiques qui abondent dans le nouveau roman historique. En effet, il en est ainsi. Les titres métaphoriques font allusion plus ou moins symboliquement au contenu du texte. Par exemple, *Vigilia del Almirante* désigne à la fois la longue attente de Colomb à la veille de son départ pour les Indes, à la veille de la découverte de la terre et à la veille de sa mort. De même, *El largo atardecer del caminante* évoque le crépuscule de la vie du courageux Alvar Núñez Cabeza de Vaca, qui a parcouru à pied des distances inimaginables ; et *El general en su laberinto* nous renvoie aux ultimes hésitations de Simon Bolivar mourant. Nous pourrions également citer *El mundo alucinante*, *El otoño del patriarca*, *La tejedora de coronas*, *Las noticias del imperio*, *Los Cielos de la Tierra*<sup>363</sup>, *La ley del amor*, ou *El Sueño de la Historia*, le plus explicite.

TITRE	
thématique	rhématique
littéral : <i>1492 vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla</i>	générique : <i>La novela de Perón</i>
métonymique : <i>La esposa del doctor Thorne</i>	
métaphorique : <i>El arpa y la sombra</i>	paragénérique : <i>La gesta del marrano</i>
antiphrastique : <i>Santa Evita</i>	

<sup>363</sup> C. Boullosa transforme en titre de son roman un vers de Bernardo de Balbuena : "Indias del mundo, cielos de la tierra" – cité d'ailleurs comme l'épigraphe.

Ce n'est pas par hasard que les titres antiphrastiques sont les plus fréquents. Si l'antiphrase consiste à employer un mot ou une locution dans un sens contraire, par l'ironie et l'euphémisme, le titre antiphrastique va présenter ironiquement le contenu du texte. Par exemple, *El siglo de las luces* traduit une vision selon laquelle le Siècle des Lumières était en réalité un siècle de fanatisme et de violence, comme tant d'autres ; *El recurso del método* dénonce les "méthodes" du pouvoir autoritaire ; *Santa Evita* joue avec l'ambiguïté du personnage d'Eva Perón, tandis que *La pasión según Eva* la transforme en martyre pour la nation et la passion ; les titres comme *Los perros del paraíso* et *Asalto al paraíso* mettent en doute l'idée du "paradis terrestre" ; *La tragedia del generalísimo* raconte les mésaventures érotiques de Francisco de Miranda, quant à *Comuna Verdad*, ce titre cache en réalité le sentiment d'impuissance face à l'impossibilité d'atteindre une seule vérité commune sur les événements passés.

Maintenant, si nous constatons cette prédominance des titres antiphrastiques, c'est parce qu'elle reflète le profond désenchantement de nombreux écrivains face à l'histoire officielle, sa version écrite et autorisée. Si le nouveau roman historique offre réellement une relecture démystificatrice du passé, à travers sa réécriture anachronique, ironique, parodique ou grotesque ; le titre sera le premier témoin de cette démarche. Il faut remarquer par ailleurs que sa fonction descriptive reste réduite, autant que sa fonction connotative quant à la filiation littéraire. Les titres souvent ambigus ou trompeurs, comme *Daimón*, *Volavérunt*, ou *Llanto*. *Novelas imposibles* jouent beaucoup plus sur leur fonction "séductive", afin de mettre en valeur l'ouvrage et de séduire un public. Parfois au prix de choquer le lecteur, comme dans le cas de *Retablo de inmoderaciones y heresiarcas*, *El burdel de las Pedrarias* ou *Esta maldita lujuria*<sup>364</sup>. Le titre comme *Maluco, la novela de los descubridores* n'est clair et évident qu'en partie : quant au mystérieux mot "Maluco", il restera énigmatique jusqu'à la fin du roman, renvoyant à la fois au chimérique objectif du voyage de

---

<sup>364</sup> Sur la couverture de ce roman nous pouvons lire ceci : *Por esta espléndida novela, Antonio Elio Brailovsky obtuvo el Premio Casa de las Américas y suscitó en el propio Fidel Castro la sugestiva pregunta : "¿ Por qué la lujuria habría de ser maldita ?"*

Magellan<sup>365</sup> comme à l'extravagante demande du narrateur, Juanillo Ponce, qui s'était attribué le titre du Conde de Maluco<sup>366</sup>.

Pour résumer, plus le nouveau roman historique gagne en popularité, plus chaque titre à paraître devient une énigme pour le lecteur, qui dès le départ doit répondre à la question : est-ce un roman historique ou non ? Dans les années 70 du 20<sup>e</sup> siècle, Charles Grivel pouvait encore estimer que "le titre affiche la nature du texte et donc le genre de lecture qui lui convient"<sup>367</sup>. Aujourd'hui Umberto Eco soupire que "un titre est déjà – malheureusement – une clé interprétative"<sup>368</sup>. Or, le nouveau pacte de lecture demande précisément à redéfinir les bases mêmes du genre, et cela à partir du début, c'est-à-dire du titre.

### ***1.1.2. La couverture***

Dans l'approche du lecteur, il est difficile de séparer le titre de l'ouvrage de sa couverture. Celle-ci peut contenir non seulement le nom de l'auteur et le titre seul, parfois une illustration explicitant le contenu (ce qui est en général le cas d'une première édition), mais aussi une courte biographie de l'auteur, un bref résumé du roman ou alors son fragment, voire des critiques élogieuses de l'ouvrage (dans le cas d'une réédition ultérieure). Tous ces éléments dépendent moins de l'autorité auctoriale que du désir de l'éditeur d'obtenir un succès commercial auprès du public – d'où les couvertures comme celles-ci (il s'agit déjà de rééditions des ouvrages mentionnés)<sup>369</sup> :

- 1981 : Abel Posse, *Daimón* – "Una novela tan importante como CIEN AÑOS DE SOLEDAD" (J.J. Armas Marcelo en EL PAIS)

---

<sup>365</sup> Le marins affamés et exténués tuent le temps et la faim en jouant à bord du bateau : "El juego termina siempre con la misma pregunta : ¿Y qué es Maluco? Esa no suscita las rápidas respuestas de los demás. que es la especiería o el destino de la flota, nos parece demasiado obvio e insuficiente. Así que acabamos por sumirnos en un mar de nuevas preguntas en las que se desvanece el interés por el juego." (N. B. Ponce de León, *Maluco, novela de descubridores, op. cit.*, p. 211.)

<sup>366</sup> *Ibidem*, p. 324.

<sup>367</sup> Ch. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye, Mouton, 1973, p. 166.

<sup>368</sup> U. Eco, "Apostille au *Nom de la rose*" (trad. M. Bouzaher), *Le nom de la rose* (trad. J.-N. Schifano), Paris, Grasset & Fasquelle, 1985, p. 510. Il dit plus loin : "Un titre doit embrouiller les idées, non les embrigader." (*Ibidem*, p. 511.)

<sup>369</sup> Les dates mentionnées concernent l'édition consultée.

- 1995 : Tomas Eloy Martínez, *Santa Evita*, Novela – "Aquí está, por fin, la novela que yo quería leer" Gabriel García Márquez
- 1995 : Abel Posse, *La pasión según Eva* – "Conmovedora novela sobre la intimidad y el secreto de una mujer ya mítica."
- 2001 : Silvia Iparraguirre, *La Tierra del Fuego* – "Una novela donde el rigor histórico no cede ante la fascinación de la palabra."
- 2001 : Sergio Ramírez, *Margarita, está linda la mar* – PREMIO ALFAGUARA 1998
- 2002 : Pablo De Santis, *El calígrafo de Voltaire*, [novela histórica] – "Una inteligentísima intriga sobre la verdad de las palabras."

Il est symptomatique que, mis à part le dernier exemple cité, aucune couverture ne mentionne qu'il s'agit d'un roman historique – sans parler du nouveau roman historique. De même, un bref parcours à travers les résumés critiques imprimés en deuxième, troisième ou quatrième page de couverture des romans historiques plus ou moins contemporains permet de constater, certes, beaucoup d'enthousiasme, mais aussi une conscience plutôt floue de l'appartenance générique<sup>370</sup> :

- 1981 : "**una irónica visión de la historia de América** y una despiadada crónica del imperialismo español" (A. Posse, *Daimón*) ;
- 1982 : "una obra crucial en la literatura contemporánea de Colombia, y una de las mejores novelas latinoamericanas de este siglo [...] una afortunada **simbiosis entre tradición clásica y la vanguardia**" (G. Espinosa, *La tejedora de coronas*) ;
- "una **obra de ficción sin dependencia alguna con la verdad historiográfica y las fuentes documentales**" (D. Romero, *La tragedia del Generalísimo*) ;
- 1989 : "perteneciente a ya la caudalosa saga de relatos sobre dictadores latinoamericanos y, sin embargo, distinto de cualquier otro [...] **vivido encuentro entre la imaginación y la historia**" (T. E. Martínez, *La novela de Perón*) ;
- 1990 : "la **saga** de aventuras y peripecias" [...] "**historia y ficción** se entremezclan en una fiesta de aventuras y emociones" (H. Martínez, *Diario maldito de Nuño de Guzmán*) ;
- 1992 : "la **historia no oficial** [...] repleta de sorpresas literarias y históricas" (A. Roa Bastos, *Vigilia del Almirante*) ;
- 1993 : "un alucinante **relato** en la aventurosa corte real haitiana" (A. Carpentier, *El reino de este mundo*) ;
- 1994 : "**recuperación literaria** [...], **reelaboración** apasionada y apasionante, mágica y poética [...] un memorable **fresco que trasciende el marco de la**

---

<sup>370</sup> Idem. Quant aux citations, c'est moi qui souligne.

**novela histórica** para convertirse en **crónica detallada y lúcida de una civilización**. " (M. Mujica Lainez, *Bomarzo*) ;

- 1997 : "**novela casi histórica, novela de utopía, novela abierta y novela-retrato**" (C. Boullosa, *Cielos de la Tierra*) ;
- 1998 : "un **acercamiento mítico, histórico y humano** a la figura de Simón Bolívar [...] una novela donde la tragedia de lo real y la magia de lo maravilloso alcanzan sus cotas más altas" (G. García Márquez, *El general en su laberinto*) ;
- 1998 : "una cumplida **metáfora de realidad y leyenda**. [...] un continuo **temporal entre el pasado y el presente** que parece pertenecer a los mejores territorios del mito. [...] Una novela perfecta, rebozante de nobleza. Una obra excepcional." (S. Ramírez, *Margarita, está linda la mar*) ;
- 1999 : "la **memoria** del siglo XX mexicano" (C. Fuentes, *Los años con Laura Díaz*).

Bien qu'il s'agisse d'œuvres et d'auteurs différents, évoquant le passé des différents pays latino-américains, on a l'impression que la plupart de ces caractéristiques sont facilement interchangeables. En écartant l'hypothèse que tous ces commentaires soient écrits par la seule et même personne, en étroite collaboration avec toutes ces maisons d'édition, il nous reste une curieuse impression de chaos et de répétitivité, comme si les éditeurs se sentaient dépassés par les textes et démunis face à leur exubérante richesse. Mais que penser alors de la situation du lecteur ? Est-il capable de préciser la nature du contrat générique à la seule vue d'une couverture chez le libraire ? Vraisemblablement non. Parfois certaines images de la couverture indiquent le contexte historique du roman (*cf.* les éditions citées de *Vigilia del Almirante* ; *Margarita, está linda el mar*, *El sueño de la Historia*), mais pas systématiquement (*cf.* les couvertures des éditions citées de *Daimón*, *El mundo alucinante* ; *La Campaña* ; *Cielos de la tierra...*). Ostensiblement, le rôle principal de la couverture est celui d'attirer l'attention du lecteur et d'éveiller sa curiosité, sans pour autant lui donner trop d'indices. Il resterait à faire une étude iconographique concernant le rôle des illustrations sur la couverture et leur fonction référentielle, explicitant la signification tantôt du titre, tantôt du contenu du texte, mais aussi créant un effet esthétique propre.

### **1.1.3. La préface**

Après le titre, la préface est un élément paratextuel par définition. Son importance est capitale : située avant le texte qu'elle présente et commente, elle en oriente la réception. En formulant le projet de l'auteur, la préface peut ainsi donner au lecteur les consignes non fournies par le titre, avec comme but "d'assurer au texte une bonne lecture", selon les propres mots de Genette<sup>371</sup>. En théorie, il est d'abord question d'assurer une lecture, en valorisant habilement le texte, et ensuite d'orienter la lecture afin qu'elle lui soit adaptée. La préface ne doit pas valoriser le texte d'une façon trop manifeste, de peur d'indisposer le lecteur : la stratégie consiste alors à défendre l'œuvre sans la mettre en avant. La valorisation de l'utilité (documentaire, intellectuelle, morale, religieuse, sociale, politique et, dans notre cas, historique) de l'ouvrage peut s'accompagner de l'insistance sur les valeurs du texte : soit sur son originalité, soit au contraire sur son respect de la tradition ; sur sa véridicité ou sur son inventivité ; sur son unité ou sur sa diversité. Ces valorisations sont parfois contrebalancées par les témoignages du romancier sur ses propres insuffisances : ces aveux, réels ou feints, ont une fonction "paratonnerre". Il s'agit de prévenir les éventuelles impressions négatives du lecteur. Mais il n'est pas obligatoire que le texte soit préfacé par son propre auteur ; outre la préface auctoriale originale qui accompagne la première parution du livre, on peut distinguer également :

- la préface allographe – écrite par un tiers, elle présente le texte et recommande en quelque sorte sa lecture, comme le fait par exemple Luis Sepúlveda pour *Carta de fin el mundo* de José Manuel Fajardo (1996), après en avoir lu la version manuscrite ;
- la préface ultérieure – ajoutée à l'édition suivante, a comme fonction de répondre aux critiques, comme le fait Reinaldo Arenas en 1980 pour une réédition de *El mundo alucinante* (1965) ;
- la préface tardive – qui propose déjà un bilan et donc accompagne le plus souvent une sélection des œuvres (voire une édition posthume), tel est le cas de l'introduction que Jean Paul Borel écrit en 1990 pour accompagner une réédition d'un roman de Fuentes : *La muerte de Artemio Cruz* (1962) ;

---

<sup>371</sup> G. Genette, *Seuils*, Paris, Ed. du Seuil, 1987, p. 183.

- la préface fictionnelle – qui consiste soit à simuler une préface sérieuse, signée par un éditeur imaginaire (cf. *La noche oscura del Niño Avilés*, *Voláverunt*, *Cielos de la Tierra*), soit à attribuer le texte à un auteur fictif, parfois même à un protagoniste du roman. Il est évident qu'une préface fictionnelle n'aura pas la même importance dans le cas du roman historique que dans le cas d'autres œuvres de fiction, vu qu'elle imitera certaines marques d'historicité témoignant de l'authenticité du texte.

Outre la fonction de valoriser le texte et d'assurer ainsi la lecture, la seconde fonction de la préface est celle d'orienter la lecture. Là encore, l'auteur dispose de plusieurs stratégies afin d'encadrer le lecteur, de lui suggérer un rapport au texte et d'orienter ainsi la réception du roman. En général, l'auteur peut fournir dans la préface les informations sur la genèse de l'œuvre ; quelques données biographiques ou bibliographiques (cette indication des sources est particulièrement précieuse dans le contexte du roman historique) ; les déclarations d'intention et le choix du public idéal ; le commentaire du titre et les précisions sur le contexte ; l'indication de l'ordre de lecture (rappelons Julio Cortázar dans *Rayuela*) ; finalement, le contrat de fiction ("ceci est une œuvre de fiction") – comme le propose Reinaldo Arenas dans *El mundo alucinante*), voire la définition du genre ("ceci est un roman historique") – comme l'annonce Elio Brailovsky dans *Esta maldita lujuria*)

Après ce bref résumé théorique, voici les observations basées sur les romans historiques consultés. Tout d'abord, en espagnol, la nomination "prefacio" est relativement moins fréquente que celle de "prólogo", avec une signification identique ; or, il est utile pour nous de distinguer la préface du prologue, lequel fait partie de l'incipit et précède souvent une analepse. Ensuite, bien que le mélange entre l'histoire et la fiction génère une forte tension qui semble exiger quelques commentaires, voire des justifications, les auteurs contemporains sont beaucoup moins portés sur les explications que leurs collègues du 19<sup>e</sup> siècle. Plusieurs écrivains ignorent l'usage de la préface ou alors préfèrent les épigraphes, comme nous le verrons bientôt. La "remarque" (*nota*) ou bien alors clairement "l'avertissement" (*advertencia*) à l'intention du lecteur et souvent anonymes sont aussi des formes d'introduction utilisées. On trouve

également des remerciements inspirés (en plus de dédicaces), de courtes biographies des protagonistes, voire des lettres au lecteur.

Voyons plus en détail comment de tels procédés instaurent et modifient le contrat de lecture. L'un des rares auteurs à employer le mot "Prefacio" est Augusto Roa Bastos. Son roman *Madama Sui* débute ainsi par une préface qui s'efforce de répondre aux questions imaginaires que le lecteur pourrait se poser :

Prefacio : ¿Quién es Madama Sui ? ¿Existió este extraño personaje o es un relato inventado ? Esta historia tomada del natural, con personajes reales y auténticos, es menos que un relato y más que una invención. Madama Sui vivió en las décadas del sesenta y setenta. Continúa existiendo en el imaginario colectivo, execrada o exaltada en imágenes contradictorias y confusas, como ocurre por lo general con el recuerdo de las personas de naturaleza excéntrica, o simplemente fuera de lo común. [...] La tiranía que sirve de marco a esta historia, inspirada en las ideologías del nazismo y del fascismo y continuadora de aquellos regímenes de fuerza, al final de la Segunda Guerra Mundial, fue la más larga y cruel de las que asolaron en este siglo América del Sur.

Roa Bastos fait allusion à la longue dictature du général Stroessner (de 1954 à 1989) et au personnage de sa jeune courtisane favorite, admiratrice d'Evita Perón. L'identification de Stroessner dépendra malgré tout uniquement des compétences du lecteur, puisque le dictateur n'est jamais directement nommé. Cependant, l'auteur avoue que son objectif n'était pas celui de dénoncer les horreurs de cette époque, même si les personnages sont authentiques et les événements historiques, mais plutôt de témoigner de la dignité humaine et de la sensibilité des femmes qui vivent sous un régime quelconque, au Paraguay et ailleurs. Sa déclaration finale est aussi émouvante que suggestive pour les adeptes des *gender studies* :

Por todo lo que antecede con respecto al drama de las mujeres en un país casi desconocido de América del Sur, he tratado de escribir la historia de Madama Sui tal como la hubiera escrito una mujer. Quiero decir : he tratado de hacerlo con la sensibilidad y la noción del mundo, con el estilo y el lenguaje propios de la mujer, a quien su capacidad de engendrar vida, de asegurar la continuidad de la especie, de preservar lo esencial de la condición humana, le otorga la intuición natural de saberlo todo aun no sabiendo que lo sabe. Don casi siempre negado a la imaginación masculina. A.R.B.

Pensée dans l'air du temps, car d'autres écrivains se plaisent aussi beaucoup à faire l'éloge des femmes. Federico Andahazi dote son scandaleux *El anatomista*<sup>372</sup> de deux préfaces : "La primavera de la mirada" suivie de "El siglo de las mujeres". Toutes deux très érudites, avec des citations savantes et pseudo-savantes, notamment celles de *Historia de filosofía europea* de A. Weber ; *Histoires des femmes* par Nathalie Zemon-Davis et Arlette Farge<sup>373</sup> ; et *De re anatomica* (Venecia, 1559, lib. XI, cap. XVI), ouvrage composé par le protagoniste du roman, l'anatomiste Matteo Colomb<sup>374</sup>. La véritable préface, au moins dans l'édition française, se trouve sur la page intérieure de la couverture et explique ceci :

Alors que je travaillais sur un roman que j'ai depuis abandonné, j'ai eu besoin de certaines informations anatomiques. Une amie médecin m'a conseillé un livre que je recommande à mon tour : *Histoire du corps humain*. En recherchant un personnage, que je n'ai malheureusement pas trouvé, je suis tombé sur un autre : vers 1550 vécut un anatomiste italien, Matteo Colomb, qui prétendait avoir découvert le clitoris, baptisé par lui *amor veneris* ; Colomb a rapporté sa découverte dans un livre *De re anatomica*, ouvrage aujourd'hui introuvable, sauf peut-être à l'université de Padoue. Mais ce qui m'a le plus frappé, c'est que Matteo Colomb, anatomiste de premier plan, puisqu'il avait découvert le principe de la circulation sanguine avant Harvey, avait été comme gommé de la mémoire de l'Occident. J'ai aussitôt pensé à une forme de censure... Federico Andahazi.  
(*L'anatomiste*)

On peut estimer que l'objectif de cette déclaration est d'éveiller la curiosité du lecteur et de l'assurer de la véracité des sources du roman : les ventes atteintes par *El anatomista* prouvent que l'auteur a réussi son pari, même si le lecteur peut toujours douter de l'existence du protagoniste.

---

<sup>372</sup> La couverture de l'édition française informe : *Dès sa parution en Argentine, L'Anatomiste a fait scandale : son auteur s'est vu successivement attribuer, puis retirer, l'un des plus prestigieux prix littéraires, au motif que, par son sujet, le livre ne pouvait "contribuer à exalter les valeurs les plus élevées de l'esprit humain".* (Il s'agit du Premio Planeta.)

<sup>373</sup> Il s'agit en effet de *Histoire des femmes en Occident* par N. Zemon Davis et A. Farge (éditeurs scientifiques) et G. Duby (directeur artistique), Paris, Plon, 1991, 557 p.

<sup>374</sup> Il existe un traité en plusieurs tomes portant le même titre et son auteur est Realdi... Colombo ou Colombi. Cf par exemple : *Realdi Columbi... de re anatomica libri XV*, Foucher jun. (Imprimeur), Paris, 1562 ; ou, le même volume : *Realdi Colombi Chremonensis... de Re Anatomica libri XV*, Paris, André Wechel, 1572.

Contrairement à toutes les préfaces d'Andahazi qui véhiculent malgré tout un message valorisant, les préfaces signées par Carmen Boullosa servent pour la plupart de "paratonnerre", étant donné le sentiment de trouble qui semble l'accompagner chaque fois qu'elle n'est pas entièrement satisfaite de son ouvrage. Dans *Cielos de la Tierra*, l'auteur signe "affectueusement" une lettre au lecteur, tout en lui expliquant qu'elle ne désire pas vraiment assumer l'autorité du récit :

Querido lector : Esta novela no es una novela de autor, sino de autores. En sus páginas hay tres personajes que confiesan confesar, y tenemos dos que confesamos haberla escrito. Si alguna autoridad tengo ante este libro, diré que la verdadera autoría no pertenece a ninguno de los que he dicho, sino al pulsar de una violencia destructiva que percibí en el aire, en mi ciudad y en otros sitios, una atmósfera palpitante, si cabe así describirla. [...] Tóma [sic] tú, lector, a este libro y dale la calidez que no supe encontrarle en el camino. Que nazca en ti, y que sea tuya. (*Cielos de la Tierra*)

Nous pouvons ajouter que la même espèce de frustration accompagne l'auteur tout au long de la rédaction d'un autre roman, qu'elle finira d'ailleurs par appeler *Llanto. Novelas imposibles*. Par ailleurs il est significatif que les préoccupations de Boullosa se placent souvent aux limites des possibilités du langage, à la frontière du dit et du non-dit, et de ce qui est possible ou impossible d'exprimer.

Mais en général les préfaces des nouveaux romans historiques soulignent l'évidence que la rédaction étant parfaitement possible, elle reste néanmoins difficile. Certains auteurs exigent du lecteur une certaine coopération, d'autres profitent de cet espace paratextuel pour donner quelques indices sur le pacte de lecture qu'ils espèrent établir. Dans une brève déclaration déjà célèbre, Reinaldo Arenas déclare :

Esta es la vida de fray Servando Teresa de Mier, tal como fue, tal como pudo haber sido, tal como a mí me hubiese gustado que hubiera sido. Más que una novela histórica o biográfica pretende ser, simplemente, una novela. (*El mundo alucinante*)

Presque vingt ans plus tard, l'auteur, profitant et de sa liberté personnelle et de la réédition de son roman, élargit son manifeste de liberté et ajoute cinq pages d'introduction. Il imagine d'abord une rencontre, possible bien que non attestée, entre fray Servando et José Maria Heredia, et se livre à des réflexions sur l'écriture de l'Histoire :

No tendría sentido narrar aquí, en esta suerte de introducción a una novela que escribí hace años y que ya casi no recuerdo, las peripecias de fray Servando y de Heredia, ni el porqué de las mismas. Pienso, sin embargo, en ese instante, que la historia "oficial", como la mayoría de los instantes importantes, no registra, en que el poeta y el aventurero, ya en México, se encuentran luego de las mil y una infamias padecidas y ante el vasto panorama de las que les quedan por padecer... [...] Por eso siempre he desconfiado de lo "histórico", de ese dato "minucioso y preciso". Porque, ¿qué cosa es en fin la Historia ? Una fila de cartapacios ordenados más o menos cronológicamente ? [...] La Historia recoge la fecha de una batalla, los muertos que ilustraron la misma, es decir, lo evidente. Estos temibles mamotretos resumen (y es bastante) lo fugaz. El efecto, no la causa. Por eso, más que en la Historia busco en el tiempo. [...] Quien, por truculencias del azar, lea alguno de mis libros, no encontrará en ellos una contradicción, sino varias ; no un tono, sino muchos ; no una línea, sino varios círculos. Por eso no creo que mis novelas puedan leerse como una historia de acontecimientos concatenados sino como un oleaje que se expande, vuelve, se ensancha, regresa, más tenue, más enardecido, incesante, en medio de situaciones tan extremas que de tan intolerables quedan a veces liberadoras. (Caracas, 13 de julio 1980)

Outre ses préoccupations profondément humaines, les opinions d'Arenas feraient à la fois le bonheur des adversaires de l'histoire événementielle – et du roman historique traditionnel par la même occasion. Car la vision habituelle du roman historique lie celui-ci avec la notion du respect envers l'Histoire (avec une majuscule !) officielle. Voilà pourquoi plusieurs auteurs cherchent à définir leur approche, mais n'hésitent pas à souligner que leur écriture n'a rien à voir avec le roman historique, tel que le public le conçoit d'habitude. Denzil Romero par exemple avertit ses lecteurs :

Nota : Esta novela es la primera de una tetralogía que su autor tiene proyectada sobre la vida y aventuras de Francisco de Miranda, personaje usado como pretexto para el enhebramiento de un obra de ficción. Ello explica que, con demasiada frecuencia, la narración se separe de la rigurosidad histórica. Cabe advertir, también, que en elle se han intercalado textos diversos de diferentes autores. Los más notorios son el cuento Anuncio, reproducido casi íntegramente, del mexicano Juan José Arreola y fragmentos de los poemas Lámpara eucarística del venezolano Carlos Borges y Topatumba del argentino Oliverio Girondo. (*La tragedia del generalísimo*)

Aujourd'hui nous pouvons remarquer que les libertés prises avec la rigueur historique tout comme les fragments ouvertement intertextuels répondent

exactement aux traits caractéristiques du nouveau roman historique établis par Aínsa et Menton. Mais la notion d'appartenance générique reste cependant bien imprécise.

D'autres écrivains s'adressent à leur public avec un avertissement aussi déconcertant que celui de Brailovsky :

Advertencia : Algunos de los personajes, situaciones y documentos incluidos en esta obra son rigurosamente históricos. Se trata, precisamente, de aquellos que no lo parecen, ya que la propia consistencia de la realidad la hace tragarse los contenidos de la ficción. Por ende, casi todas las coincidencias con personas y hechos reales son deliberados. [sic] (*Esta maldita lujuria*)

Il y a aussi des avertissements fictionnels, romanesques, qui visent à renforcer l'effet de mise en abyme ou, comme dit Antonio Larreta, de "muñecas rusas" (*Voláverunt*). Abel Posse, au contraire, joue sur l'effet d'un témoignage presque direct, lorsqu'il se souvient de l'étape qui précédait la rédaction de son roman sur le Che :

Creo que nunca hubiera escrito sobre mi compatriota Guevara. Pero ocurrió que estuve en Praga desde el ascenso de Havel, como testigo del desmoronamiento del imperio soviético. Estas cosas suelen empezar desde la casualidad. Llegué a Praga, la mágica, en 1990 y recién en 1992 oí algo sobre Guevara y su estadía en ella. Etapa decisiva para él, en el momento más importante en su vida de transfiguraciones. Esa estadía era mantenida en secreto. [...] Cuando cayeron sobre Guevara el bronce y el mármol de las cuatro grandes biografías lapidarias (como conmemoración editorial mundial del trigésimo aniversario de su muerte), me precipité sobre esos textos sin encontrar los detalles necesarios sobre la crucial experiencia de aquellos meses en Praga. [...] Comprendí que la mejor biografía, pegada al dato exterior y confirmable, es siempre como un esquema del biografiado, su yo de superficie, su gesticulación histórica. Me decidí a escribir desde una frase de Mijail Bajtin, que sonaba como un mensaje arrojado en las aguas del Báltico en los más duros años de sovietismo : "La novela es el triunfo de la vida sobre la ideología". [...] Todo novelista puede, como un mago, transformar la muerte en destino y la historia seria y cronológica en realidad humana. (*Los cuadernos de Praga*)

C'est ainsi que le pacte générique devient synonyme d'un engagement politique, et la préface – le lieu privilégié du manifeste de l'écrivain.

Certains auteurs de romans historiques non orthodoxes ont d'ailleurs une prédilection pour les préfaces – comme Abel Posse, auteur hanté depuis de longues années par l'écriture de l'histoire et qui se livre parfois à des conjectures personnelles et touchantes sur ses personnages :

Noticia del Cabeza de Vaca : [...] Se sabe que era alto, de músculos correosos, con barba valleinclanesca y aquíjotado. Tengo para mí que Cervantes, casi niño, se lo cruzó un par de veces por la calle Sierpes, cuando don Alvar vivía casi sólo de salpicón y tenía raída la señorial boina de terciopelo. (La gente diría : "Aquí va el loco de Cabeza de Vaca.") [...] Era un niño bien de Jérez. Nació rico y feliz (hacia 1490) y murió pobre y solo (pero seguramente enamorado en Sevilla), probablemente a fines de 1558. (*El largo atardecer del caminante*)

Parfois, au contraire, Posse se limite à une note prétendument impersonnelle, bien que signée, et parle de lui-même à la troisième personne du singulier en tant que modeste coordinateur de différentes versions, scrupuleux et respectueux des sources écrites ou des témoignages oraux :

Nota : Sumario existencial de la personalidad del caudillo más fascinante de la Argentina de este siglo. Biografía coral. Novela de todos. Biografía de grupo, con personaje central (de capelina, sonriente) con fondo de coro y pueblo. El novelista ha sido más bien un coordinador de las versiones y peripecias que fueron delineando el mito. [...] Todas las circunstancias son históricas. Todas las palabras, o casi todas, surgen de versiones reconocidas, de declaraciones o textos. Al final del volumen, el lector encontrará una lista de indispensables agradecimientos y una somera biografía.

Roland Barthes afirmó que la novela era esencialmente muerte porque transforma la vida en destino. Desde la larga muerte de Eva Perón, tan cruel y desproporcionada con su corta vida, el novelista trató de recuperar su destino que fue de iluminada y desafiante tragedia. A. P. (*La pasión según Eva*)

En revanche, les romans de Carlos Fuentes, autre écrivain latino-américain hanté par l'histoire, se passent facilement d'introduction. En 1975, il préface *Terra nostra* d'une page de "Reconocimientos", en remerciant chaleureusement toutes les personnes envers lesquelles il se sent redevable : entre autres, Luis Buñuel, Carlos Saura, Géraldine Chaplin, les García Márquez, les Vargas Llosa, Octavio Paz et Jerzy Kosiński. En revanche, dans une réédition de 1990 de *La muerte de Artemio Cruz* et de *Aura*, nous trouvons un "Prólogo" qui en réalité est une éclatante analyse du mystère de la communication et de la lecture ainsi que de l'écriture de Fuentes. Et en même temps une création littéraire à part entière, signée par le charismatique Jean Paul Borel, qui écrit :

El lenguaje se rodea de misterios, es misterio. Por ejemplo, YO, Carlos Fuentes autor de las dos novelas incluidas en este volumen, me reservo la primera persona. En este libro soy yo "la persona que habla", según los criterios de los lingüistas. Si tú – supongo que eres aquel Jean Paul Borel que conocí hace unos veinte años, en el Festival de Avignon – quieres escribir un prólogo, conténtate con una segunda de singular. No eres más que mi interlocutor<sup>375</sup>.

Nous pourrions conclure que tous les détournements ironiques sont possibles, pour les préfaces comme pour les titres. Cependant, la fonction des préfaces est principalement celle de susciter et de programmer la lecture, qu'elle soit préface auctoriale, allographe, ultérieure, tardive ou fictionnelle.

#### ***1.1.4. La postface***

La postface, si elle a lieu, remplit en général les mêmes fonctions valorisantes ou explicatives que la préface. Toutefois, sa position secondaire par rapport à l'acte de lecture rend son impact moins direct et plus discret. De même, on ne peut plus parler de la fonction séductive, étant donné que la postface ne peut pas inciter à la lecture, puisqu'elle ne la précède pas, mais la suit. Le lecteur lisant la postface est un lecteur déjà séduit, avide d'explications et désirant prolonger "le plaisir du texte"<sup>376</sup>, voire un lecteur dans une potentialité de relecture. Quant à l'auteur, s'il n'a pas jugé auparavant utile de livrer une quelconque indication sur le contrat de lecture, il arrive parfois qu'il décide de se dévoiler, en commentant par exemple une partie de ses sources. Voilà pourquoi, en guise de postface auctoriale, nous trouvons toutes sortes de remerciements : "Reconocimientos" (*Vigilia del Almirante ; Santa Evita*), "Gratitudes" (*El general en su laberinto*), "Agradecimientos" (*La gesta del marrano*), "Agradecimiento del autor" (*La pasión según Eva*). Ces textes ne se limitent pas à une simple expression de gratitude envers des amis ou des

---

<sup>375</sup> C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz & Aura*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1990, p. IX.

<sup>376</sup> R. Barthes écrit : "Le plaisir du texte, c'est ce moment où mon corps va suivre ses propres idées – car mon corps n'a pas les mêmes idées que moi." (*Le plaisir du texte*, Paris, Editions du Seuil, 1973, 108 p.)

collaborateurs les plus proches : ils donnent à l'auteur une occasion de s'exprimer sur sa condition d'écrivain. Roa Bastos confesse :

La polémica encendida en torno al V Centenario de la empresa descubridora, que a todos nos concierne, me animó a tomar parte en ella de la única manera en que puedo hacerlo : en mi condición y dentro de mis limitaciones de escritor, hombre común y corriente, de latinoamericano de "dos mundos". Retomé los viejos apuntes, me sumergí en la vigilia imaginada del Almirante hacía más de cuarenta años, y traté de narrarla como mejor pude, desde mi punto de vista personal, en la "omnubilación en marcha que es la historia", como bien la calificó Ciorán. Torrencialmente la fuente seca fluyó y en menos de tres meses quedó terminada la obra que aquí entrego después de diecisiete años de silencio novelístico. (*Vigilia del Almirante*, p. 377-378)

Certains auteurs contemporains éprouvent le besoin de justifier leur désir de se consacrer à l'écriture d'un roman historique et souhaitent informer leurs lecteurs sur les sources historiographiques utilisées. Dans l'une des postfaces les plus citées, Gabriel García Márquez explique qu'il doit l'idée de son roman sur Bolívar à Álvaro Mutis, qui lui aurait généreusement accordé l'autorisation de l'écrire, et il ajoute une longue liste des remerciements à ses collaborateurs, particulièrement aux historiens :

Los fundamentos históricos me preocupaban poco, pues el último viaje por el río es el tiempo menos documentado de la vida de Bolívar. Sólo escribió entonces tres o cuatro cartas – un hombre que debió dictar más de diez mil – y ninguno de sus acompañantes dejó memoria escrita de aquellos catorce días desventurados. Sin embargo, desde el primer capítulo tuve que hacer alguna consulta ocasional sobre su modo de vida, y esa consulta me remitió a otra, y luego a otra más y a otra más, hasta más no poder. Durante dos años largos me fui hundiendo en las arenas movedizas de una documentación torrencial, contradictoria y muchas veces incierta, desde los treinta y cuatro tomos de Daniel Florencio O'Leary hasta los recortes de periódicos menos pensados. Mi falta absoluta de experiencia y de método en la investigación histórica hizo aún más arduos mis días. Este libro no habría sido posible sin el auxilio de quienes trillaron esos territorios antes que yo, durante un siglo y medio, y me hicieron más fácil la temeridad literaria de contar una vida con una documentación tiránica, sin renunciar a los fueros desaforados de la novela. (*El general en su laberinto*, p. 273-274.)

Le même García Márquez, visiblement soucieux de donner à son roman tout le prestige digne d'un livre d'histoire, prolonge ses "Gratitudes" par

une sérieuse chronologie établie par Vinicio Romero Martínez, un éminent spécialiste de Bolívar<sup>377</sup>. Le livre contient également une carte de l'ultime voyage du "Libertador".

Nous aurons bientôt l'occasion d'étudier plus en détail la présence de ces éléments paratextuels supplémentaires dans le nouveau roman historique. Revenons encore à la fonction de la postface. Dans les deux romans argentins sortis exactement la même année et consacrés à la très controversée Eva Perón, leurs auteurs incluent à posteriori une série des remerciements parfois très personnels qui permettent au lecteur de percevoir le trajet de l'inspiration à la rédaction. Citons d'abord Tomás Eloy Martínez qui – selon ses propres mots – doit sa reconnaissance aux personnes suivantes :

A Rodolfo Walsh, que me guió en el camino hacia Bonn y me inició en el culto de "Santa Evita". [...] A Jorge Rojas Silveyra, que en una mañana de 1989 me refirió el final de esta novela. A sus largas conversaciones sobre la devolución del cadáver, a su préstamo de documentos invalorable y a su apoyo en la búsqueda de los testigos. [...] A mi hijo Ezequiel, que me enseñó como nadie a investigar en archivos militares y periodísticos. A mi hija Sol Ana, que me acompañó armando teatros con muñecas a las que llamaba Santa Evita y Santa Evitita. [...] A Erna von del Walde, por sus lecciones electrónicas de alemán. Todas las frases en esa lengua – salvo dos, triviales – provienen del réquiem "Für eine Freundin", de Reiner Maria Rilke. [...] A Juan Gelman, que me dio libertad para incluir algunas líneas de sus poemas, sobre todo de "Preguntas". No siempre esas citas están entre comillas, pero se distinguen con facilidad : son lo mejor de este libro... (*Santa Evita*, op. cit., p. 393-394)

On notera ici une sorte de complicité qui s'installe entre le lecteur et l'auteur qui lui dévoile quelques secrets de son atelier, y compris ses propres insuffisances. Mais il est surtout intéressant de voir apparaître la notion de sources d'inspiration. Dans le cas de *Santa Evita*, par exemple, le rôle de la postface est absolument fondamental : c'est grâce à elle que le

---

<sup>377</sup> L'auteur l'évoque ainsi, avec autant de reconnaissance que d'humour : "El historiador bolivariano Vinicio Romero Martínez me ayudó desde Caracas con hallazgos que me parecían imposibles sobre las costumbres privadas de Bolívar en especial sobre su habla gruesa –, y sobre el carácter y el destino de su séquito, y con una revisión implacable de los datos históricos en la versión final. A él le debo la advertencia providencial de que Bolívar no pudo comer mangos con el deleite infantil que yo le había atribuido, por la buena razón de que aún faltaban varios años para que el mango llegara a las Américas." (Cf. *El general en su laberinto*, "Gratitudes", op. cit., p. 275.)

lecteur peut déchiffrer certains éléments intertextuels, comme les emprunts de Rilke et de Gelman, indépendamment de ses propres compétences.

Publiant la même année son roman sur Evita, Abel Posse l'appelle "una novela coral" et explique dans la postface les détails du pacte de lecture qu'il propose au lecteur :

A lo largo de los años he ido recogiendo las más variadas versiones sobre Eva Perón. De los muchos que la admiraron y de los pocos que la odiaron desde posiciones políticas previas. Por eso es una novela coral. [...] He tratado de respetar todo lo sustancial. He desplazado algún diálogo o anécdota en el tiempo y salvo uno o dos personajes secundarios, con nombre cambiado, todos los personajes son reales. Dice la eximia Marguerite Yourcenar : "Se haga lo que se haga, se reconstruye el monumento siempre según la propia manera. Pero es ya mucho si las piedras que se usan son auténticas."(*La pasión según Eva, op. cit.*, p. 349)

Comme beaucoup d'auteurs de romans historiques, Posse attire l'attention de son lecteur sur l'aspect véridique de son récit. Il remercie tous les témoins qu'il a rencontrés et tous les spécialistes du péronisme qu'il a interrogés, y compris Tomás Eloy Martínez, qu'il cite entre Erminda Duarte y Pedro Ara. Non satisfait du résultat, l'auteur ajoute à la fin une bibliographie sommaire à l'usage de ses lecteurs, où ceux-ci trouveront une liste de 42 titres à étudier. Nous reviendrons ultérieurement au thème des bibliographies : pour l'instant, il est plausible que de tels éléments servent à doter le récit romanesque de claires marques d'historicité. Il faut ajouter d'ailleurs que Posse semble toujours particulièrement conscient de l'effet produit par la présence des marques d'historicité dans un roman historique. Dans la postface de son roman consacré à Che Guevara, il remercie ainsi ses informateurs qui lui ont permis de créer un univers de fiction :

Después del largo viaje a ese inalcanzable Ernesto Guevara de la Serna, el autor tiene que agradecer a quienes hicieron posible esa información especial, transversal y diferenciada que necesitó para construir su ficción.

Et cependant, ces phrases de remerciements sont suivies non seulement de six pages de chronologie, mais surtout de "Dramatis personae", où sont cités les principaux acteurs du drame, avec de temps à autre un commentaire auctorial sur leur importance et leur signification.

Parfois, la postface devient un lieu où l'écrivain se livre à des réflexions sur son propre processus d'écriture ou sur sa propre conscience du genre littéraire choisi. C'est ainsi que Marcos Aguinis détermine les limites de ce qui, selon lui, est adapté ou non dans un roman appelé historique :

Como se trata de una novela histórica resultaría incongruente detallar la abundante bibliografía existente o consultada para reconstruir su época y sus personajes, ya que muchos nombres secundarios y escenas responden a las exigencias literarias de investir carnadura y emotividad actual a sucesos lejanos, posibles y no siempre seguros. (*La gesta del marrano*, p. 469)

Nous pourrions retorquer que d'autres auteurs de romans historiques contemporains, n'ont pas eu ce genre d'hésitations avant d'inclure une bibliographie. Cela prouve que le concept du roman historique est aujourd'hui en pleine évolution et que les écrivains comme leurs éditeurs sont confrontés à une nébulosité concernant les marques génériques à respecter. Cependant, l'étude des romans historiques récemment publiés semble confirmer l'hypothèse que la postface sert à l'écrivain autant à remercier toutes les personnes lui ayant facilité les informations indispensables à la création, qu'à préciser les termes du pacte de lecture, et même à dévoiler quelques secrets de son atelier. Il est par ailleurs significatif que les romans les plus novateurs par la modification du contrat de lecture qui plonge le lecteur dans la plus grande perplexité, se passent en général aussi bien de la préface que de la postface.

#### ***1.1.5. Les dédicaces***

La dédicace est un phénomène singulier parmi les autres éléments paratextuels. Son appartenance est double : elle contribue évidemment à la dimension paratextuelle du roman, mais elle renvoie aussi à l'espace privé et intime de l'écrivain. Souvent adressée aux personnes les plus proches dans la vie personnelle, la dédicace laisse entrevoir la transformation de l'auteur concret en auteur implicite, c'est-à-dire la manière dont un auteur est intrinsèquement présent à son texte par ses choix d'écriture et par les orientations qu'il donne à son livre. Parmi les dédicaces aussi touchantes que personnelles, nous trouverons par exemple celles de :

○ Carmen Boullosa :

"A las dos Estheres, Teté Boullosa (1932-1969), mi mamá, y a mi abuela, Esther de la Fuente de Velásquez (1901-1993). A las dos que son y serán mi fortaleza. A mi abuela paterna, Lupe Cortina Vértiz (1899-1977). A Ana Luisa Liguori." (*Cielos de la Tierra*)

○ Carlos Fuentes :

"A Sylvia" (*Terra nostra*), A mi hijo Carlos, más valiente que muchos guerreros, con todo mi amor" (*La campaña*) ; "Dedico este libro de mi ascendencia a mi descendencia : mis hijos Cecilia, Carlos, Natasha" (*Los años con Laura Díaz*)

○ Angeles Mastretta :

"Este libro es para Héctor por cómplice y para Mateo por boicoteador. También para mi mamá y para mis amigas incluyendo a Verónica. Por supuesto les pertenece a Catarina y a su papá que lo escribieron conmigo." (*Arráncame la vida*)

○ Abel Posse :

"En recuerdo y agradecimiento a mi hijo Iván, que entre su alegría y su adiós me regaló el título de esta obra." (*Los perros del paraíso*)

○ Fernando Del Paso :

"Para mi mujer, Socorro. Para mis hijos, Fernando, Alejandro, Adriana, Paulina. A la memoria de mis padres, Fernando, Irene." (*Noticias del Imperio*)

Cependant, les préoccupations de l'auteur font parfois que la dédicace s'éloigne de ce modèle intimiste et, pourrions-nous dire, familial. Ainsi, Reinaldo Arenas dédie *El mundo alucinante* "A Camila Henríquez Ureña, a Virgilio Piñera, por la honradez intelectual de ambos". De même, Abel Posse consacre l'un de ses meilleurs romans à Carlos Barral :

En memoria de Carlos Barral, símbolo de aquella Barcelona mágica y subversiva de los años 60, abierta a los escritores que llegamos de una América crítica y quebrada". (*El largo atardecer del caminante*)

Gabriel García Márquez, outre qu'il a reconnu sa dette envers Alvaro Mútis dans la longue postface à son roman sur les derniers jours de Simón Bolívar, ajoute également la dédicace suivante :

Para Álvaro Mutis, que me regaló la idea de escribir este libro. (*El general en su laberinto*)

La dédicace de Vargas Llosa dans *La Guerra del Fin del Mundo* a aussi deux destinataires dans le monde littéraire :

A Euclides da Cunha en el otro mundo ; y en este mundo, a Nélida Piñón. (*La Guerra del Fin del Mundo*)

La première partie souligne clairement le lien intertextuel qui unit *La Guerra del Fin del Mundo*, tandis que la deuxième partie s'adresse à la romancière brésilienne, amie de Vargas Llosa.

Mais la dédicace la plus poignante et la plus atypique est celle de *La gesta del marrano*, récit de la résistance et du supplice d'un Juif, Francisco Maldonado Silva, devant le tribunal de l'Inquisition au Pérou. Car en premier lieu Aguinis dédie son roman à la mémoire de son protagoniste :

A Francisco Maldonado Silva, que defendió heroicamente el arduo derecho a la libertad de conciencia.

A mi padre, que enriqueció mi niñez con animadas historias y se hubiera emocionado con ésta. (*La gesta del marrano*)

Ainsi la dédicace permet-elle d'établir un lien entre la narration et le passé historique qu'elle vise à récupérer. En dédiant le roman au personnage historique qui lui a servi de protagoniste, l'auteur s'autorise une transgression des niveaux narratifs et inclut le personnage de la narration dans son espace privé, au même titre que son propre père. Ce procédé vise clairement à redonner au passé son visage humain, à rendre aux personnages historiques une individualité égale à la nôtre, mais aussi à retrouver la dignité perdue des victimes du passé.

### **1.1.6. L'épigraphe**

Courte citation en tête d'un livre ou d'un chapitre, l'épigraphe en donne le ton. "La présence ou l'absence d'épigraphe signe à elle seule, à quelques fractions d'erreur près, l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit." – écrit Genette<sup>378</sup>. Fréquente chez les essayistes du 18<sup>e</sup> siècle, l'épigraphe fait ensuite son entrée dans le domaine de la littérature grâce aux romans gothiques anglais, et plus tard grâce à certains romans de Walter Scott, comme *Rob Roy* (1817) ou *Ivanhoe* (1819). Dans ces premiers romans historiques, le rôle de l'épigraphe est assumé par des fragments en prose ou en vers attribués à des auteurs connus, tels Homère, Chaucer, Shakespeare et d'autres, bien que ni l'authenticité ni la fidélité de ces citations ne soient absolument certaines<sup>379</sup>. En général, la fonction de l'épigraphe est, dans ce cas, de souligner les liens unissant le roman historique à la tradition épique, aux romans de chevalerie, les légendes, et à la tradition orale. Cette fonction reste valable jusqu'à nos jours – voici un exemple de *Esta maldita lujuria* (1992) de Brailovsky :

Conozco una historia que te contaré al instante - SCHEREZADE

Disparue progressivement dans la deuxième moitié du 19<sup>e</sup> siècle, car jugée prétentieuse et inutile, l'épigraphe connaît une renaissance dans les romans historiques de la deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle – mais sa forme et ses fonctions changent. Tout d'abord, parmi les romans étudiés, on remarque une nette prédilection pour l'épigraphe au début du roman, et plus rarement au début de chaque partie ou chapitre, comme dans *Daimón* de Posse. L'épigraphe dans sa forme la plus traditionnelle apparaît déjà chez Carpentier, à l'aube du nouveau roman historique : dans *El reino de este mundo* nous trouverons un dialogue entre le démon et la providence, extrait d'une pièce de Lope de Vega. Plus tard, Carpentier continuera à user de l'épigraphe aussi bien au début qu'au milieu de ses romans. La narration dans *El siglo de las luces* est rythmée par des séquences de *Los desastres de la guerra* de Goya, et le chapitre VIII commence par une citation biblique du *Livre de Job*.

---

<sup>378</sup> G. Genette, *Seuils*, op. cit., p. 148.

<sup>379</sup> C. Fernández Prieto, *Historia y novela : poética de la novela histórica*, op. cit. p. 174.

L'épigraphe de *El arpa y la sombra* permet non seulement d'en expliquer le titre, mais aussi l'enchaînement des chapitres (1. "El arpa" ; 2. "La mano" ; 3. "La sombra") :

"En **el arpa**, cuando resuena, hay tres cosas : el arte, **la mano** y la cuerda.  
En el hombre : el cuerpo, el alma y **la sombra**. (*La leyenda áurea*)"<sup>380</sup>

Ensuite, chacun des trois chapitres commence par une brève épigraphe qui juxtapose au titre une sorte de contrepoint :

1. El arpa : "¡Loado sea con los címbalos triunfantes ! / ¡Loado sea con el arpa ! (Salmo 150)"
2. La mano : "Extendió su mano sobre el mar para trastornar los reinos... (Isaías, 23, 11)"
3. La sombra : "Tu non dimandi / chè spiriti son queste che tu vedi ? (Dante, *Inferno*, IV)"

Parmi les nouveaux romans historiques dotés d'épigraphes traditionnelles, nous trouverons notamment : *El mundo alucinante* qui affiche un fragment de *Los Mártires*, livre X et de Cristóbal del Castillo, fragments de la *Obra General Sobre Historia de los Mexicanos* ; *Terra Nostra* : ("¿Qué quiere ese fantasmón ?" de Goya, *Los caprichos* ; plus une citation de Cernuda et une autre de Yeats) ; *La muerte de Artemio Cruz* (des fragments de Montaigne, Calderón, Stendhal, Gorostiza et une chanson populaire mexicaine : "No vale nada la vida, la vida no vale nada.") ; ou encore *El Sueño de la Historia*, où un extrait de *La venida del Mesías en Gloria y Majestad*, du jésuite Manuel de Lacunza, en annonce en quelque sorte l'ambiance :

¡ Oh ! ¡ Qué tiempos serán aquellos ! ¡ Qué oscuridad ! ¡ Qué temor ! ¡ Qué tentación ! ¡ Qué peligro !

Parfois l'épigraphe non seulement dévoile quelles étaient les origines du titre, mais donne aussi quelques indices sur le contenu voire le contexte du roman. Carmen Boullosa dote *Cielos de la Tierra* de deux épigraphes :

---

<sup>380</sup> C'est moi qui souligne entre l'épigraphe et les titres.

"Indias del mundo, **cielos de la tierra**" Bernardo de Balbuena<sup>381</sup>

"Me pregunto cómo has hecho para vencer el cotidiano uso del tiempo y de la muerte" Alvaro Mútis

Bien évidemment, c'est de cette première citation d'un poète espagnol (1568-1627) ayant vécu au Mexique, que Boullosa s'inspire pour le titre de son roman. L'ouvrage est consacré, en partie, à une nouvelle génération d'êtres capables de vaincre "l'usage quotidien du temps et de la mort", comme l'écrit Mútis.

Mais parfois le contexte à préciser n'est pas aussi évident. Par exemple, dans *La pasión según Eva*, nous trouvons deux mystérieuses citations bibliques :

"Enoch caminaba en compañía de Dios ; luego desapareció porque Dios se lo llevó". *Génesis*, 5, 24

"Ocurrió que mi espíritu fue arrebatado y ascendió al Cielo. Y vi a los hijos de los ángeles sagrados andando sobre llamas del fuego. El Paraíso esta situado entre la corrupción y la incorrupción." *Libro de Enoch*

Voilà des épigraphes plus qu'énigmatiques et que rien, à première vue, ne prédestinait à un roman consacré à Eva Perón. Mais tous deux ont un écho inattendu dans les "Agradecimientos del autor", commentés plus haut, où Posse mentionne avec une insistance toute particulière la figure d'un ecclésiastique, ce qui a permis à l'auteur de donner une explication presque mystique au destin d'Evita :

En un larguísimo atardecer, en una casa semiabandonada, hablamos del misterio de Enoch y de aquella estirpe de seres que son arrebatados por Dios, por dioses (o por los demonios), antes del tiempo. (*La pasión según Eva*, p. 351.)

Parmi les épigraphes qui ont une fonction particulière, nous trouverons celles qui servent en même temps de source historiographique. A titre d'exemple, Posse précède *Los cuadernos de Praga* de deux extraits qui devraient confirmer son hypothèse du séjour de Che Guevara à Prague :

---

<sup>381</sup> C'est moi qui souligne le parallèle entre l'épigraphe et le titre.

"Guevara no quería volver a Cuba después del desastre del Congo. Físicamente estaba muy mal. Eligió Praga y allí pasamos varios meses, antes de la campaña de Bolivia, en la clandestinidad. Llegó disfrazado via El Cairo". (Ulises Estrada)

"Corre el rumor de que durante aquel período de indecisión el Che vertió en algunos cuadernos sus reflexiones, vacilaciones y proyectos. Cosa imposible de comprobar, dado el hermetismo oficial de Cuba para con los escritos del Che. Si existen, esos hipotéticos Cuadernos de Praga deben de estar más guardados aún que ningún otro documento... Cuando se conoce la libertad de palabra de Guevara, cabe suponer que podrían ser dinamita. [...]" (Pierre Kalfon)

La troisième citation choisie par Posse vient de Kierkegaard :

"Los grandes quedarán en el recuerdo. Pero cada uno de ellos fue grande en relación con lo que esperó. Uno fue grande esperando lo posible. Otro, esperando lo eterno. Pero quien esperó lo imposible fue el más grande de todos."

Parfois l'épigraphe peut être une véritable citation du personnage historique, devenu protagoniste du roman. C'est ainsi que *El general en su laberinto* commence par un fragment très significatif d'une des nombreuses lettres de Bolívar :

"Parece que el demonio dirige las cosas de mi vida." (Carta a Santander, 4 de agosto de 1823)

De même, en épigraphe de *Santa Evita* le lecteur trouvera aussi, outre une très belle citation de Sylvia Plath, le fragment d'un entretien avec Eva Duarte :

"Morir / es un arte como cualquier otro. / Yo lo hago extremadamente bien." (Sylvia Plath, *Lady Lazarus*, 23-29 de octubre de 1962)

"Quiero asomarme al mundo / como quien se asoma / a una colección de tarjetas postales". (Evita Duarte, Entrevista en *Antena*, 13 de julio de 1944)

A ce propos, on remarquera une nette tendance à combiner sur la même page plusieurs épigraphes d'auteurs divers, pour que les citations "dialoguent" entre elles. Les plus beaux exemples de ce que nous pourrions appeler épigraphes dialogiques sont celles de *Los perros del paraíso*, *Vigilia del Almirante* et *Para seguir el vagavagar*. Dans *Los perros del*

*paraíso*, les citations choisies par Posse évoluent autour de la notion de paradis terrestre :

"Más allá del trópico del Capricornio hay una tierra habitable que es la parte más alta y noble del mundo, es el Paraíso Terrenal." (Abate d'Ailly en *Imago Mundi*.)  
"Aquí es el Paraíso Terrenal, adonde no puede llegar nadie, salvo por voluntad divina." (Carta del Almirante a los Reyes Católicos.)  
"Éste es el Paraíso. Realmente. Estas gentes aman al prójimo como a sí mismos. Creo lo que creyeron y creen los sabios y santos teólogos, que estos parajes son los del Paraíso Terrenal." (Carta de Colón al Papa Alejandro VI)  
"¡ Se le envió a que fuera por oro y demonios, y él que nos viene con plumas de ángeles !" (Fernando de Aragón.)  
"Se puede tener por cierto que el Almirante alcanzó el centro del Paraíso Terrenal el 4 de agosto de 1498." (J.W. Kilkenny)

Le choix des épigraphes produit un effet volontairement ambigu et ironique que les premières phrases du roman renforceront par la suite, tout comme les déroutantes tables chronologiques accompagnant chacune des quatre parties du livre. En échange, pour Roa Bastos, le même "paradis terrestre" découvert par le même Colomb devient une terre où se déchaînent les passions humaines, d'où l'idée d'inaugurer *Vigilia del Almirante* par des épigraphes qui tiennent une sorte de dialogue sur le thème du désir et de l'humanité :

"Tierra deseada, igual al deseo..." *El Nuevo Mundo*, Lope de Vega  
"No deseas, y serás el más rico hombre del mundo." *Persiles*, Cervantes  
"Voy perdiendo mi ser mientras me voy humanando." *Guyravera*, Chamán guaraní

Denzil Romero pousse encore plus loin l'idée de l'épigraphe dialogique, en associant dans *Para seguir el vagavagar* de belles citations de Voltaire, Eschyle et Michelet :

"La historia es una burla que los vivos les jugamos a los muertos." Voltaire, *Ensayo sobre las costumbres*.  
"Digo que los muertos matan a los vivos." Esquilo, *Las Coéforas*, V, 886.  
"¿ Quién puede decir quiénes son los vivos y quiénes son los muertos ?" Michelet, *La historia de la Edad Media*.

Mais c'est vraisemblablement Julio Escoto qui dote *Madrugada. Rey del albor* du plus grand nombre d'épigraphes. L'effet obtenu n'est pas loin du

"bruit d'informations" que les protagonistes doivent affronter dans leur poursuite des mystères du passé :

"La paz es en fin aquella firme y dulce situación moral que proporciona a las criaturas humanas la capacidad de ser felices, apartándolas de los hechos, de los deseos y de los pensamientos que pueden servir de pábulo al error." José Trinidad Cabañas (1805-1871)

The mission of the United States is done of the benevolent assimilation." William McKinley, 1898

"En aquella tierra hay muchos brujos, de la cual maldita secta y escuela hay muchos hombres y mujeres (a los cuales brujos llaman texoxes) e se transforman en lagartos (...) o en perro, o en tigre, o león, o en la forma de cualquiera otro animal, segund [sic] ellos lo quieran hacer." Oviedo

"La comunicación de los muertos tiene un lenguaje de fuego, superior al de los vivos." T.S.Elliot

"Muy Soberano Señor : La mayor cosa después de la creación del mundo, sacando la encarnación y muerte de lo que crio [sic], es el descubrimiento de las Indias : y así, las llaman Mundo Nuevo." Bartolomé de Las Casas

"El Sabio : una luz, una tea / una gruesa tea que no ahuma. / Un espejo horadado, / un espejo agujerado por ambos lados. / Suya es la tinta negra y roja, / de él son los códices, de él son los códices." Informantes de Sahagún, *Códice Martinense*.

"An' I learnt about women from 'er." Kipling, *The Ladies*

Finalmente, l'épigraphe peut remplir la fonction de manifeste d'une intention auctoriale, surtout en absence de préface ou de postface. Telle est la stratégie assumée par Tomás Eloy Martínez, dans *La novela de Perón* :

"Si el lector lo prefiere, puede considerar este libro como una obra de ficción. Siempre cabe la posibilidad de que un libro de ficción deje caer alguna luz sobre las cosas que antes fueron narradas como hechos." (Ernest Hemingway, prefacio de *París era una fiesta*.)

"Los argentinos, como usted sabe, nos caracterizamos por creer que tenemos siempre la verdad. A esta casa vienen muchos argentinos queriéndome vender una verdad distinta como si fuese la única. ¿Y yo, qué quiere que haga ? ¡Les creo a todos !" (Juan Perón al autor, marzo 26 de 1970.)

Grâce à la première épigraphe, l'auteur, qui habite les Etats-Unis, réussit non seulement à transformer Hemingway en son porte-parole, mais aussi à établir une relation intéressante entre la littérature nord-américaine et latino-américaine. Non moins significative, la deuxième épigraphe inscrit

la figure de l'auteur réel dans l'espace paratextuel qu'il est lui-même en train de créer et donne à son roman une certaine allure para-documentaire.

Finalement, Augusto Roa Bastos accueille son lecteur avec une épigraphe mettant en évidence la complexité des relations entre le narrateur et le narrataire dans l'univers du texte :

"Estoy ausente porque soy el narrador  
Sólo el relato es real.  
Tú eres el que escribe y es escrito."  
*El libro de las preguntas*, Edmond Jabès <sup>382</sup>

Pour résumer, l'apparition de l'épigraphe dans le nouveau roman historique n'est ni systématique, ni obligatoire. Toutefois, il est évident que sa présence dote les œuvres d'une dimension supplémentaire, les inscrit dans la longue tradition littéraire de deux continents, laisse un champ ouvert à des interactions intertextuelles et permet parfois aux auteurs de profiler les indications à l'intention du lecteur implicite. Sans aucun doute, l'épigraphe comme tout élément paratextuel participe activement au processus de création romanesque, et tout l'espace paratextuel agit sur le texte et guide le lecteur vers l'interprétation optimale du récit<sup>383</sup>.

---

<sup>382</sup> Il est significatif que Roa Bastos choisisse une œuvre d'un autre exilé : Jabès, égyptien, est né au Caire en 1912 et mort à Paris en 1991. A cause de ses origines juives, il est contraint de quitter l'Égypte en 1957. Dix ans plus tard il opte pour la nationalité française. Il commence à écrire très jeune et se lie d'amitié avec Max Jacob. Proche des poètes surréalistes, il refuse néanmoins à faire partie de leur groupe. Extrêmement fécond, il publie chez Gallimard notamment *Le livre des questions I*, 1963 ; *Le livre des questions II*, 1964 ; *Le livre des questions III*, 1965 ; *El ou le Dernier livre*, 1973 ; *Je bâtis ma demeure*, 1975 ; *Le livre des ressemblances*, 1980 ; *Le livre des questions IV*, 1983 ; *Le livre du dialogue*, 1984 ; *Le parcours*, 1985 ; *Le livre du partage*, 1987 ; *Poésies complètes*, 1990 ; *Le livre de l'hospitalité*, 1991 et *Petites poésies pour les jours de pluie et de soleil*, 1991.

<sup>383</sup> Dans une étude détaillée et bien documentée, F. Parisot observe comment fonctionnent ces pièces liminaires dans l'architecture de *El reino de este mundo* d'Alejo Carpentier. Cf. F. Parisot, "Espace micro-textuel et création romanesque : réflexion autour des épigraphes dans *El reino de este mundo* d'Alejo Carpentier", *Création de l'espace et narration littéraire, Cahiers de narratologie N° 8*, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, p. 297.

### 1.1.7. La table des matières

Subordonnée au texte, la table des matières en assure l'organisation. Destinée principalement à l'usage du lecteur qui chercherait à s'orienter, elle énumère les parties et les chapitres du roman dans l'ordre déterminé par l'auteur. La décision auctoriale concernant la division en chapitres, reflétée fidèlement par la table des matières, peut s'avérer d'une importance capitale : on n'oubliera pas l'exemple de l'*Ulysse* de Joyce, doté à l'origine de titres de chapitres évoquant chacun un épisode correspondant de l'*Odyssée*<sup>384</sup>. Cependant, bien que la table des matières fasse saillie parmi les éléments paratextuels qui assurent le bon fonctionnement du contrat de lecture, son rôle est malgré tout secondaire. En effet, la présence de ce que, le plus souvent, on appelle en espagnol "Índice"<sup>385</sup> n'est nullement obligatoire pour le bon fonctionnement du texte : plusieurs romans consultés s'en passent. Par ailleurs, l'absence de table des matières peut parfois indiquer un aspect particulier quant à la structure du récit : il serait difficile d'imaginer une division en chapitres de *El Exilio del tiempo*, de Ana Teresa Torres, flot ininterrompu des paroles de la narratrice.

Afin de mieux schématiser, nous pouvons diviser les romans historiques étudiés en trois groupes : d'abord ceux qui pour une raison particulière se passent d'une table des matières ; ensuite ceux qui l'incluent tout au début, avant le récit, pour mieux préparer le lecteur à la complexité du texte qui l'attend ; et enfin ceux qui placent la table de matières à la fin. Première remarque : parmi les romans sans table des matières, nous serons surpris de trouver des romans d'une grande complexité, le plus souvent à la première personne, distinctement divisés en chapitres mais qui, en absence de cet élément organisateur, gardent l'aspect d'une confession ininterrompue. Il s'agit notamment de *Cielos de la Tierra* : point de table des matières, bien que le texte soit classé en parties, ou chapitres, assumés tour à tour par l'un des trois narrateurs – Lear (d'un temps à venir), Estela Díaz (notre contemporaine), et Hernando de Rivas (au 16<sup>e</sup> siècle). Tous les chapitres commencent par une mystérieuse sentence dans la langue du

---

<sup>384</sup> G. Genette s'interroge sur l'importance de ces éléments paratextuels disparus dans ses *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 10.

<sup>385</sup> Connue pour son aspect novateur par rapport à l'organisation de la lecture, la *Rayuela* de Cortázar propose au lecteur non pas "Índice", mais justement "Tablero de dirección".

futur : "Ekfloros keston de Learo", ou "Ekfloros keston de Estelino", ou encore "Ekfloros keston de Hernando" – et se terminent de la même manière : "Slosos keston de Learo", "Slosos keston de Estelino", "Slosos keston de Hernando". Visiblement, Carmen Boullosa juge la table des matières trop traditionnelle pour un texte aussi novateur.

De même, *Vigilia del Almirante* se passe de table des matières, tandis que l'on peut avancer que sa présence permettrait de mieux imaginer la complexité de la narration. En effet, le texte est divisé en 53 parties pourvues chacune d'un sous-titre. J'ai tenté une expérience afin de mieux visualiser cette chorale de différentes voix narratives. Voilà le début d'une hypothétique table de matières de cet étonnant roman, construite en reprenant tout simplement le titre de chaque séquence :

Parte I : <b>Cuenta el Almirante</b>
Parte II : CUESTIONES NÁUTICAS
Parte III : DEL LIBRO DE NAVEGACIÓN
Parte IV : FRONTERA
Parte V : LOS PÁJAROS PROFETAS
Parte VI : EL ORO QUE CAGÓ EL MORO
Parte VII : UN JÚPITER CON MARMITA
Parte VIII : <b>Cuentan los cronistas</b> – EL PILOTO DESCONOCIDO
Parte IX : ¿ EXISTió EL PILOTO DESCONOCIDO ?
Parte X : <b>Cuenta el narrador</b> – "PLACE A SUS ALTEZAS"
Parte XI : A GRAN SEÑOR TODO HONOR
Parte XII : BIENVENIDO, JOB
Parte XIII : HACIA EL ORIENTE
Parte XIV : <b>Cuenta el Almirante</b> . SECRETOS DEL DESEO
Parte XV : SECRETOS DE LA ARENA
Parte XVI : EL PEZÓN DE LA PERA

Et ainsi de suite, jusqu'à la partie LIII. Cette expérience permet de se rendre compte de plusieurs phénomènes. Premièrement, de la plurivocité du roman : la narration est assurée tour à tour par "l'Amiral", "les chroniqueurs" et "le narrateur" (ou encore "l'ermite" dans la partie XLVIII). En second lieu, grâce à cette table des matières, il devient manifeste que le roman de Roa Bastos possède quelques traits propres au nouveau roman historique : le rapport critique par rapport aux sources, la dimension dialogique du récit ("Parte VIII : Cuentan los cronistas – EL PILOTO DESCONOCIDO ; Parte IX : ¿ EXISTIO EL PILOTO DESCONOCIDO ?), et

une attitude ludique de l'auteur affectionnant les allusions intertextuelles ("Parte XXII : AMADISES, PALMERNES Y ESPLANDIANES" ; "Parte XXIV : MEMORIAS DESMEMORIADAS" ; Parte XXV : EL CABALLERO DE LA TRISTE FIGURA). Et cependant, les éléments ludiques peuvent cacher un deuxième fond tantôt ironique, tantôt philosophique : c'est ainsi que "DESCUBRIMIENTO = ENCUBRIMIENTO", titre de la 46<sup>e</sup> partie, loin d'être un simple jeu de mots, exprime la conviction de Roa selon laquelle les Européens n'ont pas découvert l'Amérique, mais l'ont successivement couverte et recouverte de leurs propres concepts, topiques et appellations.

Si la tentative d'instaurer une table des matières permet de comprendre autant de choses, reste à résoudre l'énigme de son absence. Mon hypothèse est que, justement, l'auteur ne veut pas du tout faciliter la tâche du lecteur implicite ni l'informer à l'avance sur l'étendue du texte à découvrir. Si l'Amiral avance dans l'obscurité vers le nouveau continent, le lecteur doit déchiffrer le texte dans la même incertitude, parfois au prix de se perdre ou d'effectuer une lecture erronée<sup>386</sup>. Nous assistons à une importante modification du pacte de lecture, qui consiste à entraîner le lecteur à une sorte de jeu de pistes, souvent fausses et inexacts.

Certains romans historiques contemporains, au contraire, ne veulent pas tromper le lecteur, mais plutôt le mettre dès le départ sur la bonne piste. Voilà pourquoi certaines tables des matières apparaissent au début du récit, comme dans *El Sueño de la Historia*. Cependant, bien que d'apparence traditionnelle, la table des matières d'un roman historique contemporain peut être une source de surprises. Par exemple, dans *La Tierra del Fuego*, elle révèle non pas sept chapitres, mais sept "pliegos" : ce qui laisse supposer que la narration imite une modalité d'écriture bien particulière, c'est-à-dire une forme épistolaire. Il existe d'autres romans avec une structure singulière : *Margarita, está linda el mar* se compose de deux parties, sans titre particulier ("Primera parte" et "Segunda parte"), séparées par un "Intermezzo tropical", contenant une très ironique biographie du dictateur Anastasio Somoza ("Curriculum vitae : Somoza García, Anastasio"), immédiatement suivie par la "Carta de despedida" d'un jeune protagoniste disposé à assassiner le dictateur.

---

<sup>386</sup> Cette hypothèse n'est pas totalement gratuite : je garde un souvenir d'une étudiante en DEA m'avouant que jusqu'au milieu de la *Vigilia del Almirante* elle ne s'était pas aperçue que la figure de l'Amiral cachait celle de Christophe Colomb.

Dans *El mundo alucinante*, la table des matières placée en ouverture est déjà pour le lecteur une source de plaisir et de confusion. Le livre se compose de plusieurs parties, construites au gré des pérégrinations de fray Servando (México – España – Francia – Italia – España – Portugal – Inglaterra – Estados Unidos – México – La Habana – Estados Unidos – México) ; certaines autres comportent aussi une série de chapitres insolites, imitant le style des ouvrages savants et des épopées anciennes :

"México

Capítulo I. De cómo transcurre mi infancia en Monterrey junto con otras cosas que también transcurren

Capítulo I. De tu infancia en Monterrey, junto con otras cosas que también ocurren

Capítulo I. De cómo pasó su infancia en Monterrey, junto con otras cosas que también pasaron

Capítulo II. De mi salida de Monterrey

Capítulo II. De la salida de Monterrey

Capítulo II. De tu salida de Monterrey [...]

Capítulo XVI. De mi llegada y no llegada a Pamplona. De lo que allí me sucedió sin haberme sucedido.

Capítulo XVII. Peripecias del viaje y entrada en Bayona.

Francia

Capítulo XVIII. De lo que me sucedió en Bayona al entrar en una sinagoga. Y de toda mi vida en esa ciudad hasta mi huida para salvarme.

Capítulo XIX. De mi entrada en París.

Capítulo XX. Del diario del fraile.

Capítulo XXI. De las contradicciones del fraile.

Italia.

Capítulo XXII. De las negaciones del fraile..." etc.

Comme pour *Vigilia del Almirante*, un bref coup d'œil sur ces titres étranges nous permet de relever quelques anomalies dans l'usage des trois voix narratives (à la première, deuxième et troisième personne du singulier) d'une part, et dans le traitement des faits historiques ("Capítulo XVI. De mi llegada y no llegada a Pamplona. De lo que allí me sucedió sin haberme sucedido.") d'autre part. Mais contrairement au roman de Roa, dans *El mundo alucinante* le lecteur est informé dès le départ de ce à quoi

il doit s'attendre : un récit qui brise les limites du genre, qui ouvre de nouveaux horizons dans ce "monde prodigieux" de l'histoire.

Finalement, la plupart des romans historiques dotés d'une table des matières placent celle-ci à l'endroit où le lecteur a l'habitude de la chercher, c'est-à-dire à la fin du récit. Tel est le cas, par exemple, de *El reino de este mundo* (1949), *La novela de Perón* (1985), *La campaña* (1990), *El calígrafo de Voltaire* (2001) : comme nous le voyons, la date de la publication n'a pas beaucoup d'importance. Par contre, l'essentiel est que la table des matières donne une idée globale sur l'organisation du récit. Ainsi reflète-t-elle la structure tripartite de *Terra nostra* (I. El viejo mundo ; II. El nuevo mundo ; III. El otro mundo) ; elle évoque également les quatre éléments, qui sont à la fois les quatre époques selon le calendrier précolombien, dans la division quadripartite de *Los perros del paraíso*, (I. El aire ; II. El fuego ; III. El agua ; IV. La tierra) ; ou bien encore elle suggère le caractère fragmenté de *Voláverunt* ainsi que la prédominance des éléments paratextuels :

Primera advertencia
Segunda advertencia
Memoria breve :    Advertencia al lector ; Roma, noviembre de 1824... ;
Informe de la Policía. Madrid, julio – agosto de 1802 ; Roma, noviembre de
1824 (cont.) ; Burdeos octubre de 1825.
Relato de Goya :    Advertencia ; I ; II ; III.
Me relato : I ; II ; III.
Epílogo
Una carta
Fin del epílogo

Bien évidemment, plus la structure de la narration est complexe, plus la table des matières s'amplifie. Dans *Las noticias del imperio* de Del Paso elle permet de mieux saisir l'architecture interne du roman : une série des chapitres concernant le monologue de Carlota dans le Château de Bouchout, en 1927, s'intercale avec une autre série de chapitres qui narrent, tour à tour, les événements des années 1861-62, 1862-63, 1863, 1863-64, 1864-65, 1865, 1865-66, 1866, 1866-67, 1867 et 1872-1927 ; autrement dit, les "nouvelles de l'empire" impatientement attendues par l'impératrice.

Bien que le rôle de la table des matières soit fondamentalement auxiliaire, le regroupement des titres de chapitres peut fournir au lecteur

quelques précieux indices sur la nature du texte. C'est ainsi que, dans le cas de *Daimón* de Posse, un bref regard posé sur la table des matières révèle de curieuses allusions aux lames du Tarot de Marseille<sup>387</sup> :

**I parte : La epopeya del guerreo**

1. Un arcano mayor : *Le jugement des morts*, el juicio de los muertos
2. Tarot XV : El Diablo
3. Tarot III : La Emperatriz
4. Arcano cuarto : El Emperador
5. Un arcano menor : El as de Oros

**II. Segunda parte : La vida personal.**

6. Tarot X : *L'Amoureux* o el Enamorado.
7. Un grave arcano : *La Maison-Dieu* o la Torre abolida
8. Arcano sin número : El Loco, el Alucinado ; o el Infinito, lo Abierto.
9. Arcano XV : *Le Pendu*, el Colgado.
10. El Sol : La eterna fuerza del amor, de la vida.

Dix chapitres, dix arcanes : les adeptes de la divination confirmeront qu'il existe en Tarot un tirage de dix cartes, avec une onzième qui signifie soit la personne qui interroge le voyant, soit le thème central de la consultation. Une table des matières devient ainsi un jeu de pistes. Le lecteur qui chercherait une onzième carte, finirait par trouver au début du roman une simple page sans titre – ni prologue, ni épigraphe – qui ne contient rien d'autre qu'une biographie apocryphe du protagoniste vivant après sa mort, Lope de Aguirre, comme un clin d'œil de l'auteur<sup>388</sup>.

Ce n'est plus tout à fait dans la même optique, ironique et ludique, que les chapitres de *La gesta del marrano* portent les titres du Pentateuque :

(Titres)

Libro primero : **Génesis**

(Sous-titres)

Brasas de la infancia

<sup>387</sup> Pour une brillante analyse de l'usage que fait Posse des lames du Tarot, voir l'article de F. Reati, "Los signos del Tarot y el fin de la razón occidental en América : *Daimón*", de Abel Posse, in *Dispositio/n*, Department of Romance Languages, University of Michigan, XX, 47, 1995, p. 93-108.

<sup>388</sup> Lorsqu'une gitane lépreuse lui fait tirer une carte de Tarot, Lope de Aguirre choisit une carte de "Pendu" et la femme s'exclame : "¡ Una mierda, viejo. ¡ Malo ! Lo único que veo es miseria. ¿ La debes haber pasado muy mal, no? [...] ¿ Me oyes, viejo? ¡ Te digo que hubiera preferido haber sacado la carta de la Muerte !" (p. 258-259.)

Libro segundo : <b>Éxodo</b>	El trayecto de la perplejidad
Libro tercero : <b>Levítico</b>	La Ciudad de los Reyes
Libro cuarto : <b>Números</b>	Chile : La breve arcadia
Libro quinto : <b>Deuteronomio</b>	Sima y cima
Epílogo	

Ici le contexte biblique permet d'inscrire le destin tragique du "marrano", victime de l'Inquisition, dans la tradition des souffrances et pérégrinations du peuple hébreu, avec l'espoir que les générations futures sauront retrouver sur terre la Terre promise où règnent liberté et tolérance.

Terminons cette partie consacrée aux tables des matières avec l'un des cas les plus intéressants, qui combine une division en chapitres avec une habile composition d'éléments historiographiques de première main. En effet, les titres de chapitres de *Santa Evita* ne sont rien d'autre que des fragments des sources citées par l'auteur, et concrètement – des phrases attribuées à Eva Perón :

1. "MI VIDA ES DE USTEDES" (De un discurso radial, 7 de diciembre de 1951)
2. "SERÉ MILLONES" (De la frase "Volveré y seré millones", atribuida a Evita)
3. "CONTAR UNA HISTORIA" (De "La razón de mi vida")
4. "RENUNCIO A LOS HONORES, NO A LA LUCHA" (Del diálogo con el pueblo, 22 de agosto de 1951)
5. "ME RESIGNÉ A SER VÍCTIMA" (Frase final y título del capítulo V de "La razón de mi vida")
6. "EN ENEMIGO ACECHA" (Del discurso del 1° de mayo de 1952)
7. "LA NOCHE DE LA TREGUA" (Del discurso radial del 24 de diciembre de 1949)
8. "UNA MUJER ALCANZA SU ETERNIDAD" (Del capítulo XII de "La razón de mi vida")
9. "GRANDEZAS DE LA MISERIA" (De la Introducción a "Mi mensaje")
10. "UN PAPEL EN EL CINE" (De una entrevista en "Antena")
11. "UN MARIDO MARAVILLOSO" (Del capítulo VIII, parágrafo 40 de "Clases en la Escuela Superior Peronista")
12. "JIRONES DE MI VIDA" (Del discurso del 17 de octubre de 1951)
13. "POCAS HORAS ANTES DE MI PARTIDA" (Del discurso del 5 de junio de 1947, antes del viaje a Europa)
14. "LA FICCIÓN QUE REPRESENTABA" (Del capítulo IV de "La razón de mi vida")
15. "UNA COLECCIÓN DE TARJETAS POSTALES" (De una entrevista en "Antena", 13 de julio de 1944)
16. "TENGO QUE ESCRIBIR OTRA VEZ" (De la Introducción a "Mi mensaje")

Les exemples étudiés permettent de constater que la table des matières, au même titre que tous les autres éléments paratextuels, permet de constater une évolution du genre et une modification du contrat de lecture. En plus de faciliter la lecture et refléter l'organisation de l'œuvre, elle devient bien souvent un espace où interfèrent plusieurs éléments intertextuels, historiographiques et ludiques, caractéristiques pour le nouveau roman historique.

### ***1.1.8. Autres éléments***

Sous cette enseigne je regroupe d'autres éléments paratextuels caractéristiques du nouveau roman historique ; toutefois leur présence, si fréquente soit-elle, n'est ni systématique, ni obligatoire. Il s'agit des notes en bas de page (*El arpa y la sombra* ; *Los cielos de la Tierra* ; *La gesta del marrano*), des cartes (*El general en su laberinto* ; *El burdel de las Pedrarias*), des tables chronologiques (*Los perros del paraíso* ; *Los cuadernos de Praga*) voire des références bibliographiques systématisées sous forme d'une liste de lectures (*La pasión según Eva*).

Première remarque : le fait de les énumérer évoque à lui seul, paradoxalement, non pas une œuvre de fiction sur le passé, mais plutôt un ouvrage historique. Car les notes de bas de page, les tables chronologiques, les cartes, les schémas statistiques et les longues biographies sont des signes généralement reconnus qui autorisent la classification d'un texte comme historiographique. Rappelons que cette organisation textuelle visant à interrompre la lecture et à l'orienter vers l'en dehors du texte est typique du récit historique, marqué par le besoin de légitimation scientifique. Car afin de convaincre son lecteur que les événements narrés se sont produits comme il le prétend, l'historien doit fournir comme "pièces à conviction" des documents écrits (témoignages directs, citations des ouvrages de confrères), des documents iconographiques (cartes, plans ou photographies), des références bibliographiques etc. Autrement dit, toute une série de preuves que l'historien Krzysztof Pomian appelle "marques d'historicité" :

Toute narration historique comporte en effet des éléments, signes ou formules censés conduire le lecteur en dehors de son texte même ; des signes ou des formules qui pointent vers une réalité extérieure à cette narration même, voire extra-textuelle

en signalant que la narration qui les contient prétend ne pas se suffire à elle-même. [...] Une narration se donne donc pour historique lorsqu'elle comporte des marques d'historicité qui certifient l'intention de l'auteur de laisser le lecteur quitter le texte et qui programment les opérations censées permettre soit d'en vérifier les allégations, soit de reproduire les actes cognitifs dont ses affirmations prétendent l'aboutissement. En bref : une narration se donne pour historique quand elle affiche l'intention de se soumettre à un contrôle de son adéquation à la réalité extra-textuelle passée dont elle traite<sup>389</sup>.

Cette citation soulève un paradoxe intéressant. En effet, ce qui semble utile et naturel pour un texte historique, peut *a priori* poser de sérieux problèmes de fonctionnement dans le cas d'un texte narratif. Car si les marques d'historicité permettent et encouragent le lecteur à "quitter le texte", n'est-il pas évident que leur présence brise automatiquement l'illusion narrative ? Certes, cette crainte est justifiée, et voilà pourquoi la plupart des auteurs et des éditeurs évitent de trop charger l'espace péritextuel. En général, les notes de bas de page dans un roman historique existent lorsqu'elles doivent authentifier la légitimité des sources – surtout si elles semblent apocryphes, comme dans le cas de *El anatomista*. Quant à *La gesta del marrano*, les notes de bas de page permettent notamment de préciser les origines des noms des localités, et surtout d'expliquer au lecteur la signification et l'étymologie du terme "marrano" :

"Marrano : calificación injuriosa aplicada por el populacho a judíos y musulmanes convertidos al cristianismo y que mantenían lazos con su antigua fe. Marrano es el puerco joven que recién deja de mamar. Evoca la inmundicia y la sordidez. [...] La palabra sonaba horrible en los oídos españoles y un decreto real de 1380 salió al cruce para condenar con multa o cárcel a quien calificase de marrano a un converso sincero. Pero no alcanzó para detener el fanatismo creciente. *Limpio* era el que no tenía sangre judía ni mora, aunque fuese un delincuente vil y lleno de pecados. Sucio, perro, y – sobre todo – marrano, quien tenía en sus venas la sangre abyecta. Corría una grotesca racionalización : «no come chanco porque chanco es.» La palabra se impuso en toda la extensión del imperio español e ingresó al lusitano." (p. 12)

Le titre *Gesta del marrano* est donc antinomique : "gesta" suggère l'épopée, donc un héros, "marrano" est un terme dépréciatif, mais qui devient une fierté dans l'histoire. Grâce à ce commentaire de l'auteur,

---

<sup>389</sup> K. Pomian, *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 32-34.

l'oxymore du titre, ce choc entre le mot culte "gesta" et le terme péjoratif "marrano" devient patent, en même temps que cette alliance inespérée des mots anoblit l'insulte et suggère sa réhabilitation par la geste.

La fonction des notes de bas de page dans *El arpa y la sombra* est plus nuancée. Il s'agit tantôt d'une traduction d'une longue citation latine (p. 44), tantôt du commentaire ironique d'une déclaration du Pape Pie IX, qui s'est vanté d'être le premier pape américain et même chilien, "según documento publicado por la Nunciatura Apostólica de Chile (1952)", comme l'atteste la note (p. 45). Quant à la source de la citation latine, la note nous apprend qu'il s'agit de l'Appendice "C" de Postulatum, publié à la fin de *Le Révélateur du Globe* de Leon Bloy<sup>390</sup>. Or, ce détail n'est pas sans importance, puisque Bloy sera l'un des témoins comparaisant durant la scène du procès de canonisation du protagoniste, dans la troisième partie du roman (il sera cité encore une fois à la p. 175). La note suivante augmente encore la confusion autour de Colomb et de plusieurs détails de sa vie, lorsque durant le procès Jules Verne déclare :

"Colón había estado en Islandia \*... y posiblemente en Groenlandia". ("Islandia, sí, pero no llegué a Groenlandia", murmuró el Invisible)

NOTE : \* Que había estado en Islandia forma parte de lo "poco cierto" que, según Menéndez Pidal, acerca de él sabemos. (p. 166)

Cette note est déconcertante dans la mesure où elle introduit un argument d'autorité, une opinion d'un éminent spécialiste – bien que sans aucune référence bibliographique supplémentaire. Or, cet argument d'autorité, le seul qui semble réellement crédible, est immédiatement mis en doute par l'invisible protagoniste des événements, assistant à son propre procès de canonisation. L'illusion narrative se brise pour obtenir un effet dialogique et carnavalesque, compatible avec les théories narrativistes et le relativistes en histoire.

En effet, certains écrivains contemporains ne se privent d'aucune possibilité d'expérimenter avec l'espace péri-textuel. D'autant plus que depuis Borges il est évident que toute référence bibliographique peut être inventée, toute chronologie – anachronique, toute source – apocryphe.

---

<sup>390</sup> L. Bloy (1846-1917), *Le révélateur du globe, Christophe Colomb et sa béatification future*, Paris, A. Sauton, 1884, 374 p.

C'est ainsi que le texte peut "envahir" jusqu'au péritexte et la narration s'étendre jusqu'aux notes de bas de page. Autrement dit, dans une sorte de lecture circulaire, l'espace textuel s'ouvre sur un espace péri-textuel qui en réalité appartient au texte même et auquel il renvoie à nouveau.

*Cielos de la Tierra* fournit un exemple intéressant sur la façon dont les notes de bas de page contribuent à une réflexion sur la réécriture de l'histoire et sur l'autorité du texte étudié. Dans ce roman, quatre auteurs se disputent l'autorité du texte (sans compter Carmen Boullosa) : Hernando de Rivas, chroniqueur du 16<sup>e</sup> siècle ; puis Estela Díaz qui réécrit son manuscrit en le traduisant en espagnol du 20<sup>e</sup> siècle ; Lear qui se penche sur le travail d'Estela depuis le futur ; enfin Juan Nepomuceno Rodríguez Álvarez qui assume une "Nota del autor" introductive ainsi que quelques "notas de Editor". De ces quatre figures, c'est seulement Hernando qui ne laisse aucune note. Celles d'Estela sont à la fois les plus fréquentes (pages 71, 72, 73, 74, 76, 78, 85, 88, 100, 105, 124, 176, 177, 186, 187, 213, 218, 224, 227, 256, 285, 286, 287, 294) et les plus brèves : la plupart du temps, elles indiquent quels fragments du manuscrit latin apparaissaient à l'origine en espagnol, et parfois commentent l'origine de certaines sources. L'érudite Lear est plus bavarde : ses notes (pages 213, 216, 256, 260, 261, 262, 303, 304, 315), bien que plus rares, sont plus longues et plus personnelles. Il faut ajouter que Lear relit le manuscrit d'Hernando dans la traduction d'Estela et n'hésite pas à commenter ses notes :

p. 255/6 : De este fraile se cuenta que cuando el tribunal de la Santa Inquisición prendió al fray Luis de León, por aquellas proposiciones que tan mal sonaron en España, llegó acá la nueva con toda aquella ponderación y sentimiento que el caso pedía ; ante esto dijo fray Alonso de la Vera Cruz, sin alterarse, *pues a la buena verdad, que me pueden quemar a mí, si a él lo queman, porque de la manera que él lo dice lo siento yo.* \*

NOTE : \* Esto va entre comillado por Hernando, cita de algún documento. N.de E. (Icazbalceta cita estas mismas palabras en su *Bibliografía mexicana del siglo XVI*<sup>391</sup>, atribuyéndoselas a Grijalva, el fraile cronista de los agustinos, y podría ser

---

<sup>391</sup> Il s'agit de l'historien mexicain J. García Icazbalceta (1825-1894) et de sa monumentale *Bibliografía mexicana del siglo XVI. Primera parte. Catalogo razonado de libros impresos en México de 1539 a 1600. Con biografías de autores y otras ilustraciones. Precedido de una noticia acerca de la introducción de la imprenta en Mexico. Por Joaquin Garcia Icazbalceta... Obra adornada con facsimiles fotolitográficos y fototipográficos.* Mexico, Andrade y Morales, 1886. 419 p. Il existe aussi une réédition

más una línea intercalada por Estela, que en realidad del puño original de Hernando. N. de L.)

Lear semble vouloir faciliter la tâche aux lecteurs qui, selon elle, ne comprennent plus le latin : voilà pourquoi elle traduit en espagnol les expressions qu'Estela avait elle-même laissées en latin dans sa transcription du manuscrit du 16<sup>e</sup> siècle :

p. 303 : - Vieron nada. Ellos perdieron sus ojos hace ya tiempo, *Hannibale vivo*. \*

NOTE : \* "Mientras viva Aníbal". Estela deja esta frase en latín en su texto. N. de L.

p. 304 : - *Deo favente*. \*

NOTE : \* "Dios mediante". Estela lo deja en latín en su manuscrito. N. de L.

De même que Lear, la dernière instance narrative – le mystérieux éditeur – commente les sources ainsi que les notes d'Estela. Ses remarques ont un caractère érudit et apportent des références supplémentaires. Voici deux exemples d'interaction entre le texte et les notes en bas de page :

p. 218 : "...es tanta la ambición y la altivez que reina en los corazones humanos, que no la satisfacen el haber de todo el mundo ; antes las ansias y la sed de oro con la misma riqueza se aumentan". \*

NOTE : \* En español en el original. Nota de Estela. (*Nota del Editor* : Las palabras son casi idénticas a las de Henrico Martínez en el «Prólogo al prudente y curioso lector», de su *Repertorio*.)

p. 224 : "En estas tierras, a los que sirven más suele estimarse en menos, y son más arreglados a la calumnia, o ya con celos indiscretos de los que persiguen, o ya por falsos testimonios que les levantan, que como son piedras para el Palacio Real que Dios permite que sean labrados con el pico de la calumnia..." \*

NOTE : \* En español en el original. N. de E. (*Nota del editor* [sans majuscule] : Las palabras son casi idénticas a las de Betancourt, cuando traza en su *Menologio* la biografía de Gante.)

---

contemporaine : *Bibliografía mexicana del siglo XVI. Catalogo razonado de libros impresos en México de 1539 a 1600* [nueva edición por A. Millanes Carlo], México, Fondo de Cultura Económica, 1954. 581 p.

L'exemple de *Cielos de la Tierra* montre que dans le nouveau roman historique les interactions entre l'espace textuel et péri-textuel à travers les notes de bas de page peuvent avoir lieu sans forcément briser l'illusion narrative. Par ailleurs, la redistribution des instances narratives intradiégétiques sur trois niveaux temporels (passé, présent, futur) ainsi que leur travail ininterrompu de réécriture, voire d'exégèse, laisse entrevoir quelques mécanismes de l'écriture de l'histoire, son aspect intertextuel, sa condition de palimpseste, ses hésitations entre la certitude et le doute. Finalement, l'apparition de la quatrième instance narrative (en plus de l'instance auctoriale), cet éditeur extradiégétique se manifestant uniquement dans le péri-texte, devrait attirer l'attention du lecteur sur les questions de l'autorité du texte, de la version autorisée des événements, de l'aspect autoritaire de l'histoire écrite.

Les notes de bas de page ne sont pas l'unique emplacement des références bibliographiques. Parfois le lecteur trouvera un roman historique muni d'une véritable bibliographie, comme dans *La pasión según Eva*, où Abel Posse répertorie quarante-deux titres qui lui ont servi d'inspiration, où les œuvres complètes d'Eva Perón (entre autres, *La razón de mi vida* et *Por qué soy peronista*) côtoient des ouvrages historiographiques (*30 años de historia argentina* de Real ou *Balance de siglo y medio* de Irazusta), des biographies d'Evita (*La vida de Eva Perón* de Borroni, *Llamadme Evita* de Llorca) et des œuvres de fiction (*Los oficios terrestres* de Walsh, *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez). On y trouve même une histoire du cinéma argentin (*Historia del cine argentino* de Di Nubila) auprès d'une analyse du phénomène du péronisme, signée entre autres par Abel Posse (*La naturaleza del peronismo* sous la direction de Fayt). Le fait de doter un roman historique d'une bibliographie fournit au texte une marque d'historicité supplémentaire : l'objectif est d'accentuer le caractère fiable de l'entreprise qui s'inscrit dans une longue lignée d'auteurs divers et sérieux. En même temps, la bibliographie établie par Posse permet de constater que les sources écrites peuvent être aussi hétérogènes que tendancieuses : le travail de l'écriture de l'histoire apparaît comme un travail de déchiffrement et de reconstruction des fragments d'une vérité insaisissable.

Autres marques d'historicité, plutôt inhabituelles pour une œuvre de fiction, sont les tables chronologiques. Dans le cas d'un roman

historique, celles-ci permettent d'appuyer la narration sur une base scientifique : leur rôle est aussi légitimant que didactique, car elles peuvent concerner des époques non traitées directement par le roman. Une table chronologique détaillée apparaît dans *El general en su laberinto* : établie par l'historien Vinicio Romero Martínez, elle retrace sur plusieurs pages la "susinta cronología de Simón Bolívar" (p. 277-287). L'avant-dernière annotation concerne l'ultime proclamation de Bolívar et explique l'origine du titre du roman de García Márquez :

10 de diciembre : dicta el testamento y la última proclama. Ante la insistencia del médico para que se confiese y recibiera los sacramentos, Bolívar dice : "¿ Qué es esto ?... ¿ Estaré tan malo para que se me hable del testamento y de confesarme... ?  
**¡ Cómo saldré yo de este laberinto !**"  
17 de diciembre : muere en la quinta de San Pedro, rodeado de muy pocos amigos.  
(p.287)

La lecture des "Gratitudes" permet de supposer que l'insertion de cette table chronologique constitue en effet une manifestation de gratitude de l'écrivain envers l'historien, son collaborateur patient et perspicace. En même temps, un bref coup d'œil sur la table confirme l'impression que l'auteur s'attaque à la partie la plus obscure et la moins étudiée de la vie de Bolívar : d'où son désir de fournir à son ouvrage un appui théorique supplémentaire.

Très vraisemblablement, les motivations de Posse sont comparables, lorsqu'en consacrant l'un de ses derniers romans à un séjour secret et mal étudié de Che Guevara à Prague, il dote *Los cuadernos de Praga* d'une sorte de synthèse biographique d'Ernesto "Che" Guevara. Sous une apparence rigoureuse se cache un texte laconique, certes, mais doté d'une forte charge subjective. Voilà comment le sujet du roman est placé dans son contexte historique le plus immédiat :

**1965.** El 14 de marzo, después de su visita al Congo, Guinea, Tanzania, Egipto y Argelia vuelve a Cuba en carácter oficial por última vez. El 1° de abril viaja de nuevo y secretamente a África, bajo la identidad de Ramón Benítez, rasurado, de aspecto sobrio, y con anteojos, como consejero militar. El 3 de octubre Fidel Castro lee la carta de despedida del Che.

**1965.** El 25 de noviembre, tras la derrota del Congo y el fin de la revolución congoleña, el Che se traslada a París, Moscú, y finalmente a Praga con una identidad falsa, donde se aloja en una casa clandestina, y permanece varios meses

preparándose para llevar a cabo la operación para crear el "foco Continental" decisivo para la liberación de Sudamérica.

**1966.** El 3 de noviembre Guevara viaja a Bolivia bajo la falsa identidad de Adolfo Mena González, un maduro empresario uruguayo. Previamente viaja a Cuba donde se aloja clandestinamente en la zona rural del este de La Habana y se despide de su familia y de Fidel Castro.

**1967.** El 23 de marzo tiene lugar el primer enfrentamiento militar con las tropas bolivianas, y el 8 de octubre los guerrilleros son apresados y encarcelados. El Che es trasladado al Colegio de Higuera donde es interrogado. El 9 de octubre es asesinado, ametrallado por el sargento Terán a órdenes del comando del ejército boliviano.

**1997.** Son hallados los restos del Che en Bolivia y trasladados a Cuba, donde es enterado con honores en Santa Clara. (*Los cuadernos de Praga*, "Biografía sintética de Ernesto "Che" Guevara")

Immédiatement après cette brève chronologie, le lecteur avide de précisions trouvera *Dramatis personae* répertoriant 19 personnes qui non seulement ont beaucoup influencé les choix du protagoniste, mais qui ont aussi parfois fourni à l'auteur de précieuses informations. On y trouvera ses parents Celia de la Serna et Ernesto Guevara Lynch ; Chichina Ferreyra, son premier amour ; sa femme Aleida March ; son ami de l'université Alberto Granado ("hoy vive en Cuba y ha sido una importante fuente de información para el autor sobre ciertas curiosidades de carácter de Guevara") ; l'incontournable Régis Debray ; plusieurs camarades du parti et collaborateurs, comme Benigno (pseudonyme de Daniel Alarcón Ramírez), survivant de l'expédition de Bolivie qui habite Paris ; ou Ulises Estrada qui accompagnait le Che à Prague et auteur de l'épigraphe, et finalement des Tchèques : Vladimir Cholan, jardinier et chauffeur à l'ambassade de Cuba ; ainsi que le mystérieux Vlášek, ex-membre de la police secrète communiste, chargé de surveiller le Che pendant son séjour clandestin à Prague.

La légendaire Tania (Haydee Tamara Bunke Bilder) mérite la note la plus longue, qui s'apparente à une notice biographique proprement dite :

TANIA : Sobrenombre de Tamara Bunke Bilder, amiga de Guevara que se transformaría en su principal agente de Bolivia, con el nombre de Laura Gutiérrez o Marta Iriarte. Era argentina de familia alemana. Probablemente fue reclutada por el servicio alemán bajo las órdenes del mítico Markus Wolf. Tuvo la importancia principalísima en la organización de la red de apoyo urbano en Bolivia y cuando se iniciaron las acciones en Nancabazú, Tania se agregó al combate. Su

experiencia fue la del verdadero *via crucis* pues enfermó gravemente. Murió en acción.

Le ton volontairement intimiste des notes, tout comme l'absence de certains noms historiquement liés à celui de Che Guevara (comme ceux des frères Castro ou de Hilda Gadea), sont significatifs dans la mesure où ils brisent l'illusion d'une objectivité scientifique. Or, *Dramatis personae* reste une création littéraire présentant les personnages du drame de Che qui trouvera son dénouement tragique en Bolivie deux ans plus tard.

Dernière remarque : le roman de Posse paraît en Argentine en 1998, à une époque où le séjour de Che Guevara à Prague, extrêmement peu documenté, semblait quasi improbable. C'est seulement trois ans plus tard que l'un des collaborateurs les plus proches de Guevara, Orlando Borrego, publie *Che, El camino del fuego*<sup>392</sup>. Loin d'être une nouvelle biographie héroïque, l'ouvrage de Borrego contient précisément une synthèse et une sélection des notes (inédites à ce jour) rédigées par le Che à Prague en marge du fameux *Manual de Economía Política* – mais pas uniquement. Dans une interview, son auteur souligne :

Por otra parte, se dedica un capítulo completo al análisis de las notas inéditas que me enviara desde Praga, donde con su deslumbrante visión de pensador marxista, anticipa "proféticamente" el retorno de los países socialistas de Europa al capitalismo. Esta última parte representa, sin dudas, el aporte teórico más significativo y audaz del Che para el futuro de la humanidad en medio de la globalización capitalista neoliberal que hoy vivimos<sup>393</sup>.

Si Che Guevara fut capable de prévoir le retour des pays de l'Europe de l'Est vers le marché libéral et la globalisation du monde occidental, il est non moins extraordinaire que Posse dans son roman sur le Che soit capable de donner corps à une hypothèse de son séjour à Prague qui s'avère si remarquablement juste. Je ne peux m'empêcher de rappeler ici les réflexions de Hayden White sur le passé et sa récupération à travers le

---

<sup>392</sup> O. Borrego, *Che, El camino del fuego*, Buenos Aires, Editorial Hombre Nuevo, 2001. Malheureusement, à ce jour, aucun exemplaire de cet ouvrage n'est disponible dans le catalogue collectif de France.

<sup>393</sup> Il s'agit d'un fragment de "Reencuentro con Che", interview de Borrego avec Mario Jorge Muñoz, disponible sur le portal officiel "Cuba Sí", référence : [http ://www.cubasi.cu/che/infocentro13.htm](http://www.cubasi.cu/che/infocentro13.htm).

texte : puisque, selon White, le passé n'existe pas en tant que domaine expérimental, la possibilité de son analyse empirique n'existe pas non plus. D'où l'une des hypothèses commentées dans la première partie de ce travail, selon laquelle les hommes non seulement ne peuvent ni dominer le passé, ni le diriger d'une façon quelconque, mais qu'en outre, ils n'éprouvent pas la nécessité de le connaître tel qu'il a été réellement. Les hommes ont infiniment besoin d'un passé avec lequel ils peuvent continuer à vivre. En conséquence, le passé de Che Guevara – aussi bien celui étudié par un spécialiste comme Borrego que celui imaginé par un écrivain comme Posse – reste le pays de la fantaisie, qui permet à tout un chacun de projeter ses désirs et ses rêves d'avenir, au fur et à mesure qu'ils évoluent.

Pour résumer, quel que soit leur degré de vraisemblance, toutes les marques d'historicité analysées témoignent du désir d'atteindre une nouvelle cohérence romanesque, à mi-chemin entre l'archive historique et une fiction globalisante, un roman total. Le nouveau roman historique ne se veut ni un hommage aveugle à l'histoire officielle, ni une création *ex nihilo*, mais un réarrangement inventif et critique des données documentaires déjà existantes. Les éléments péri-textuels interviennent fréquemment dans la création de l'univers fictionnel et attestent de l'évolution du pacte de lecture entre l'auteur implicite et son lecteur modèle. Nous y reviendrons par la suite, après avoir brièvement commenté les formes et les fonctions de l'épitexte.

## **1.2. L'építexle**

Ce qui distingue l'építexle du pérítexle est, premièrement, le critère purement spatial : le deuxième accompagne le texte, tandis que le premier se situe hors du texte. L'építexle (du grec *epi* : "sur") est défini par Genette comme "tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité"<sup>394</sup>. Il nous faudra ensuite distinguer l'építexle éditorial, dont la fonction est essentiellement publicitaire et promotionnelle, de l'építexle auctorial, qui peut prendre plusieurs formes. Interviews, conférences et colloques, débats, entretiens dans la presse, émissions radiophoniques ou télévisuelles, recueils d'autocommentaires etc. constituent l'építexle public ; lettres, journaux intimes, confidences orales, brouillons constituent l'építexle privé. Bien évidemment, rien n'empêche que l'építexle soit à un moment où un autre inséré dans le pérítexle, comme le prouvent les éditions savantes (le plus souvent posthumes) qui incluent par exemple les extraits du journal intime de l'auteur dans les notes critiques accompagnant le texte de l'ouvrage. Par ailleurs, rien n'empêche non plus qu'un élément pérítexuel gagne une autonomie en dehors du texte qu'il accompagnait à l'origine : c'est ainsi que l'introduction à *El reino de este mundo* fait une carrière en tant que manifeste de Carpentier sur "lo real maravilloso" et la fameuse *Apostille* d'Umberto Eco est aussi célèbre que *Le nom de la rose*. Auparavant, l'étude des notes de bas de page nous a fait sentir l'absence de frontières internes du paratexte ; à présent, celle de l'építexle nous confronte à son absence de limites spatiales externes.

Cependant, il y a une autre différence entre l'építexle et le paratexte, et elle concerne sa réception. Bien que le destinataire de l'építexle soit habituellement l'auteur du roman, voire son éditeur ou une autre instance autorisée, son destinataire n'est pas le lecteur – vu sa localisation hors texte – mais un public plus vaste, parfois ignorant même de questions de littérature ; idéalement le public potentiel. D'où le contexte temporel varié :

- l'építexle *antérieur* est constitué par des témoignages sur les projets de l'auteur, sur l'œuvre à venir, voire sa genèse ;

---

<sup>394</sup> G. Genette, *Seuils*, op. cit., p. 346.

- l'épître *original* accompagne la sortie de l'œuvre et en assure la promotion à travers des interviews, des conférences, des dédicaces ;
- l'épître *ultérieur* ou *tardif* comprend toute sorte d'entretiens, colloques, autocommentaires de toute sorte.

Finalement, la troisième distinction concerne la fonction pragmatique. Nous avons vu que tous les éléments du péri-texte, même divers et variés, remplissent essentiellement la fonction paratextuelle de présentation et de commentaire du texte. Bien au contraire, l'ensemble de discours constituant l'épître n'a justement pas toujours cette fonction paratextuelle : plusieurs interviews portent moins sur l'œuvre de l'auteur que sur différents domaines de sa vie privée, ses goûts personnels, ses amitiés et fréquentations – par exemple, pourquoi pas, avec d'autres auteurs – voire sur tout autre sujet extérieur explicitement posé comme objet de la conversation : la situation politique, économique ou sociale, ses préférences sexuelles ou culinaires, etc. Idem pour l'épître privé : la correspondance d'un écrivain est parfois aussi avare de commentaires sur son œuvre que son journal intime. Cependant, tout ce qu'un écrivain dit ou écrit sur sa propre vie ou sur le monde qui l'entoure peut avoir une pertinence paratextuelle. Les bribes d'information fournies presque involontairement peuvent résulter d'une importance capitale pour la critique : voilà ce que Genette appelle "*effet* de paratexte" plutôt que fonction paratextuelle<sup>395</sup>.

Et toutefois, malgré son caractère hétérogène et ses limites fluctuantes, les études de l'épître auctorial ont beaucoup plus de succès que les analyses du péri-texte, aussi complètes soient-elles. Il est clair que les interviews, la correspondance et le journal intime d'un écrivain séduiront toujours les critiques littéraires et les éditeurs savants, qui en incluront une bonne partie dans leurs publications ultérieures. Mais le public plus naïf, attiré par la fine frontière entre ce qu'un auteur "semble être" et ce qu'il "est vraiment", y trouvera son compte aussi : quel plaisir malin que de lire un journal intime sans être réprimandé ! J'avoue qu'au départ, j'étais extrêmement tentée d'entreprendre une étude approfondie de l'épître du nouveau roman historique : cependant, je dois me rendre à

---

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 348.

l'évidence que ce sujet est beaucoup trop vaste pour être traité dans le cadre du travail en cours. D'une part, l'extraordinaire richesse du matériel semble réellement inépuisable, puisqu'il ne sera jamais impossible d'y ajouter un nouvel élément. Et d'autre part, le manque de distance historique rend une bonne partie de ce matériel encore indisponible : ce qui est particulièrement évident dans le cas de l'épître intime. Voilà pourquoi j'ai décidé de me limiter aux notions théoriques indispensables ainsi qu'à quelques commentaires de textes qui me semblent plus particulièrement intéressants. Ce choix étant purement arbitraire, j'y ajouterai une autre préférence personnelle : grâce à l'évolution des nouvelles technologies associée à celle de l'édition, une bonne partie de l'épître apparaît et circule sur l'Internet, immédiatement après ou même indépendamment de sa publication traditionnelle. Bien entendu, la totalité des textes n'y apparaît pas et le réseau électronique ne fournit pas toujours des sources absolument fiables – mais son avantage non négligeable est de permettre aux lecteurs éloignés géographiquement d'accéder à des textes autrefois inaccessibles.

### ***1.2.1. Interviews et entretiens***

Tout d'abord, une interrogation s'impose : y a-t-il réellement une différence entre une interview et un entretien ? Bien que les deux termes soient souvent traités comme synonymes<sup>396</sup>, Genette établit entre eux une distinction d'ordre temporel :

J'appellerai *interview* un dialogue, généralement bref et assuré par un journaliste professionnel, commis d'office à l'occasion ponctuelle de la sortie d'un livre, et portant en principe exclusivement sur ce livre ; et *entretien* un dialogue généralement plus étendu, à échéance plus tardive, sans occasion précise (ou

---

<sup>396</sup> Les dictionnaires de la langue française définissent le mot "interview" comme un anglicisme qui provient bel et bien du mot français "entrevue". Cf. *Le Petit Robert* : "INTERVIEW – 1872 ; mot angl. du fr. *entrevue* ; angl. Entrevue au cours de laquelle un journaliste (intervieweur) interroge une personne sur sa vie, ses projets, ses opinions, dans l'intention de publier une relation de l'entretien. par. ext. Article qui rapporte le dialogue entre les deux interlocuteurs." La notion de l'entretien est beaucoup plus ancienne et aussi plus vaste : "ENTRETIEN – XVI<sup>e</sup> ; 2. Action d'échanger des paroles avec une ou plusieurs personnes ; sujet dont on s'entretient (conversation, discussion [...] entrevue, interview)". L'espagnol dans le deux cas appliquera le substantif "entrevista", l'anglicisme "interview" étant plus courant dans l'univers des stars de musique que dans le monde littéraire.

débordant largement cette occasion, si la publication d'un livre, ou l'obtention d'un prix, donne prétexte à une rétrospection plus vaste), et souvent assuré par un médiateur moins interchangeable, plus "personnalisé", plus spécifiquement intéressé à l'œuvre en cause, à la limite d'un ami de l'auteur...<sup>397</sup>

Dans tous les cas de figure, voilà la forme certainement la plus accessible et la plus courante de l'épître auctorial public, qui offre la possibilité alléchante de confronter immédiatement notre vision de l'écrivain modèle avec l'écrivain en tant que personnage public. Genre relativement récent, introduit en Europe à la fin du 19<sup>e</sup> siècle sur le modèle américain, il s'est rapidement répandu d'abord sous forme transcrite, ensuite radiophonique et audiovisuelle. La raison d'un tel succès s'explique par le fait que l'interview tout autant que l'entretien répondent immédiatement aux besoins du marché du livre. Barthes, lui-même grand dispensateur d'interviews et d'entretiens de toute sorte, l'expliquait clairement :

L'interview fait partie, pour le dire de façon désinvolte, d'un jeu social auquel on ne peut pas se dérober, ou, pour le dire de façon plus sérieuse, d'une solidarité de travail intellectuel entre les écrivains, d'une part, et les médias, d'autre part. Il y a des engrenages qu'il faut accepter : à partir du moment où l'on écrit, c'est finalement pour être publié, et à partir du moment où l'on publie, il faut accepter ce que la société demande aux livres et ce qu'elle en fait<sup>398</sup>.

Le jeu social mentionné par Barthes se base donc sur une certitude : si un livre a paru, il faut le faire savoir. Il faut également divulguer en quoi il consiste, d'où l'idée d'en parler avec son auteur. Cela explique pourquoi la première fonction de l'interview sera souvent descriptive : après un bref commentaire du livre, on en résumera l'action et on en citera quelques phrases. Vient ensuite une fonction dialogique – bien que, paradoxalement, le dialogue en question soit souvent d'une platitude étonnante. Ou pas si étonnante, après tout : comme le remarque Genette, non sans malice, l'intervieweur professionnel employé par les médias est généralement davantage un spécialiste de l'interview que de l'auteur en question. Leur conversation s'appuie donc le plus souvent sur des réflexes,

---

<sup>397</sup> Cf. G. Genette, *ibid.*, p. 360-361.

<sup>398</sup> P. Boncenne, *Ecrire, lire et en parler*, Paris, Laffont, 1985, p. 366.

des clichés interchangeables, stock de questions types engendrant un stock symétrique de réponses<sup>399</sup>. "Quelle est l'histoire dans votre roman ?", "Qu'y a-t-il derrière l'histoire ?" ou encore "Que pensez-vous de la littérature féminine ?" – telles sont les questions posées à Silvia Iparraguirre à l'occasion de l'attribution du prix Sor Juana pour son roman *La tierra del fuego* :

*Sylvia Iparraguirre, autora de "La tierra del fuego", novela ganadora del Premio Sor Juana a la narrativa escrita por mujeres, se topó por accidente con la vida de Jemmy Button. El indio yámana le dio vueltas y vueltas hasta que Iparraguirre se rindió y decidió contar su historia. Iparraguirre, que parece una mujer frágil hasta que empieza a hablar sin parar y sin respirar, dice que "La tierra del fuego" es un libro afortunado. [...]*

**¿Qué propone *La tierra del fuego* ?**

Cuenta la historia real de un indio yámana, Jemmy Button. Llevado y traído a Londres y traído de nuevo al Cabo de Hornos. Detrás de esta historia, me fascinó la posibilidad de que el otro fuera por una vez el europeo, no que fuera el americano. [...] Ahora, a fin de milenio, ¿quiénes son los salvajes ? ¿No es que la civilización genera un salvajismo terrible ? Es la pregunta que instala la novela. Mientras que los yámanas que vivían en su lugar del mundo pacíficamente fueron exterminados en 30 años. Ésa es la propuesta que *La tierra del fuego* hace al lector. [...]

**¿Cree que hay discriminación a las mujeres en el medio literario ?**

No, no lo creo. No es ahí donde ocurre la discriminación. Me preocupa el problema de las mujeres, pero no en los términos de la literatura o de las mujeres que escriben. Me preocupan las mujeres de nuestros países, sumergidas en la pobreza, las que no tienen para educación, que no tienen para la salud. Esa mujer me preocupa y es una constante en América Latina.

**¿Qué piensa de la llamada literatura femenina ?**

No creo en lo genérico a niveles de calidad literaria. [...] Creo que el único parámetro para juzgar la literatura es si el libro es bueno o no. El tiempo, los lectores, la crítica, son los catalizadores. El parámetro tiene que ser el mismo. Hablo no sólo como escritora, sino como crítica<sup>400</sup>.

Le contexte des interviews est souvent purement mercantile. Un nouvel ouvrage publié, un prix littéraire ou un salon du livre : tout est occasion pour les médias de s'intéresser à un auteur astreint à l'enchaînement des rencontres. En général, l'entretien a des lettres de

---

<sup>399</sup> Cf. G. Genette, *op. cit.*, p. 364.

<sup>400</sup> Cf. "Al fin de milenio, ¿quiénes son los salvajes?", l'interview de Silvia Iparraguirre par Corina Preciado, disponible sur le net : [www.publi.com/news/1999/1130/fl12.htm](http://www.publi.com/news/1999/1130/fl12.htm) (30.11.1999, año III, número 808.)

noblesse plus prestigieuses que l'interview. Plus tardif, plus approfondi, répondant en général à un besoin moins vulgarisateur et promotionnel, l'entretien bien mené devient une forme irremplaçable de paratexte, même s'il abandonne à maintes reprises l'œuvre au profit d'une rétrospection autobiographique dont la pertinence paratextuelle est moins directe. C'est à l'occasion d'un entretien que Carpentier peut s'expliquer sur les raisons de sa passion pour l'histoire :

Me apasiono por los temas históricos por dos razones : porque para mí no existe la modernidad en el sentido que se le otorga, el hombre es a veces el mismo en diferentes edades y situarlo en su pasado puede también situarlo en su presente. La segunda razón es que la novela de amor entre dos o más personajes no me ha interesado jamás. Amo los grandes temas, los grandes movimientos colectivos. Ellos dan la más alta riqueza a los personajes y a la trama<sup>401</sup>.

L'entretien arrive à fournir de précieux témoignages paratextuels, surtout sur les habitudes de travail de l'écrivain (lieux, positions, moments, habitudes, rapidité d'écriture, etc.), ainsi que sur l'appréciation globale de son œuvre. Pour Abel Posse, un entretien devient une excellente occasion de commenter aussi bien ses propres œuvres que sa position d'écrivain. Dans une entrevue réalisée à Buenos Aires il dit avec une certaine amertume :

Literalmente siempre fui valorado sólo por una minoría en Argentina. A mi regreso me he encontrado, con satisfacción, con mucha gente que ha leído en secreto mis libros, lo que ha permitido que la editorial que me publica los reedite todo el tiempo. Creo que en eso consiste la verdadera vida de un autor : que sus libros se lean al margen de los sobresaltos propagandísticos, de la noticia fabricada. Me siento maltratado por la Universidad de Buenos Aires, donde no hubo jamás un mínimo interés por conocerme. Los premios no bastaron e hice una vida sospechosa. Me han atribuido posiciones políticas y vinculaciones con la dictadura que nunca tuve. Soy diplomático desde el gobierno de Illia (1963-1966) y si no abandoné las funciones fue porque era mi profesión. Si hubiera sido farmacéutico tampoco hubiera cerrado mi local. He tenido las mejores relaciones con la Unión Soviética donde viví tres años, he sido invitado dos veces por el gobierno cubano...

---

<sup>401</sup> C. Leante, "Confesiones sencillas de un escritor barroco", in *Homenaje a Alejo Carpentier*, Las Américas Publishing Co., New York, 1970, p. 13-31.

Mi vida es paradójica. Mi independencia se parece a la de un gato. Mi gran satisfacción ha sido la respuesta que han tenido mis libros<sup>402</sup>.

Malgré la fonction dialogique de l'interview et de l'entretien, les questions posées tendent souvent à disparaître plus tard des éditions ultérieures ou des fragments cités dans des ouvrages critiques. C'est ainsi que toutes les questions ont disparu du livre d'Esteban Ascencio qui porte pourtant le titre éloquent de *Me lo dijo Elena Poniatowska*. En même temps, le texte porte les traits d'un témoignage oral, comme dans ce fragment concernant la genèse et l'écriture du roman sur la célèbre photographe Tina Modotti :

*Tinísima* la comencé a hacer a raíz de que Gabriel Figueroa, que desgraciadamente ya murió, me pidió un guión para realizar una película sobre Tina, pero como por entonces se quemó la Cinética Nacional, se suspendió el proyecto ; y como yo tenía miles de entrevistas larguísimas con hombres y mujeres de más de 80 años, me dije : "No los voy a defraudar, voy a hacer la novela de Tina Modotti." Para mí fue trabajoso, sobre todo porque no me dediqué a ella en cuerpo y alma ; yo creo que cuando uno hace una cosa tiene que cerrarle las puertas a todo lo demás, concentrarse en lo que hace y no pensar en veinte mil otras cosas ; y yo hice todo lo contrario : seguí viajando, dando conferencias, clases, yendo a Estados Unidos cuando me invitaban, haciendo periodismo, además de seguir escribiendo la novela.

Recuerdo que cuando regresaba de viaje, a los que seguían vivos en la novela los mataba y a los muertos los resucitaba ; bueno, ya no sabía qué estaba haciendo porque ya no me acordaba ni en qué iba de tanto haberla abandonado<sup>403</sup>.

La plupart des auteurs interviewés à propos de leur œuvre parlent volontiers de sa genèse ou alors de la découverte du sujet, des sources d'inspiration. Vargas Llosa évoque ainsi la naissance de *La guerra del fin del mundo* dans un contexte politique et idéologique bien précis :

...descubrí la historia de Canudos, más o menos, en la época del caso Padilla que, para mí, fueron años de crisis ideológica, política y de muchas incertidumbres que tenía y que realmente hicieron aguas y empecé a dudar y a poner en tela de juicio muchas cosas en las que había creído. Descubrir, en aquel momento, un hecho

---

<sup>402</sup> Publié dans. *El cronista* 1.10.1996, cité également par B. Jacoviello dans *Arte y Gente*, Guadalajara – México, 10.01.99.

<sup>403</sup> E. Ascencio, *Me lo dijo Elena Poniatowska*, México, Ediciones del Milenio, 1997, p. 67-68.

histórico de estas características, donde se veía de una manera palpable, tan flagrante, las deformaciones a que puedes llegar si antepones una visión ideológica a la experiencia real, fue algo iluminador, decisivo, que se me impuso como tema para escribir<sup>404</sup>.

Les entretiens avec les écrivains latino-américains, auteurs des romans historiques contemporains, témoignent souvent d'une préoccupation constante pour le contexte politique et idéologique, en dehors de l'historique. Le nouveau roman historique apparaît soudain beaucoup plus engagé que son esthétique postmoderne ne le laisse entrevoir. Voilà pourquoi il est si intéressant de consulter l'entrevue toute entière, surtout lorsqu'elle est menée par un interlocuteur sensible et compétent. Je ne résisterai pas à la tentation de citer de longs extraits d'un entretien très particulier, entrepris par une spécialiste de la critique littéraire auprès d'un auteur original et exigeant, et qui concerne en grande partie le nouveau roman historique. Il s'agit de "El arte de la fabulación : Entrevista a Fernando Del Paso" par Graciela Gliemmo<sup>405</sup>, où l'écrivain soutient notamment que tout roman reflétant une époque donnée est historique :

**En sus tres novelas usted ficcionaliza varios momentos de la historia mexicana. ¿Cómo piensa la relación entre literatura e historia ?**

La novela histórica es generalmente una buena reinención de la historia. [...] Que Carlota enloqueció en 1867, estuvo sesenta años loca, de esos sesenta años los registros que se tienen de ella casi no existen. Es decir que ya no volvió a escribir cartas, hablaba muy poco, de vez en cuando decía tres o cuatro frases citadas en mi libro, tenía períodos de lucidez que fueron cada vez más breves, más esporádicos... De modo que Carlota es pura invención a partir de elementos más o menos concretos y algunos muy discutibles porque la Historia con mayúscula no se ha escrito nunca ni se va a escribir jamás. [...]

**Desde su práctica misma de escritura, ¿la literatura reescribe la historia, llena los vacíos de escritura de la historia ?**

[...] En *Noticias del imperio*, yo creo que la respuesta no puede ser sencilla, muy simple, porque es una novela muy extensa en donde yo abordo a la historia desde

---

<sup>404</sup> A. Moix, "Entrevista con Mario Vargas Llosa : el arte nuevo de escribir novelas clásicas", España, *Revista de Literatura*, N° 14, diciembre 1981.

<sup>405</sup> "El arte de la fabulación : Entrevista a Fernando Del Paso", l'un des entretiens publiés dans le recueil de G. Gliemmo, *Las huellas de la memoria. Entrevistas a escritores latinoamericanos*, Buenos Aires, Beas Ediciones, 1994, 207 p.

distintas posiciones. En una, por ejemplo, en "Espérate Esperanza" yo dije tengo que de alguna manera darle a conocer a los lectores que el juicio de Maximiliano fue un juicio con todas las de la ley, un juicio que se ajustó a las leyes internacionales de su tiempo, sumamente serio. No fue nada más que Benito Juárez dijera fusílenme al austríaco. [...] Pero aparte, después de haber leído los diarios del sitio de Puebla de 1863, asumí una responsabilidad que nadie me asignó, la asumí yo solo porque me di cuenta de que es una barbaridad que a los mexicanos nos enseñen que el 5 de mayo fue una fecha gloriosa porque derrotamos a los franceses. El 5 de mayo fue una batalla que duró seis horas, los derrotamos porque los franceses se equivocaron rotundamente. Mandaron seis mil hombres a asaltar la plaza de Corpus, abaluartada, de México, cuando hubiera sido más sencillo que la hubieran ignorado y hubieran seguido directo hasta la ciudad de México. Luego se meten por una plaza llena de fortalezas, con seis mil hombres nada más, y ese día hay una tormenta, graniza, llueve todo el día, un diluvio, lodo, rayos, truenos... y la naturaleza nos ayuda, los franceses se retiran y esa es nuestra gran gloria nacional. Pero nadie habla del sitio de un año después, cuando llegaron veinte mil soldados que eran suficientes, sin embargo no tomaron la plaza inmediatamente, sitiaron la plaza durante casi dos meses. Y como narro en mi libro, tomaron barrio por barrio, manzana por manzana, cuadra por cuadra, casa por casa y hasta cuarto por cuarto... Esa fue nuestra gran batalla heroica y no aparece en la historia porque fue una derrota.

**Allí su novela llenaría un vacío.**

Yo creo que en ese sentido hice un aporte modesto. Lo mismo en lo que se refiere al caso de Miguel López, un supuesto traidor, que entregó a Maximiliano. Yo lei muchísimo de eso y llegué a la conclusión precisamente de que no se podía llegar a una conclusión, y así lo digo en el libro. Que nunca se sabrá si López fue traidor, o no fue traidor. Lo importante es que era muy conveniente para Maximiliano y para los franceses y hasta para los mexicanos tener un traidor, solucionaba muchos problemas políticos. Si fue traidor, no se podrá demostrar jamás. Es en ese sentido que de alguna manera uno trata de reescribir la historia, pero dando otros aspectos que tienen muy poca relación con la historia. Como le digo, el monólogo de Carlota no es un reescribir. Bueno, es y no es. Yo invento el monólogo de Carlota pero a través de ella, yo me aprovecho de su voz para incluir muchas voces, incluyendo la mía.

Dans l'étude du nouveau roman historique, les particularités du langage méritent une place à part ; l'auteur en est pleinement conscient, tout comme il est conscient de sa conception du nouveau roman historique et de ses rapports ambigus avec l'histoire :

**Es evidente que en sus novelas hay un afán particular, un esmero y una propuesta experimental a través del lenguaje. Aunque son novelas bastante extensas -no me parece casual que usted mencionara el proyecto de Balzac- están muy cercanas al trabajo poético.**

El lenguaje siempre ha sido una gran fascinación para mí. Después de todo es el instrumento del escritor, es el único instrumento que tenemos como escritores. [...]

**¿Descree de los géneros ?**

Algunos críticos dijeron que *Noticias del imperio* no era una novela, pero yo me preguntaba bueno si no es una novela entonces qué es, porque no es historia. Carlota nunca dijo eso. Benito Juárez nunca dijo lo que yo digo que él dice allí, salvo una frase tan de vaca sagrada, que la tuve que partir a la mitad para que apareciera. [...] Además, yo estuve en la escuela "Benito Juárez" así que imagínese... Yo odiaba a Juárez porque era Juárez hasta en la sopa y uno de niño termina odiando esas cosas, y yo recuperé a Juárez muchos años después. Y Juárez, a pesar de que cometió gravísimos errores antes y después de la intervención francesa y del imperio, durante la intervención del imperio se portó con tal entereza, con tal confianza y seguridad en sí mismo y en los ideales de republicarnos que realmente me resultó admirable y yo así intenté dibujarlo.

**De alguna manera lo redescubrió mientras lo iba construyendo.**

Claro. Pero también de alguna manera redescubrí a Maximilano y a Carlota.

Avec beaucoup de finesse, l'intervieweuse remarque et fait commenter à l'écrivain tous les traits caractéristiques de son roman, au même titre que ceux du nouveau roman historique en général : relecture du discours historiographique officiel, distorsion de l'histoire, abolition des mythes et de la distance épique, multiplicité des points de vue, caractère intertextuel et métafictionnel, dimension dialogique et volontairement anachronique de l'écriture. Les réponses de l'auteur confirment l'intuition qu'il s'agit d'une attitude consciente de réécriture du passé, commune à plusieurs écrivains latino-américains de la deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle, et opposée à la façon traditionnelle d'écrire et de présenter un roman historique.

### ***1.2.2. Colloques et débats***

Si une interview ou un entretien met en place un auteur face à un interlocuteur, durant un colloque ou un débat un écrivain sera amené à dialoguer avec plusieurs interlocuteurs et parfois tout un auditoire. Il n'est pas exclu qu'une interview tourne au débat, surtout si plusieurs personnalités du monde littéraire sont interviewées par le même

interlocuteur durant la même émission télévisuelle ou audiovisuelle<sup>406</sup>. Mais il existe également des colloques ou des débats programmés et annoncés comme tels, avec ou sans enregistrement ou projet de publication. Cette situation peut se présenter durant un salon du livre ou à la suite d'une conférence, lors d'une rencontre avec un auteur ou pendant un colloque qui lui est consacré : en somme, partout où l'écrivain est invité à débattre de son œuvre devant un groupe de lecteurs et commentateurs.

Bien que la fonction paratextuelle du colloque ou du débat soit comparable à celle de l'entretien ou d'une interview habilement menée, les deux situations ne sont pas totalement identiques. D'une part, seuls des auteurs assez célèbres et consacrés par le public peuvent devenir protagonistes dans les colloques littéraires. Même s'il s'agit d'un auteur obscur et "culte", le fait de lui consacrer un colloque ou de l'inviter à participer à un débat prouve que son œuvre est lue et connue. D'autre part, le public de ces colloques est aussi un public spécialisé, qui exige plus une exégèse d'un livre que son simple résumé, comme c'est le cas d'une interview accompagnant une sortie littéraire.

Par ailleurs, la pluralité des interlocuteurs entraîne des effets très marqués qui influencent les traits particuliers de cette variante de l'épitéxte public. La plus aisément observable est l'absence du dialogue suivi : les interlocuteurs sautent d'un sujet à l'autre, chacun ayant droit à une question, avant de céder la place à l'interlocuteur suivant. Cela explique pourquoi les échanges se suivent sans pouvoir s'approfondir. Parallèlement, le manque d'intimité empêche en grande partie les questions plus personnelles et maintient le débat public autour du sujet de l'œuvre, évitant ainsi la dérive biographique. Le troisième effet des colloques littéraires, où l'auteur a affaire à un public spécialisé, le plus souvent universitaire et érudit, est la tendance manifeste de certains questionneurs à marquer fortement ses positions face au questionné et au public<sup>407</sup>. Il arrive alors que le débat

---

<sup>406</sup>En France, l'exemple de ces interviews-débats restent les émissions comme "Apostrophes" ou "Bouillon de culture" de Bernard Pivot (qui n'hésitait pas à inviter des auteurs étrangers parlant français).

<sup>407</sup>Grand théoricien de l'épitéxte, Genette parle même de "l'effet colloque" et remarque, à l'occasion des fameux colloques de Cérisy, la curieuse "tendance, chez un public universitaire et très parisien quoique cosmopolite, à poser des questions plus valorisantes pour le questionneur que stimulantes pour le questionné. A Cérisy, cet effet d'exhibition s'aggrave parfois d'un trait d'intimidation théoriques que d'aucun nomment, Dieu sait

consacré à un écrivain tourne au concerto de ses herméneutes ou encore – et c'est une attitude impropre, mais non invraisemblable – des spécialistes d'un autre écrivain. Rien d'étonnant à ce que certains auteurs fuient les débats publics comme la peste, et préfèrent se limiter à des entretiens qu'ils peuvent toujours tenter d'influencer, quitte à refuser en autoriser la publication. D'autres, au contraire, tournent les règles du jeu à leur avantage.

Parmi les nombreux colloques édités et consacrés à des auteurs latino-américains contemporains, c'est celui sur Abel Posse qui a retenu mon attention. Il s'agit de *Abel Posse : La Semana del Autor* : cette "semaine de l'auteur" dont Posse était l'invité d'honneur, a eu lieu en 1996 à Madrid, à la Casa de América<sup>408</sup>. Le colloque était divisé en quatre sessions : "Abel Posse, el escritor y su contexto", suivie de "Historia y ficción", "América, viajes, mitos y búsquedas" et en finale "Una revista crítica de la cultura europea". Les actes du colloque révèlent que chaque session était suivie d'un véritable débat, où Abel Posse intervenait comme un "auténtico metapotente"<sup>409</sup>. Diplomate de profession, il le reste autant face aux critiques et aux herméneutes, devant lesquels il définit habilement sa position d'écrivain et d'auteur de romans historiques :

Yo soy un escritor ; esto quiere decir que estoy muy por debajo, o en otra región diferente, del debate sobre la naturaleza de mi obra. Yo escribo por pulsiones oníricas, por estética, y he encontrado en la historia el terreno donde desarrollar mi lenguaje, y para mí lo importante es la posibilidad de escribir la historia de una

---

pourquoi, *l'effet J.R.*, et auquel certains réagissent mieux que d'autres : par l'humour et l'aplomb, par la surenchère, par une sincérité désarmante." (*Seuils.*, p. 368) Si "l'effet J.R." est vraisemblablement une allusion ironique à un personnage détestable de la série américaine *Dallas*, il est évident que le phénomène en question ne se limite pas uniquement aux colloques de Cerisy.

<sup>408</sup> *Abel Posse : La Semana del Autor* (coord. par Luis Sainz de Medrano), Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1997, 128 p.

<sup>409</sup> Selon les mots du modérateur. Parmi les participants du colloque on trouve des invités de choix représentant de très prestigieuses institutions, notamment Fernando Aínsa (Departamento Editorial y de Derechos de Ediciones de la UNESCO), Claude Couffon (critique et traducteur), Teodosio Fernández (Universidad Autónoma de Madrid), Juan Manuel García Ramos (Universidad de la Laguna), Alexis Márquez Rodríguez (Universidad de Venezuela, Monte Avila Editores), Blas Matamoro (Cuadernos Hispanoamericanos), Seymour Menton (Irvine University), Oscar Peyrou (écrivain), Luis Sainz de Medrano (Universidad Complutense) et autres.

forma distinta, sintetizar introduciendo elementos poéticos, elementos surreales, símbolos diversos, y acortar caminos mediante metáforas y figuras literarias de otro orden. [...] En todo caso, yo no traté de ser un escritor histórico en el sentido en que lo fue sir Walter Scott, que procuraba darle al lector una reconstrucción del pasado más o menos cuidadosa. Yo quise hacer presente el pasado, o si lo prefiere, visitar el pasado con el sentido del presente. De alguna manera, Colón y la reina Isabel siguen presentes en nuestra vida<sup>410</sup>.

Sa vision du roman historique est donc aussi consciente que contemporaine. Parlant de sa volonté de récupérer la condition humaine de ses personnages historiques, Posse dénonce les grands dangers de la société déshumanisée :

Estamos ante el fin del humanismo, y lo que yo planteo en algunas de mis obras es la necesidad de respetar o salvar esa condición humana, precisamente desde el punto de vista de aquellos que menos humanos pueden parecer, como son los héroes. Hoy, con la manipulación biológica y la donación, estamos en puertas de un supremo fascismo que no pudieron ni siquiera imaginar aquellos otros que creyeron en el superhombre<sup>411</sup>.

Parmi tous les romans de Posse, c'est probablement le destin extraordinaire de Lope de Aguirre, survivant à sa propre mort, qui suscite depuis toujours le plus grand nombre de questions. Voici ce qu'en dit l'auteur de *Daimón* :

Este personaje me pareció tan descomunal, que decidí que tenía que seguir viviendo, porque esa impronta anárquica y salvaje es la que permaneció en América [...] y particularmente en el plano político aún padecemos una especie de caudillismo que todavía hace que Lope de Aguirre pueda aparecer de una forma muy aproximada a como era realmente en el siglo XVI. Los dictadores de América son, de alguna manera, ese Lope de Aguirre<sup>412</sup>.

Les commentaires cités possèdent une valeur paratextuelle indéniable. Mais les opinions que Posse partage avec ses interlocuteurs pendant le colloque à Madrid s'étendent bien au-delà de son œuvre. Ainsi dès la première session il défend avec ferveur la littérature latino-américaine en tant que totalité :

---

<sup>410</sup> *Ibidem*, p. 64-65.

<sup>411</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>412</sup> *Ibidem*, p. 77-78.

Yo siempre pensé que deberíamos abandonar esa noción de provincianismo literario, y dejar de hablar de la literatura peruana, argentina, mexicana, española, catalana, portuguesa, brasileña, y pasar a un valor más importante y trascendente, que es el sentido de una cultura que tiene en común un idioma, un idioma que nos ubica y nos empatria, que nos determina extraordinariamente, mucho más allá de lo que pensamos<sup>413</sup>.

Il est toujours très enrichissant d'assister à plusieurs colloques ou débats et de pouvoir ainsi comparer les différentes positions assumées par le même écrivain. Les participants de la rencontre avec Posse qui a eu lieu en 2003 à l'Université Paris 8, pourraient attester que cette unicité de la littérature latino-américaine selon Posse est un concept plus nuancé. L'auteur défendait notamment l'idée selon laquelle l'écrivain argentin cerne mieux la spécificité du passé de son propre pays et de son contexte que ne le ferait un étranger. Par ailleurs, il disait chercher à démythifier les héros du passé, les rendre discutables et plus humains, même s'il se sent très attiré par les héros et la dimension héroïque de la vie humaine. Quant au roman historique, Posse explique qu'il opte pour ce type d'écriture précisément pour échapper à ce qu'il nomme "la literatura de la caída" (du type Faulkner, Arlt, Kafka...) et retrouver la grandeur des sujets littéraires. Sa phrase clé, "Creo en el renacimiento clásico de la literatura", permettrait d'envisager une hypothèse intéressante selon laquelle le roman historique contemporain serait pour lui une manière de récupérer le classicisme perdu. En effet, ses romans historiques les plus récents (surtout *El largo atardecer del caminante*, *La pasión según Eva* et *Los cuadernos de Praga*) proposent bien davantage qu'une dimension ironique, parodique, subjective et dialogique de l'histoire. Selon les critiques les plus récentes, il en va de même avec les romans historiques d'autres auteurs : comme si la phase de l'Ironie, en accord avec les idées de Hayden White, cédait à nouveau la place dans tous les domaines à la bien plus classique phase de Métaphore.

Malheureusement, tout colloque consacré à un écrivain ne peut compter sur la présence de l'auteur en question. Par exemple, dans les très intéressants *Acercamientos a Carmen Boullosa*, ouvrage qui présente les actes du colloque "*Conjugarse en infinitivo – la escritora Carmen*

---

<sup>413</sup> *Ibidem*, p. 37.

*Boullosa*<sup>414</sup>, la voix de Boullosa se fait entendre indirectement et uniquement à travers la transcription d'un reportage radiophonique<sup>415</sup>. Et même ainsi, ce bref entretien avec l'écrivaine a une grande valeur paratextuelle et semble compléter harmonieusement le débat où elle est, en réalité, absente. Bien entendu, la journaliste l'interroge d'abord successivement sur sa manière d'écrire, son processus créatif, le caractère hétérogène de son œuvre littéraire (poèmes, romans, pièces de théâtre) et ses expériences en tant qu'actrice, pour arriver finalement à cette question concernant le nouveau roman historique :

**E.S. : Usted se mueve en todos los géneros literarios y dramáticos como un pez en la [sic !] agua. Al mismo tiempo rompe con los géneros. En el género de la novela histórica, practica abiertamente la re-escritura del género. Pienso en su libro *Son vacas somos puercos*.**

C.B. : Yo creo que todos los escritores nos dedicamos, por un lado, a romper con lo que es, con lo que estaba atrás, y por el otro nos dedicamos a homenajear eso que estaba atrás y nos nutrimos así. Los libros no se sostienen solos, porque hay una tradición : son comprensibles porque hay otros atrás y otros a su lado. Es cierto también que todo autor vuelve a inventar la palabra y a inventar la estructura del texto. Incluso aquellos escritores que no estarán convencidos que existen los géneros literarios. Los escritores son convencidos que existen los textos literarios y que cada texto te exige su propio orden y forma. Creo que los géneros son más el invento de la academia y de algunos autores que en un momento de desliz sienten la necesidad de organizar o de ordenar<sup>416</sup>.

Je me permets de citer ce commentaire auctorial sur la notion des genres littéraires, puisqu'il constitue un précieux élément dans la discussion sur le nouveau roman historique et sur le pacte de lecture tel que l'imaginent ses auteurs. Nous y reviendrons très bientôt.

### ***1.2.3. Autocommentaire ou épitexte autonome***

---

<sup>414</sup> Carmen Boullosa. *Actas del Simposio "Conjugarse en infinitivo – la escritora Carmen Boullosa"* (éds. : B. Dröschner & C. Rincón), Berlin, Edition Tranvía, Verlag Walter Frey, 1999, 275 p.

<sup>415</sup> Il s'agit de l'interview de C. Boullosa par E. Spielmann, 21 novembre 1997, enregistrée dans le cadre d'un reportage faisant partie d'une émission "Die Wundertäterin : Ein Portait von Carmen Boullosa" (Deutschland Radio, Berlin, le 16 janvier 1998).

<sup>416</sup> Carmen Boullosa. *Actas del Simposio, op. cit.*, p. 264.

Comme pour d'autres éléments de l'építex-te public, il s'agit d'une pratique relativement moderne. Genette souligne par exemple qu'à l'époque classique, déjà assez "peu portée sur le commentaire critique en général", les règles de bienséance empêcheraient l'auteur d'en assumer lui-même la charge<sup>417</sup>. Les mémoires des écrivains du 18<sup>e</sup> et du 19<sup>e</sup> siècle retracent, certes, les circonstances de la rédaction de tel roman ainsi que celles de son accueil, mais sans pour autant entrer dans les détails d'un commentaire paratextuel. L'époque moderne est sans doute plus ouverte à de telles confidences. En même temps, les triomphes de la critique littéraire ont fait croître chez certains un curieux complexe de compétence auctoriale quant à l'interprétation littéraire. Ce qui permet de comprendre pourquoi l'autocommentaire devient aussi souvent le commentaire génétique : sachant qu'il n'est pas du tout mieux qualifié pour dévoiler la signification de son œuvre, l'écrivain reste toujours le mieux armé pour expliquer le processus et les procédés de sa création.

L'autocommentaire tardif ou l'építex-te autonome naît presque systématiquement suite à une demande publique, une invitation à une conférence, une commande éditoriale. Il advient souvent durant un hommage à un écrivain émérite, lors de l'attribution d'un prix prestigieux. Ou, plus simplement, à l'occasion de la réédition d'un roman, à la faveur de laquelle la maison d'édition peut inciter l'auteur à en narrer la création – comme pour ce bel autocommentaire que Juan José Saer nous offre pour la réédition de *El entenado* :

Lo que me incitó a escribir *El entenado* fue el deseo de construir un relato cuyo protagonista fuese no un individuo, sino un personaje colectivo. En la intención original ni siquiera había narrador : se trataba de varias conferencias de un etnólogo sobre una tribu imaginaria. Pero un día, leyendo la *Historia argentina* de Busaniche, me topé con las catorce líneas que le dedicaba a Francisco del Puerto, el grumete de la expedición de Solís que los indios retuvieron durante diez años y liberaron cuando una nueva expedición llegó a la región. La historia me sedujo de inmediato y decidí no leer más nada sobre el caso, para poder imaginar más libremente el relato. Lo único que conservé fue el diseño que dejaban entrever las catorce líneas de Busaniche. El resto es invención pura. [...] El problema con el narrador en primera persona es que puede volverse omnipresente, ya que es él quien selecciona y organiza los acontecimientos, y a causa de su mediación, el personaje colectivo pierde tal vez un poco de evidencia y de proximidad. [...] A

---

<sup>417</sup> G. Genette, *op. cit.*, p. 369.

partir de cierto momento la narración en sentido estricto se detiene, y comienza lo que podríamos llamar una descripción diacrónica de la tribu, después de la cual el libro termina con tres casos narrativos que no siguen ningún orden lógico ni ninguna cronología : los juegos de los niños, el indio agonizante y el eclipse. [...] Detrás de la aparente fluidez narrativa, hay por lo tanto una intención más elaborada, y si bien *El entenado* es tal vez de mis libros el que ha suscitado más traducciones, estudios y comentarios, muchas veces lo han exaltado por ser un relato lineal o, peor aún, una novela histórica, lo que confirma esa observación sagaz de Lacan, según la cual en el elogio ya viene inevitablemente incluida la injuria. [...]

En lo relativo a los indios Colastiné, debo decir que en los tratados especializados, sólo aparece de ellos el nombre, en la larga lista de tribus regionales que habitan en las inmediaciones del río Paraná. Algún autor los hace tributarios de los tobas, o de ciertos grupos instalados más al oeste, en el interior, por Santiago del Estero y aún más allá, pero siempre trasapelados en alguna lista que no señala de ellos ningún rasgo distintivo. Ese anonimato los transforma en materia ideal para una ficción ; puede sacárseles mejor partido que a los incas, los mayas o los aztecas, pueblos que, a causa del aura que poseen, son demasiado novelescos como para servir de tema a una novela<sup>418</sup>.

L'építex te autonome détient sur l'építex te médiatisé cet avantage de l'autonomie, c'est-à-dire l'indépendance qui le protège des contraintes du dialogue : l'auteur y est le seul à prendre l'initiative et à garder la maîtrise complète du déroulement de son commentaire. En même temps, l'építex te autonome partage avec l'építex te médiatique la caractéristique essentielle de lieu : hors périex te, ce qui donne à l'auteur l'occasion d'un commentaire dissocié, matériellement indépendant du texte. La pression paratextuelle étant moins lourde, car non imposée, le texte et le paratexte peuvent poursuivre indépendamment leur carrière, jusqu'au moment où l'építex te (public et privé) soit inclus dans des éditions savantes, le plus souvent posthumes.

#### ***1.2.4. Építex te privé***

Si l'építex te public s'adresse à un interlocuteur ou à un public anonyme, dans l'építex te privé l'auteur se dirige vers un ami, un confident (d'où la correspondance porte le nom : l'építex te confidentiel) ou vers lui-

---

<sup>418</sup> Cf. <http://elbroli.8k.com/escritores/Saer/EntenadoxSaer.html> ; publié 27.02.2000 © Copyright Clarín.

même (ses journaux appartenant donc à l'épître intime). Reste à souligner que, même dans de telles circonstances, en rédigeant une lettre ou en noircissant les pages de son journal, l'écrivain peut avoir une conscience claire de sa publication à venir, et donc prendre en compte un éventuel public plus large. D'où l'intérêt général de la critique pour l'épître privé, auquel s'ajoutent également les confidences orales, à la condition *sine qua non* que le confident sera assez bavard pour les répéter à une tierce personne, voire à les éterniser par écrit. C'est bien dans ce caractère privé, intime et confidentiel que repose la plus grande difficulté d'accès à ce type d'épître : en général, il faut qu'un auteur soit décédé pour que l'on consulte impunément sa correspondance et son journal intime. Voilà pourquoi, faute de matériel disponible, je ne m'aventurerai pas plus longtemps dans le domaine de l'épître privé, concernant les textes appartenant au nouveau roman historique latino-américain : il s'agit d'auteurs toujours vivants, qui arriveront encore à nous surprendre maintes fois avec des textes extraordinaires et dont, en ce moment même, l'épître privé ne cesse de croître.

### **1.3. *L'incipit et la clausule***

Nous voilà de nouveau face à la question du pacte de lecture. Car l'écriture romanesque n'émerge pas du néant : elle a toujours un repère codifiant, gage que sa réception se fasse avec un minimum d'orientation générique. D'où la fonction de codification qui sous-tend la réception de toute œuvre artistique, en l'occurrence verbale : le texte institue son code générique par rapport à son positionnement dans le champ littéraire<sup>419</sup>. Or, le cadre d'une œuvre littéraire se situe à l'intérieur des deux frontières externes du texte : son entrée et sa sortie, le début et la fin. Une brève étude des incipit et des clausules des romans historiques contemporains nous permettra à présent de démontrer le rapport étroit existant entre les modes de déclenchement ou d'embrayage ainsi que les modes d'arrêt dans la machinerie romanesque du nouveau roman historique et l'écriture

---

<sup>419</sup> Cf. J. Dubois, *L'institution littéraire*, Paris, Bruxelles, Hatier-Labor, 1975 ; "L'institution du texte" in *La politique du texte*, Lille, P.U.L., 1993 et D. Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993.

romanesque de l'histoire telle qu'elle est réinterprétée par les auteurs latino-américains contemporains.

Le pacte de lecture, proposé explicitement dans le paratexte, est noué de façon plus explicite dans les incipit. Lorsque le paratexte ne suffit pas, ce sont les premières lignes du roman qui précisent la nature du récit et indiquent au lecteur la position à adopter. Le pacte de lecture dépend principalement du genre auquel le texte appartient : si le genre n'est ni indiqué sur la couverture ni suggéré par le titre ou la préface, c'est le début du texte qui devrait permettre de l'identifier. Du moins, en théorie : car en pratique, les questions ne font que commencer<sup>420</sup>.

### **1.3.1. Incipit**

Début, commencement, ouverture, phrase-seuil, entrée en matière, incipit, introït : autant de termes pour désigner l'entrée d'une œuvre romanesque. Le début d'un texte littéraire est donc un endroit privilégié pour établir des parentés intertextuelles avec d'autres œuvres et instaurer par-là même un horizon d'attente qui peut être maintenu, réorienté ou réajusté en cours de lecture. Mais pour qu'une telle opération puisse être efficace, il lui faut un espace textuel plus ou moins étendu : d'où le problème de la délimitation de la portion inaugurale d'un texte littéraire. Jusqu'où va donc l'incipit ?

"Incipit liber..." – telle était la formule consacrée par laquelle commençaient les livres latins<sup>421</sup>. Aujourd'hui, le terme "incipit" désigne

---

<sup>420</sup> Pour la théorie – ou, plutôt, les théories – sur l'incipit, voir notamment : L. Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Genève, A. Skira, 1969, 156 p. ; J. Verrier, *Les Débuts de romans*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1988, 109 p. ; H. Sabbah, *Les débuts de roman*, Paris, Hatier, 1991, 78 p. ; A. D. Nuttall, *Openings : narrative beginnings from the Epic to the novel*, Oxford, Clarendon press, 1992, 255 p. ; A. Del Lungo, "Pour une poétique de l'incipit", *Poétique*, 94, 1993, pp. 131-152 ; J.-L. Morhange, "Incipit narratifs. L'entrée du lecteur dans l'univers de la fiction", *Poétique*, 104, 1995, p. 387-410. *L'incipit* (Textes des communications du colloque tenu à la Faculté des lettres et des langues de Poitiers, 29-30 mars 1996) -textes réunis et présentés par Liliane Louvel, Poitiers, La Licorne, 1997, 361 p. ; *Commencements du roman : conférences du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne nouvelle*, textes réunis par J. Bessière, Paris, H. Champion, 2001, 216 p.

<sup>421</sup> P.-M. de Biasi, "Les points stratégiques du texte", in *Grand atlas des littératures*, *Encyclopaedia Universalis*, 1990, p. 28

en général la première phrase d'un texte. Mais au cours de l'histoire, l'acception du mot a évolué pour désigner les premiers mots d'un texte sans les limiter nécessairement à cette première phrase. Certains critiques limitent le découpage à la première phrase en se fondant sur l'étymologie du mot<sup>422</sup>. D'autres introduisent la notion de "phrase-seuil" pour désigner la première phrase d'une œuvre littéraire<sup>423</sup> : or, une seule phrase, en particulier dans le roman contemporain, ne saurait rendre compte des stratégies textuelles mises en place dans le début d'un roman. On peut citer ici deux cas extrêmes, extraits des exemples des incipit des romans historiques étudiés, où l'on trouve aussi bien une phrase-seuil de type verbe-sujet : "Yo despierto..." (C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, 1962), qu'une première phrase qui englobe le roman tout entier :

Al entrarse la noche, los relámpagos comenzaron a zigzaguear sobre el mar, las gentes devotas se persignaron ante el rebramado bronco del trueno, una ráfaga de agua salada, levantada por el viento, obligó a cerrar las ventanas que daban hacia el occidente, quienes vivían cerca de la playa vieron el negro horizonte desgarrarse en globos de fuego, en culebrinas o en hilos de luz que eran como súbitas y siniestras grietas en la superficie de bruñido azabache, así que, de juro, mar adentro había tormenta y pensé que, para tomar el baño aquella noche, el quinto o el sexto del día, sería mejor llevar camisola al meterme en la bañera, pues ir desnuda era un reto al Señor y un rayo podía muy bien partir en dos la casa, pero tendría que volver al cuarto, en el otro extremo del pasillo, para sacarla del ropero, y Dios sabía... etc., etc. (G. Espinosa, *La tejedora de coronas*, 1982)

Certains auteurs emploient l'expression "*entrée en matière*" sans se préoccuper d'élaborer des critères de découpage, l'entrée en question étant plutôt liée au code des actions investies dans le début d'un texte<sup>424</sup>. On pourrait distinguer l'incipit des entrées en matière qui "s'étendent, pour chacun des romans, de l'*incipit* à la fin de la première scène ou de la

---

<sup>422</sup> Cf. C. Duchet, "Pour une sociocritique ou variations sur un incipit", in *Littérature* n°1, 1971, pp. 5-14 ; "Idéologie de la mise en texte", in *La Pensée* n°215, octobre 1980, pp. 95-108.

<sup>423</sup> R. Jean, "Ouvertures, phrases-seuils", in *Pratique de la littérature*, Paris, Seuil, 1978, pp. 13-23.

<sup>424</sup> G. Falconer, "L'entrée en matière chez Balzac : prolégomènes à une étude sociocritique", in *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Stevens et Hakkert, 1975, p. 129-150.

première *phase*"<sup>425</sup> – mais avec l'inconvénient qu'il faudrait délimiter une "scène" et une "phase". On pourrait également appliquer le critère de mise en page et employer "le terme d'ouverture dans un sens large : de l'incipit à la fin de la première séquence, limitée par un blanc typographique"<sup>426</sup>. Ce procédé respecte les règles du sens commun, mais n'apporte pas de rigueur à la délimitation car le découpage séquentiel peut se pratiquer à n'importe quel endroit du texte. Or, l'incipit et la clause constituent deux lieux stratégiques démarqués des autres unités du texte par la particularité que revêtent ces lieux textuels où se jouent des rapports entre différentes catégories (réalité, fiction, récit, discours) déterminantes pour le pacte de lecture. La proposition la plus complexe est celle d'Andrea Del Lungo basée sur "la recherche d'un effet de clôture ou d'une fracture dans le texte, soit formelle soit thématique, isolant la première unité"<sup>427</sup> : Cette manière de délimiter l'incipit établit directement le rapport entre l'effet de clôture et l'entrée dans la fiction. Del Lungo propose de définir l'incipit comme :

un fragment textuel qui commence au seuil d'entrée dans la fiction [...] et qui se termine à la première fracture importante du texte ; un fragment textuel qui, de par sa position de passage, peut entretenir des rapports étroits, en général de type métonymique, avec les textes qui le précèdent et le texte qui le suit, l'incipit étant

---

<sup>425</sup> Comme le fait J. Dubois dans "Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste", *Poétique*, n° 16, 1973, p. 491.

<sup>426</sup> C'est la stratégie adoptée par Ch. Moatti, "Ouverture et clôture d'un roman engagé", in *Typologie du roman, Romanica Wratislaviensia* XXII n° 690, Université de Wrocław, 1984, p. 113.

<sup>427</sup> A. Del Lungo, "Pour une poétique de l'incipit", in *Poétique*, 94, 1993, p. 131-152. L'auteur développe la notion d'effet de clôture en proposant des critères concrets permettant le découpage de la première unité d'un texte, comme : "la présence d'indications de l'auteur, de type graphique : fin d'un chapitre, d'un paragraphe ; insertion d'un espace blanc délimitant la première unité, etc... ; la présence d'effets de clôture dans la narration ("donc...", "après ce préambule, cette introduction" etc...) ; le passage d'un discours à une narration et vice versa ; le passage d'une narration à une description et vice versa ; un changement de voix ou de niveau narratif ; un changement de focalisation ; la fin d'un dialogue ou d'un monologue (ou bien le passage à un dialogue ou à un monologue) ; un changement de la temporalité du récit (ellipses, anachronies, etc...) ou de sa spatialité". La délimitation de l'incipit dans un texte n'est pas tributaire de la présence de tous ces critères en même temps. Le découpage dépend surtout de l'intensité d'un effet de clôture sémantique et formel. On peut donc, selon les cas, faire abstraction d'un de ces critères au profit d'un autre plus pertinent.

non seulement un lieu d'orientation, mais aussi une référence constante pour le texte suivant<sup>428</sup>.

Un incipit romanesque remplit plusieurs fonctions qui ne sont ni hiérarchiques ni exclusives. Elles peuvent coexister inégalement dans une seule et même ouverture romanesque. Elles entretiennent aussi un rapport avec les fins qui constituent parfois leurs corollaires. Certaines fonctions sont privilégiées selon les modalités scripturaires des incipit. Nous pouvons schématiser ainsi les différentes fonctions de l'incipit :

Fonction de l'incipit			
<b>codifiante (constante)</b>	<b>séductive (constante)</b>	<b>informative (variable)</b>	<b>dramatique (variable)</b>
directe	production d'intérêt	thématique	<i>in medias res</i>
indirecte		métanarrative	<i>post res</i>
implicite		constitutive	

Les fonctions codifiante et séductive sont dites constantes car elles sont présentes, même implicitement, dans tout incipit. Les fonctions informative et dramatique sont dites variables "étant donné qu'elles doivent répondre à la double exigence de l'incipit d'informer le lecteur et de le faire entrer dans l'histoire"<sup>429</sup>. La fonction codifiante de l'incipit permet d'élaborer le code du texte et d'orienter sa réception. Le lecteur puise dans le début du roman les renseignements qui lui permettent d'avoir l'idée la plus complète possible du genre, du style, des codes artistiques types qu'il doit dynamiser dans sa conscience pour percevoir le texte. Del Lungo nous propose trois types de codification :

- directe quand le texte exhibe explicitement son code, son genre, son style, comme dans l'exemple suivant – cas extrêmement rare parmi les incipit étudiés :

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 145.

Álvar Núñez Cabeza de Vaca. Álvar Núñez Cabeza de Vaca, mi nombre resonaba en el espacio de mi celda como un verso homérico, poderoso, alto, claro. (A. Posse, *El largo atardecer del caminante*, 1992)

- indirecte quand le début fait référence à d'autres textes par des procédés intertextuels et architextuels :

Increíble el primer animal que soñó con otro animal. Monstruoso el primer vertebrado que logró incorporarse sobre dos pies y así esparció el terror entre las bestias normales que aún se arrastraban, con alegre y natural cercanía, por el fango creador. Asombrosos el primer telefonazo, el primer hervor, la primera canción y el primer taparrabos. (C. Fuentes, *Terra nostra*, 1975)

- **implicite** lorsque l'incipit expose le code du texte d'une manière latente.

Abrió los ojos a las cuatro de la madrugada y pensó : "Hoy comienzas a cambiar el mundo, Florita". (Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, 2003)

Durante el fin de semana los gallinazos se metieron por los balcones de la casa presidencial, destrozaron a picotazos las mallas de alambre de las ventanas y removieron con sus alas el tiempo estancado en el interior, y en la madrugada del lunes la ciudad despertó de su letargo de siglos con una tibia y tierna brisa de muerto grande y de podrida grandeza. (G. García Marquez, *El otoño del patriarca*, 1975)

Entonces jadeaba el mundo, sin aire de vida. Abuso de agonía, hartura de muerte. Todos los péndulos recordaban el ser-para-la-muerte. En Rottenburg, en Tubinga, en Avila, Urbino, Burdeos, París o Segovia. (A. Posse, *Los perros del paraíso*, 1983)

La **fonction séductive** se manifieste dans l'incipit à travers la production d'intérêts qui prend différentes formes. Del Lungo en inventorie quatre :

- l'énigme du texte trouve son origine dans les "blancs sémantiques" qui permettent au lecteur d'avoir un rôle actif puisqu'il est appelé à les combler. Ces "blancs sémantiques" impliquent un manque d'information qui augmente l'importance de l'énigme romanesque :

*¡Sólo nueve meses ! Nueve meses y quince días. Nueve veces un mes. Sólo nueve veces esto que pasa volando, un mes. NO QUEDA NADIE. Acomodaron los muebles*

y luego el servicio subió para preparar el traslado de la ropa, de los cosméticos y de la vitrina de los remedios, que siniestramente desplazaron en cantidad a los aromáticos mejunjes de la belleza femenina. (A. Posse, *La pasión según Eva*, 1995)

Ahora mi nombre es Lear. Una casualidad me despojó del anterior. Los miembros de mi comunidad se llaman el uno al otro echando mano de una cifra. Yo no puedo pensarme sin ligar mi nombre a mi persona. Bauticé también a todos los de L'Atlántide : Italia, Evelina, Salomé, Ulises, Jeremías... (C. Boullosa, *Cielos de la Tierra*, 1997)

- l'imprévisibilité du récit fait naître un sentiment d'attente, une "incertitude sur ce qui va arriver au niveau de l'histoire"<sup>430</sup>.

Venimos del corojal. No venimos del corojal. Yo y las dos Josefás venimos del corojal. Vengo solo del corojal y ya casi se está haciendo de noche. Aquí se hace de noche antes de que amanezca. En todo Monterrey pasa así : se levanta uno y cuando viene a ver ya está oscureciendo. (R. Arenas, *El mundo alucinante : una novela de aventuras*, 1969)

Había vuelto después de más de nueve años, alrededor de diez, ahora no quería sacar la cuenta, y la impresión, aunque se había preparado bien (eso creía, por lo menos), era mucho más fuerte de lo que se había imaginado, más difícil de tragar. Y más enredada. (J. Edwards, *El Sueño de la Historia*, 2000)

- on peut produire un effet de séduction en s'instituant et en inscrivant la figure du destinataire dès l'incipit du texte. Ainsi, par un ensemble de signaux de destination, le texte instaure un contact entre l'instance productrice et l'instance réceptrice.

La culpa, señor Virrey, la tiene esta maldita lujuria, que dicen aparece en los ardores del trópico, allí donde el sol cae con tanta fuerza que los árboles gigantes comienzan a arder, al igual que los hombres. Pero no es verdad, señor Virrey, que la lujuria no está en el clima sino en nosotros, y por eso los hombres buscan, sin confesarlo, la Ciudad de los Césares. (A. E. Brailovsky, *Esta maldita lujuria*, 1992)

En oro pesaba la tarde su crepúsculo aquel catorce de mayo en que, acatando los deseos de Su Sacra, Católica, Cesárea y Real Majestad, me hice a estos mares aparentemente de nunca acabar, pero a los que tarde o temprano les veremos el fin. (M. Martínez, *Diario maldito de Nuño de Guzmán*, 1990)

---

<sup>430</sup> *Ibid.* p. 140.

- la dramatisation immédiate peut produire un intérêt romanesque puisqu'elle entraîne, de façon directe, le lecteur dans l'action et le pousse ainsi à découvrir les tenants et les aboutissants de l'histoire narrée :

[Lobos, 1865] Hoy, en medio de esta nada, sucedió un hecho extraordinario. Tan de tarde en tarde la llanura rompe su monotonía interminable que cuando el punto vacilante en el horizonte creció y fue un jinete, y cuando pudo deducirse que su dirección era la de estas pobres casas, ya la impaciencia nos mandaba esperarlo. (S. Iparaguirre, *La Tierra del Fuego*, 1998)

PRAGA. 1966. APUNTES FILOSÓFICOS. CAFÉ SLAVIA. Primera salida en solitario. Pido un té, fumo mi pipa con tabaco Amsterdamer, un lujo para el retornado guerrero. Conseguí la mesa de la ventana. Inauguro los Cuadernos de Praga. (A. Posse, *Los cuadernos de Praga*, 1998)

Quant à la fonction informative, elle peut se manifester de trois façons. Une fonction thématique consiste à présenter un savoir d'ordre général ou particulier ; voire d'une information qui porte sur le référent (l'univers). Une fonction métanarrative concerne l'organisation formelle de la narration. Finalement, une fonction constitutive porte sur l'histoire en tant que contenu narratif<sup>431</sup>. Elle se révèle à travers la mise en relief de certaines catégories narratives telles que le personnage, le temps, l'espace, etc. Remarquons une tension entre ces deux fonctions, séductive et informative, qui sont en partie contradictoire : qui veut immédiatement intéresser risque de mal informer, mais qui explique trop risque d'ennuyer. Grivel emploie ici les notions de l'exposition et de l'amorce :

L'exposition consiste en une série d'informations de base ; le romancier donne là une actualisation, une mesure de la positivité. [...] L'amorce, au contraire, provoque (ou multiplie) l'intérêt. Par elle, le récit négateur obtient un impact maximum.

Un début de roman comprend à la fois l'exposition donnant les termes de la narration et une amorce provoquant la lecture. Ces deux ambitions *contradictaires*

---

<sup>431</sup> Rappelons que Genette définit l'histoire comme un contenu narratif en la distinguant, d'une part, du récit en tant que "signifiant, énoncé discours ou texte narratif lui-même" et d'autre part, de la narration "en tant qu'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place". Cf. G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 72.

expliquent la variété des mouvements inauguraux : qui expose n'intrigue guère (alors qu'à une période précédente du roman l'auteur y parvenait) et qui intrigue se voit bientôt contraint de cesser d'intriguer pour exposer<sup>432</sup>.

Enfin, la fonction dramatique est liée à la mise en marche de l'histoire narrée. Cette mise en marche – ou dramatisation – peut être immédiate et le lecteur se trouve d'emblée devant une histoire qui a déjà commencé sans introduction médiatrice. On parle alors d'incipit *in medias res*. Cette dramatisation peut être également retardée lorsque le texte diffère le moment du début de l'histoire : c'est ce qu'on appelle un incipit *post res*<sup>433</sup>. Les éléments mis en texte avant le commencement de l'histoire servent d'introduction susceptible de susciter l'attente du lecteur.

Del Lungo établit parallèlement une typologie des incipit fondée sur ce qu'il appelle "la vitesse générale d'entrée dans l'histoire"<sup>434</sup>. Ainsi distingue-t-il quatre catégories d'incipit :

- l'incipit dynamique où l'entrée dans l'histoire est immédiate :

Llegué a este puerto con poco equipaje : cuatro camisas, mis instrumentos de caligrafía y un corazón de un frasco de vidrio. (P. De Santis, *El calígrafo de Voltaire*, 2001)

José Palacios, su servidor más antiguo, lo encontró flotando en las aguas depurativas de la bañera, desnudo y con los ojos abiertos, y creyó que se había ahogado. (G. García Márquez, *El general en su laberinto*, 1989)

Al despertar de un desmayo que duró más de tres días, Evita tuvo al final la certeza de que iba a morir. (T. E. Martínez, *Santa Evita*, 1995)

- l'incipit statique où il y a saturation informative ;

Las nubes eran catedrales negras, altas y góticas que de un momento a otro habrían de derrumbarse sobre Ginebra. Más allá, al otro lado de los Alpes de Saboya, la tormenta anunciaba su ferocidad dando azotes de viento que enfurecían al apacible lago Lemán. Acosado entre el cielo y las montañas, como un animal acorralado, el lago se rebelaba echando coces de caballo, zarpazos de tigre y coletazos de dragón, todo lo cual resultaba en un oleaje tumultuoso. (F. Andahazi, *Las Piadosas*, 1998)

---

<sup>432</sup> Ch. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye, Mouton, 1973, p. 91.

<sup>433</sup> L. Huib Hoek, "Instances sémiotiques de l'amorce romanesque", *op. cit.*, p. 6.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 145.

Atrás quedaron las ochenta y siete lámparas del Altar de la Confesión, cuyas llamas se habían estremecido más de una vez, aquella mañana, entre sus cristalerías puestas a vibrar de concierto con los triunfales acentos de Tedeum cantado por las fornidas voces de la cantoría pontifical ; levemente fueron cerradas las monumentales puertas y, en la capilla del Santo Sacramento, que parecía sumida en penumbras crepusculares para quienes salían de las esplendorosas luces de la basílica, la silla gestatoria, pasada de hombros a manos, quedó a tres palmos del suelo. (A. Carpentier, *El arpa y la sombra*, 1979)

Toda la tarde se oyeron pasar los pájaros. Se los oía gritar roncamente entre los jirones de la niebla. Contra la mancha roja del poniente se los podía ver entreverados en oscuro remolino volando hacia atrás para engañar el viento. Cruzan nubes bajas cargadas de agua, oliendo a muela podrida de mal tiempo. El mar de hojas color de oro verde cantárida se espesa en torno a tres cascarones desvelados y los empuja hacia atrás, a contracorriente. (A. Roa Bastos, *Vigilia del Almirante*, 1992)

- l'incipit progressif où dominant les deux fonctions, dramatique et informative ;

La noche del 24 de mayo de 1810, mi amigo Baltasar Bustos entró secretamente a la recámara de la marquesa de Cabra, la esposa del presidente de la Audiencia del Virreinato del Río de la Plata, secuestró al hijo recién nacido de la presidenta y en su lugar puso en la cuna a un niño negro, hijo de una prostituta azotada del puerto de Buenos Aires. (C. Fuentes, *La Campaña*, 1990)

Una vez más, el General Juan Perón soñó que caminaba hasta la entrada del Polor Sur y que una jauría de mujeres no lo dejaba pasar. Cuando despertó, tuvo la sensación de no estar en ningún tiempo. Sabía que era el 20 de junio de 1973, pero eso nada significaba. Volaba en un avión que había despegado de Madrid al amanecer del día más largo del año, e iba rumbo a la noche del día más corto, en Buenos Aires. El horóscopo le vaticinaba una adversidad desconocida. ¿De cuál podría tratarse, si ya la única que le faltaba vivir era la deseada adversidad de la muerte ? (T. E. Martínez, *La novela de Perón*, 1985)

Entre los veinte garañones traídos al Cabo Francés por el capitán del barco que andaba de media madrina con un criador normando, Ti Noel había elegido sin vacilación aquel semental cuadrado, de grupa redonda, bueno para la remonta de yeguas que parían potros cada vez más pequeños. (A. Carpentier, *El reino de este mundo*, 1949)

- l'incipit suspensif qui se présente comme une tentative de négation du commencement.

*Yo el Supremo Dictador de la Repúb<sup>ca</sup>*

*Ordeno q al acaecer mi muerte mi cadáver sea decapitado ; la cabeza puesta en una pica por tres días en la Plaza de la República donde se convocará al pueblo al son de las campanas echadas a vuelo. Todos mis servidores civiles y militares sufrirán pena de horca. Sus cadáveres serán enterrados en potreros de extramuros sin cruz ni marca q memore sus nombres.*

*Al término del dicho plazo, mando q mis restos sean quemados y las cenizas arrojadas al río.*

¿Dónde encontraron eso ? Clavado en la puerta de la catedral, Excelencia. (A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, 1984)

- ¿Duermes, Generalísimo ?

- No. No duermes. Estás despierto, mirando el techo de la celda.

(D. Romero, *Para seguir el vagavagar : epítasis II*, 1998)

Conocía la historia. Ignoraba la verdad. Mi presencia era, en cierto modo, una mentira. (C. Fuentes, *Los años con Laura Díaz*, 1999)

On rappelle souvent que Paul Valéry voulait "réunir en anthologie un aussi grand nombre que possible de débuts de romans, de l'insanité desquels il attendait beaucoup"<sup>435</sup>. Or, les analyses de Charles Grivel ont montré que "le début du roman supporte l'édifice entier"<sup>436</sup>. Par conséquent, les premiers indices d'une interpellation textuelle du lecteur se trouvent dans l'incipit, là où la voix narrative émerge dans l'univers de la fiction. Après avoir dressé une liste des incipit de plusieurs romans historiques latino-américains, et considéré leurs différentes fonctions (codification, séduction, information, dramatisation), nous pouvons donc tirer quelques conclusions quant à la typologie de l'incipit, en corrélation avec la typologie romanesque, celle du nouveau roman historique. En voici les principales :

- la codification qui domine est indirecte ou implicite, mais presque jamais directe ; il est extrêmement difficile d'établir quel est le genre du roman après en avoir lu les premières phrases ;
- la plupart des incipit exercent une importante fonction séductive et dramatique ;
- la fonction informative est faible par rapport au roman historique traditionnel ;

---

<sup>435</sup> Cf. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1969, 173 p.

<sup>436</sup> Ch. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye-New-York, Ed. Mouton, 1973, p. 91.

- quant à la typologie de l'incipit, il y a autant d'incipit dramatiques que statiques, beaucoup plus d'ailleurs que progressifs et suspensifs.

En conclusion, ces caractéristiques permettent en effet de rapprocher l'incipit et le périphrase du nouveau roman historique, dans la mesure où ni l'un ni l'autre ne fournit au lecteur d'indications précises et univoques sur le pacte générique. Il semble, au contraire, que la prédominante fonction séductive entraîne un effet de surprise et de dépaysement, et que si la "trappe" littéraire fonctionne, le lecteur ne saisira pas d'emblée qu'il est en train de lire un roman historique. La modification du pacte de lecture consiste dans ce cas à retarder ses conditions le plus possible.

### ***1.3.2. Clausule***

Si l'importance de l'incipit nous semble incontestable, celle de la clausule en tant que temps et lieu où le lecteur prend congé du texte n'est pas moindre. Incipit et clausule supposent et impliquent donc des stratégies et protocoles qui organisent, selon les genres, le rapport entre le texte et son lecteur. Cependant, il est surprenant de voir que la fin de l'œuvre romanesque éveille beaucoup moins d'intérêt que son début. Citons l'exemple de Louis Aragon qui se penche sur la question de commencement romanesque dans son livre *Je n'ai jamais appris à écrire, ou les Incipit*<sup>437</sup> où il considère la première phrase comme étant le fil conducteur de tout le roman : c'est l'incipit qui en règle le fonctionnement. En revanche, il n'accorde qu'une importance minimale à la fin qu'il appelle *desinit* ou "phrase de désinence"<sup>438</sup>. Et pourtant, le nombre de lecteurs – et j'en fais partie – qui commencent toujours et systématiquement par lire le début et la fin du roman avant de le lire en entier pourraient soutenir que, si fil conducteur il y a, il unit les deux extrêmes du texte. Et, parfois, la dernière séquence du roman est un écho de la première, comme dans les cas suivants :

---

<sup>437</sup> L. Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire, ou les incipit*, Genève, Skira, 1969. Il s'agit d'un ensemble de réflexions de l'auteur sur les débuts ses propres romans.

<sup>438</sup> Ibidem, p. 70 et 145.

- R. Arenas, *El mundo alucinante*, 1969

**Venimos del corojal. No venimos del corojal.** Yo y las dos Josefás venimos del corojal. Vengo solo del corojal y ya casi se está haciendo de noche. Aquí se hace de noche antes de que amanezca. En todo Monterrey pasa así : se levanta uno y cuando viene a ver ya está oscureciendo. (p. 27)

Y luego volviste a Monterrey, pues ya eras un muchacho. **Y emprendiste el regreso a la casa, desde el corojal.** (p. 311)

- T. E. Martínez, *Santa Evita*, 1995

**Al despertar de un desmayo que duró más de tres días, Evita tuvo al final la certeza de que iba a morir.** Se le habían disipado ya las atroces punzadas en el vientre y el cuerpo estaba de nuevo limpio, a solas consigo mismo, en una beatitud sin tiempo y sin lugar. (p. 11)

Hubo un momento en que me dije : Si no la escribo, voy a asfixiarme. Si no trato de conocerla escribiéndola, jamás voy a conocerme yo. En la soledad de Highland Park, me senté y anoté estas palabras : "**Al despertar de un desmayo que duró más de tres días, Evita tuvo al final la certeza de que iba a morir**". Era una tarde impasible de otoño, el buen tiempo cantaba desafinando, la vida no se detenía a mirarme.

Desde entonces, he remado con las palabras, llevando a Santa Evita en mi barco, de una playa a la otra del ciego mundo. No sé en que punto del relato estoy. Creo que en el medio. Ahora tengo que escribir otra vez. (p. 390-391)

- R. Pasos Marciaq, *El burdel de las Pedrarias*, 1997

¡Cuánto ha cambiado Usted, Doña **Isabel de Bobadilla y Peñaloza**, mi señora, pero qué talante y gallardía conserva todavía ! Han transcurrido casi trece años sin verla desde que zarpó para España en 1520 como necesaria Embajadora de **Don Pedrarias** su marido, y ¡aún mantiene ese aire distinguido que tanto me gustó siempre de Usted en los momentos difíciles y tristes de su inverosímil existencia ! (p. 13)

*Dile a mi hija en cuanto la veas en El Realejo o en León o en Granada, que no llame más al Barracón "El Barracón del Santo Cachondeo" sino que lo llame con todo orgullo "El Burdel de las **Perdrarias**".*

*Te besa.*

**ISABEL DE BOBADILLA Y PEÑALOZA**

*PD. Dile a Don Hernán Nieto que lo recordé mucho durante estos últimos días.  
VALE.*

*Isabel* (p. 531)

Néanmoins, lorsque la critique se penche sur la notion de clausule, sa typologie ne soulève pas moins de débat que la limitation d'incipit. On remarquera par exemple que les notions de "clôture" et "clausule" sont souvent confondues dans leur usage même s'il existe entre elles une nuance de sens, comme nous verrons par la suite. La tendance à l'analyse des débuts et des fins s'inscrit dans le champ de la sémiotique textuelle et se penche, dans cette perspective, sur l'aspect métalinguistique de l'incipit et des clausules. Philippe Hamon considère par exemple le début et la fin d'un texte littéraire comme des lieux dans lesquels se concentre un discours réflexif qui exhibe les codes de l'œuvre littéraire<sup>439</sup>.

Armine Kotin-Mortimer définit le terme de clôture en le liant consubstantiellement à l'adjectif "narrative". Selon sa définition :

la conception de la clôture narrative dépend souvent d'un sentiment satisfaisant que toutes les données du récit ont abouti à leur fin plus ou moins nécessaire, que les problèmes posés par la narration sont résolus, qu'aucun bout de fil narratif ne reste flottant, que les signes composant l'univers narratif sont épuisés, en somme, que ce qui a été ouvert est clos<sup>440</sup>.

Mais sa conception, normative, ne s'applique pas à tous les textes littéraires et l'usage que l'auteur en fait reste ouvert à une interchangeabilité terminologique qui peut mener à la confusion : c'est la raison pour laquelle d'autres critiques s'appliquent à démontrer son invalidité. L'analyse de Frédérique Chevillot aboutit, contrairement aux assertions de sa collègue, à l'impossibilité de clore ce qui a été ouvert. Les textes qu'elle a étudiés, ceux de Balzac et de Beckett comme ceux de Robbe-Grillet et de Calvino,

---

<sup>439</sup> Dans son article "Clausules" P. Hamon fait une typologie des formes de la fin après avoir inventorié les différents concepts qui couvrent la portion finale d'un texte. Il en a parlé en terme tripartite : fin/finition/finalité. (Cf. P. Hamon, "Clausules", in *Poétique* n° 24, 1975, pp. 495-526 et "Texte littéraire et métalangage", in *Poétique* n°31, 1977, pp. 261-284.)

<sup>440</sup> A. Kotin-Mortimer, *La clôture narrative*, Paris, José Corti, 1985, p. 15. Son ouvrage, issu d'un séminaire, se veut une lecture de "plaisir" cherchant à dégager les formes de clôtures narratives françaises allant du 18<sup>e</sup> jusqu'au 20<sup>e</sup> siècle.

n'aboutissent jamais à leur fin : d'autant plus que leur système de productivité semble fondé sur l'impossibilité de résoudre les problèmes narratifs et diégétiques posés par le récit<sup>441</sup>. Il est surtout intéressant de voir que même l'ouverture et la clôture du texte réaliste balzacien, considéré souvent comme lisible et clos<sup>442</sup>, se présentent "comme des espaces-cadres donnant au narrateur l'illusion de contrôler un récit qu'il ne parvient pas à enfermer"<sup>443</sup>. Que dire alors d'un roman historique écrit à la fin du 20<sup>e</sup> siècle et dont la clôture reste volontairement ouverte ?

El Narrador, si todavía estuviera entre nosotros, si no hubiera resuelto, en una de las páginas finales, ingresar al orden, podría mordisquear un pedazo de pan duro y mirar por su ventana. ¡Cuántas historias !, exclamaría en voz baja, y nosotros con él. Pensaría en los muertos y en los vivos, en las memorias recuperadas y en las perdidas para siempre. En las cosas que habían pasado. ¡En el dolor de las cosas, que ya no tendrían vuelta ! ¡En su falta de redención ! (J. Edwards, *El Sueño de la Historia*, 2000)

En réalité, la notion de clôture suggère une fermeture – qui est tout à fait illusoire, d'où l'ambiguïté, voire l'inefficacité de cette notion. Une question s'impose immédiatement : peut-on vraiment parler de texte clos dans la littérature contemporaine ? S'il s'agit de clôture sémantique, Chevillot démontre qu'une réponse affirmative est impossible. Elle arrive à la conclusion qu'il existe dans chaque texte un potentiel dynamique de réouverture, pour poser ensuite une hypothèse qui justifie cette réouverture :

En faisant du mouvement de clôture une mise en scène de la mort de l'écriture, le texte aménage l'espace nécessaire à sa réouverture et conjure ainsi l'angoisse liée à sa perte. La seule clôture possible du texte, c'est sa réouverture<sup>444</sup>.

---

<sup>441</sup> F. Chevillot, *La Réouverture du texte : Balzac, Beckett, Robbe-Grillet, Roussel, Aragon, Calvino, Bénabou, Hébert*, Éditeur : Saratoga : Amna libri, 1993, 151 p.

<sup>442</sup> Voir à ce propos Barthes *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, 277 p. et Kristeva, "Le Texte clos" in *Séméiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, 379 p.

<sup>443</sup> F. Chevillot, *La Réouverture du texte*, op. cit., p. 139.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 142. Chevillot s'inspire de la conception de la clôture développée par la sémiotique moderne. Pour A. J. Greimas et J. Courtés, "étant donné que les discours narratifs n'utilisent le plus souvent qu'une tranche du schéma narratif canonique, le fait qu'ils se trouvent ainsi arrêtés et comme clôturés à un moment donné de ce schéma suspend le déroulement normalement prévisible : dans ce cas, la clôture du discours est

La conception de l'ouverture potentielle, bien que séduisante, s'oppose à l'idéologie de la clôture du sens qui considère le texte comme totalité susceptible d'être saturée<sup>445</sup>. Othman Ben Taleb donne un sens plus précis à la clôture en la définissant comme un espace-temps (lieu et moment) de la narration et de la lecture :

un espace textuel situé à la fin du récit et ayant pour fonction de préparer et de signifier l'achèvement de la narration (...). Elle est aussi définie comme un lieu, un moment de la lecture où celle-ci touche à sa fin<sup>446</sup>.

Plus précise que les définitions précédentes, elle n'est pas moins problématique : restrictive, elle ne prend en considération que l'achèvement de la narration et la fin de la lecture. Mais qu'en est-il alors de l'histoire entendue comme signifié susceptible de dépasser le cadre narratif par des potentialités prospectives<sup>447</sup> ? Car l'histoire mise en texte ne s'arrête pas toujours avec l'arrêt final de la narration : bien au contraire, elle peut promettre d'autres histoires à venir, comme dans cet exemple :

Checo seguía tomado de mi mano, Verania me hizo un cariño, empezó a llover. Así era Zacatlán, siempre llovía. Pero a mí no me importó que lloviera en ese pueblo, era mi última visita. Lo pensé llorando todavía y pensándolo dejé de llorar. Cuántas cosas ya no tendría que hacer. Estaba sola, nadie me mandaba. Cuántas cosas haría, pensé bajo la lluvia a carcajadas. Sentada en el suelo, jugando con la tierra húmeda que rodeaba la tumba de Andrés. Divertida con mi futuro, casi feliz. (A. Mastretta, *Arráncame la vida*, 1985)

Un autre moyen de valider la clôture, c'est de ne plus la considérer comme une *structure textuelle* mais comme un concept opératoire : le

---

la condition même de son ouverture en tant que potentialité". (Ce point est l'un des éléments définitionnels de l'article "Clôture" dans *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Livre, 1993, p. 38).

<sup>445</sup> G. Larroux souligne que "la clôture du texte peut renvoyer à la clôture du sens si le texte considéré se présente comme une totalité fermée, complète" (Cf. *Le Mot de la fin*, Paris, Nathan, 1995, p. 42.)

<sup>446</sup> O. Ben Taleb, "La clôture du récit aragonien", in *Le Point Final*, Clermont-Ferrand, 1984, p. 131.

<sup>447</sup> A ce propos, la littérature foisonne de romans inachevés aussi bien au niveau diégétique que structurel, comme *Miss Harriet* (inédit) de George Sand, *Bouvard et Pécuchet* (1945) de Flaubert, *Fin de Partie* (1956) de Beckett ou *Dry cicuta* (inédit) de C. J. Cela.

caractère spatial de la *clôture* relevé par Ben Taleb va lui permettre de la distinguer de la *clausule*, terme défini à partir de sa fonctionnalité dans un texte donné. La clausule renvoie alors "aux procédés formels et aux données sémantiques (thème) par lesquels la clôture est introduite. La stratégie de la clôture est donc réalisée par divers procédés clausulaires, situés à des niveaux différents et complémentaires"<sup>448</sup>. La clausule est ainsi au service de la clôture. Autrement dit, elle est le signal qui permet la délimitation de la clôture, l'ensemble des démarcateurs qui fixent cette séquence finale.

Il semble que Ben Taleb considère la clausule en tant que mode de terminaison du texte. Cependant, si l'on considère les définitions rhétoriques et stylistiques qui restituent à la notion de clausule son sens étymologique, nous remarquons que celle-ci renvoie à la fois à un lieu final et à ses modes de terminaisons"<sup>449</sup>. La clausule désigne la conclusion d'une période et les modes métriques qui marquent la fin d'une phrase en général : dans la prose latine, elle est surtout étudiée comme mode de terminaison. Néanmoins, le mot français "clausule" ne renvoie plus à la même réalité que lui accordait la stylistique de la prose latine : sa définition s'est élargie au-delà de la phrase comme quantité finale pour désigner tantôt la bordure d'une séquence quelconque, tantôt la portion finale d'un texte"<sup>450</sup>. Finalement c'est Hamon qui établit une série d'oppositions pour typologiser les clausules. Il oppose notamment la clausule interne (fin de n'importe quelle séquence interne du texte) à la clausule externe

---

<sup>448</sup> O. Ben Taleb, "La clôture du récit aragonien", *op. cit.*, p. 131.

<sup>449</sup> La clausule provient ainsi du latin *clausula* qui est un "diminutif dérivé de *claudere*, clore, terminer". Elle désigne la "dernière rhèse d'un discours, d'un exposé, d'un poème en prose. La clausule faisait partie de l'arsenal oratoire des anciens. On distingue chez eux des *clausules métriques* (fondées sur des successions données de longues et de brèves), des *clausules rythmiques* (fondées sur l'accent et l'ordre de son retour) et des *clausules mixtes* (reposant à la fois sur l'accent et la "quantité" ou durée syllabique)". (Cf. H. Morier *Dictionnaire de Poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F., 1989). Selon J. Mazaleyrat et G. Molinié la clausule est-elle un "terme de stylistique historique, et de la rhétorique prescriptive. Il désigne proprement la conclusion d'une période, c'est-à-dire les derniers groupes syntagmatiques de la phrase, considérés sous le rapport de l'équilibre relatif du nombre des syllabes et de leurs soulignements accentuels, ainsi que du point de vue de l'euphonie" (*Vocabulaire de la stylistique*, Paris, P.U.F., 1989)

<sup>450</sup> Cf. G. Larroux, *Le Mot de la fin*, *op. cit.*, p. 43-45 et P. Hamon, "Clausules", *op. cit.*, p. 509.

(terminaison proprement dite du texte)<sup>451</sup>. Prenons l'exemple de *El largo atardecer del caminante* (1992) de Posse :

Desde que comencé a tomar estas notas, y sobre todo desde que Lucinda me regaló la resma del papel, me sentí libre en la intimidad de las páginas. [CLAUSULE INTERNE]

De acuerdo a lo que imaginé, será como un mensaje que alguien encontrará tal vez dentro de muchos años. Será un mensaje arrojado al mar del tiempo. Lo abandonaré entre los libros de la biblioteca de la Torre de Fadrique. Me subiré como pueda hasta alcanzar el estante más alto y lo acomodaré entre los tomos de la *Summa Theologica* que los curas no frecuentan mucho (hoy, para ser obispo, no es conveniente ni mucha teología, ni mucho cristianismo.) [CLAUSULE INTERNE]

Espero que esta nave no naufrague y llegue a buen lector. Al fin de cuentas el peor de todos los naufragios sería el olvido. [CLAUSULE EXTERNE]

Le résumé des points de vue exposés ci-dessus nous conduit à définir la clausule comme un lieu stratégique qui commence à la dernière fracture sémantique et structurelle d'un texte pour signifier sa fin, bien qu'elle ne coïncide pas forcément avec son achèvement. La clausule désigne ainsi le lieu final où sont investis les procédés clausulaires qui signifient l'arrêt et du texte et de sa lecture ; arrêt qui n'exclue pas l'idée du recommencement.

Nous pouvons maintenant diviser les signaux de la fin en deux grandes catégories. Il y en a qui programment explicitement la terminaison du récit par un métalangage clair et direct, par exemple en annonçant à son protagoniste l'abandon immédiat et irrévocable :

¿Qué tal, Supremo Finado, si te dejamos así, condenado al hambre perpetua de comerte un güevo, por no haber sabido... (*empestado, ilegible el resto, inhallables los restos, desparramadas las carcomidas letras del Libro*). (A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, 1984)

La cadence déclarative est la façon dont le texte déclare sa fin. Elle peut prendre plusieurs formes. Kotin Mortimer par exemple classe ici ce qu'elle appelle "la solution – par – l'art" et le "tag line". Dans le premier cas, la narration trouve son issue dans le domaine de l'art littéraire et prend ainsi la forme d'un procédé métalinguistique qui fera du texte, voire de la littérature, l'objet d'un métadiscours qui en annonce et prépare la fin.

---

<sup>451</sup> P. Hamon, *ibidem*, p. 509.

Citons l'exemple d'une lettre fictive qui clôture le roman de Brailovsky, *Esta maldita lujuria* (1992) :

Mire usted que las ideas francesas se difunden rápido, porque la subversión se apoya en esta maldita lujuria, y una vez que los hombres se sienten iguales, ya no quieren tener Rey. Actúe con celeridad, señor Virrey, que mañana será tarde.  
Dios guarde a Vuestra Excelencia muchos años.  
En el Carmen de Patagones.

Ambrosio de  
Lara, *armero de esta Villa*.  
Al 24 de Mayo de 1810.

Dans le second cas appelé également clôture épigrammatique, il s'agit d'une "seule phrase faisant paragraphe à la fin du texte et où se concentre toute la force clôturale"<sup>452</sup>, celle-ci étant liée à la finalité sémantique à laquelle aboutit le texte :

La campaña, al fin, había terminado. (C. Fuentes, *La Campaña*, 1990)

- Ya no está aquí.... (A. Roa Bastos, *Vigilia del Almirante*, 1992)

La deuxième catégorie des signaux de la fin concerne les démarcateurs aspectuels d'ordre terminatif. Guy Larroux précise qu'il "serait sans doute utile, pour ce qui est du roman, d'étendre la notion de *démarcateur* à tous les changements, à tous les glissements et à toutes les ruptures qui dénoncent l'hétérogénéité de la portion finale de texte et l'autonomisent par là même"<sup>453</sup>. Ces démarcateurs peuvent être de nature différente :

- Le changement qui affecte le temps se manifeste quand la fin du texte s'écrit à un temps autre que celui de l'ensemble du récit. Quand il y a passage du passé au présent on parle d'une "arrivée au présent" et quand le texte se termine par un futur "qui raconterait prospectivement des événements à venir, permettant

---

<sup>452</sup> A. Kotin-Mortimer, *La clôture narrative*, op. cit., p. 21.

<sup>453</sup> G. Larroux, *Le mot de la fin*, op. cit., p.33.

d'entrevoir un nouveau commencement", on parle de "la fin-commencement"<sup>454</sup> :

Hubo un momento en que me dije : Si no la escribo, voy a asfixiarme. Si no trato de conocerla escribiéndola, jamás voy a conocerme yo. En la soledad de Highland Park, me senté y anoté estas palabras : "Al despertar de un desmayo que duró más de tres días, Evita tuvo al final la certeza de que iba a morir". Era una tarde impasible de otoño, el buen tiempo cantaba desafinando, la vida no se detenía a mirarme.

Desde entonces, he remado con las palabras, llevando a Santa Evita en mi barco, de una playa a la otra del ciego mundo. No sé en que punto del relato estoy. Creo que en el medio. Ahora tengo que escribir otra vez. (T. E. Martínez, *Santa Evita*, 1995)

- Les changements du genre de discours peuvent être également considérés comme des démarcateurs dans la mesure où ils sont "perçus comme des ruptures et comme des infractions à l'homogénéité d'un contexte"<sup>455</sup>. Ainsi, tous les contrastes stylistiques sont-ils perçus comme des démarcateurs.

*Una nodriza se hizo cargo de alimentar a las niñas y, desde hace un año, un aya se ocupa de educarlas. Las mellizas han crecido llenas de salud y son de una belleza tan idéntica que aún hoy me cuesta distinguir a una de la otra.*

La carta se interrumpió abruptamente en la mitad del papel. Polidori miró el reverso de la hoja comprobando que ya lo había leído. En la siguiente página Annette Legrand retomaba la palabra. (F. Andahazi, *Las Piadosas*, 1998)

No vio ni oyó ni supo que su único epitafio fue una carta del obispo de Hiva Oa a sus superiores, que, con el correr de los años, Kobe ya famoso, alabado y estudiado y sus cuadros disputados por coleccionistas y museos en el mundo entero, todos sus biógrafos citarían como símbolo de lo injusta que es a veces la suerte con los artistas que sueñan con encontrar el Paraíso en este terrenal valle de lágrimas : "Lo único digno de anotarse últimamente en esta isla ha sido la muerte súbita de un individuo llamado Paul Gauguin, un artista reputado pero enemigo de Dios y de todo que es decente en esta tierra. (Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, 2003)

---

<sup>454</sup> A. Kotin-Mortimer, *ibid.*, p. 22-23. Philippe Hamon parle de "clausule ouvrante" dans son article "Clausules", *op. cit.*, p. 509.

<sup>455</sup> G. Larroux, *Le Mot de la fin*, *op. cit.*, p. 34.

- La voix et la personne changent. Une personne grammaticale peut ainsi se substituer à une autre et provoquer une rupture de l'homogénéité du récit.

...te amas, me amo, te fecundo, me fecundas, me fecundo a mí mismo, misma, tendremos un hijo, después una hija, se amarán, se fecundarán, tendrán hijos, y esos hijos los suyos, y los nietos bisnietos, hueso de mis huesos, carne de mi carne, y vendrán a ser los dos una sola carne, parirás con dolor a los hijos, por ti será bendita la tierra, te dará espigas y frutos, con la sonrisa en el rostro comerás el pan, hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella has sido tomado, ya que polvo eres, y al polvo volverás, sin pecado con placer.

No sonaron doce campanadas en las iglesias de París ; pero dejó de nevar, y al día siguiente brilló un frío sol. (C. Fuentes, *Terra nostra*, 1975)

- L'épuisement, selon les termes de Greimas<sup>456</sup>, renvoie à la saturation du programme narratif réalisé et "achevé" après un parcours préparé par le récit. Autrement dit, on parle d'épuisement quand toutes les possibilités narratives actualisées sont saturées :

En una de mis mudanzas de casa se extravió el dibujo de Goya, el de la maja y el vaso de veneno. Nunca he visto el grabado de que él y Luis coincidieron en hablarme : el "Voláverunt". Le hubiera encontrado yo aún otro sentido ? He olvidado mis latines. Ni siquiera sé lo que significa esa palabra : Voláverunt... (A. Larreta, *Voláverunt : novela*, 1980)

Une anthologie des clausules serait probablement aussi intéressante que celle des incipit. Dans le cas du nouveau roman historique, elle permettrait de constater une hétérogénéité au niveau syntaxique, stylistique et même linguistique. En même temps, un tel répertoire apporterait de l'eau au moulin des théories qui veulent que la clausule d'un texte romanesque ne signifie pas nécessairement son achèvement. Voici quelques exemples de clausules des romans historiques latino-américains publiés entre 1949 et 2003 :

Y desde aquella hora nadie supo más de Ti Noel ni de su casaca verde con puños de encaje salmón, salvo, tal vez, aquel buitre mojado, aprovechador de toda muerte, que esperó el sol con las alas abiertas : cruz de plumas que acabó por

---

<sup>456</sup> Maupassant : *La sémiotique du texte*, Paris, Seuil, 1976, p. 262.

plegarse y hundir el vuelo en las espesuras de Bois Caimán. (A. Carpentier, *El reino de este mundo*, 1949)

El almirante miró hacia el diezmado palmar que le había murmurado alguna vez un saludo de llegada, vio los castigazos forzados y los bigotazos y el correa de Roldán y su gente. Comprendió que América quedaba en manos de milicos y corregidores como el palacio de la infancia tomado por lacayos que hubiesen sabido robarse las escopetas. Murmuró, invencible :

*Purtroppo c'era il Paradiso... !* (A. Posse, *Los perros del paraíso*, 1983)

Las comadres rompieron a llorar. Doña Luisa sintió que en aquella opresión del fin también ellas estaban muriendo. Le brotó un nudo en la garganta. Se dio cuenta de que apenas el ataúd desapareciera de la pantalla todos quedarían huérfanos para siempre, y ella no era mujer de resignaciones. Subió al altar de cajones de frutas y abrazó el televisor con fuerza. La sonrisa del general la envolvió entonces con su calor omnipotente, y doña Luisa creyó que todo podía suceder, que bastaba decirlo para que sucediera :

- ¡Resucitá, machito ! ¿Qué te cuesta ? (T. E. Martínez, *La novela de Perón*, 1985)

Entonces cruzó los brazos contra el pecho y empezó a oír las voces radiantes de los esclavos cantando la salve de las seis en los trapiches, y vio por la ventana el diamante de Venus en el cielo que se iba para siempre, las nieves eternas, la enredadera nueva cuyas campanudas amarillas no vería florecer el sábado siguiente en la casa cerrada por el duelo, los últimos fulgores de la vida que nunca más, por los siglos de los, volvería a repetirse. (G. García Márquez, *El general en su laberinto*, 1989)

Salvaremos al lenguaje y a la memoria del hombre, y un día conformaremos al puño que nos relate, y nos preguntaremos por el misterio de la muerte, por el necio sinsentido del hombre y de la mujer. Sentiremos horror, aunque nuestros cuerpos no conozcan más ni el frío ni el dolor.

Un abismo estará abierto a nuestros pies. Esos serán los cielos de la Tierra. **Slos keston de Learo.** (C. Boulosa, *Cielos de la Tierra*, 1997)

Si este es un relato para nadie, quizás yo mismo deba crearle un lector, y tal vez sea ella, mister MacDowell o MacDowness, la que algún día pueda alcanzar el sentido de estos papeles sin destino. (S. Iparaguirre, *La Tierra del Fuego*, 1998)

A ce stade de réflexion, je ne peux que formuler des conclusions provisoires. D'une part, cette étude du paratexte, de l'incipit et de la clause du nouveau roman historique n'est ni complète, ni exhaustive, et ne fait que survoler son objet. D'autre part, le paratexte n'est qu'un auxiliaire du texte, son accessoire, comme le rappelle Genette :

Et si le texte sans son paratexte est parfois comme un éléphant sans cornac, puissance infirme, le paratexte sans son texte est un cornac sans éléphant, parade inepte. Aussi le discours sur le paratexte doit-il ne jamais oublier qu'il porte sur un discours qui porte sur un discours, et que le sens de son objet tient à l'objet de ce sens, qui est encore un sens. Il n'est de seuil qu'à franchir<sup>457</sup>.

Avant de franchir ce seuil, il est néanmoins possible d'observer l'évolution progressive des marques génériques du roman historique. Les exemples étudiés, au niveau du péritexte comme de l'épitéxte, de l'incipit comme de la clausule, laissent transparaître, malgré leur hétérogénéité, certaines caractéristiques communes, notamment l'aspect ouvertement ironique, ludique et dialogique du paratexte. Tous les signes laissent supposer que, tandis que le roman historique souligne traditionnellement son appartenance générique, le nouveau roman historique est celui qui, au premier abord, brouille les pistes et ne se dévoile pas comme tel. Pour faire suite aux réflexions sur le paratexte, l'incipit et la clausule, je me propose à présent de continuer la recherche des traits génériques du nouveau roman historique en passant en revue le choix du sujet, les protagonistes et les repères spatio-temporels, soit les éléments qui assurent les marques d'historicité des romans historiques contemporains.

---

<sup>457</sup> G. Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 413.

## **Chapitre II**

### **ENTRE LA DOXA ET L'ANACHRONISME**

Les réflexions antérieures nous ont permis de formuler l'hypothèse suivante : bien que l'appartenance générique du roman historique traditionnel ne pose généralement pas de problèmes, celle du nouveau roman historique paraît plus confuse. Mais si au premier abord le nouveau roman historique ne se dévoile pas comme historique, il est clair que le récit doit porter des traces d'historicité suffisamment marquantes pour permettre au lecteur – voire au critique – de s'adapter au pacte de lecture proposé par l'auteur. C'est ici que se pose une question épineuse : quels sont aujourd'hui les signes d'historicité notoires pour qu'un roman contemporain soit encore qualifié d'historique ? Ana María Freira López propose :

Toda referencia en la ficción a una realidad histórica, extraliteraria, presente o pasada, es un evidente signo de historicidad<sup>458</sup>.

Considérons le plus naturellement possible le choix du sujet. S'il est vrai que le nouveau roman historique réécrit le passé, ce passé doit

---

<sup>458</sup> En partant de l'hypothèse que les signes d'historicité sont toutes les traces du temps historique dans le récit, plus ou moins volontaires et conscientes, A. M. Freira López établit un parallèle entre le roman historique et le roman réaliste : "Por una cuestión de terminología, paradójicamente la novela menos *histórica* suele ser la que precisamente apellidamos así. [...] Creo que existen unos signos de historicidad *explícitos*, externos, comunes a la novela histórica y a la novela realista [...] : la presencia de personajes históricos, o la coexistencia de éstos con personajes ficticios ; la simple mención de un personaje de la vida real, que sirve para localizar temporalmente la acción. [...] ; las lecturas de periódicos o de libros del mundo real que leen los personajes de ficción." (Cf. A. M. Freire López "Signos de historicidad y prosa de ficción : sobre el realismo de la novela" in *Las representaciones del tiempo histórico. Les représentations du temps de l'histoire*, sous la direction de J. Covo, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 61-62.) Elle y ajoute l'existence des signes d'historicité implicites : "Creo que hay otros quizá más auténticos, más verídicos, que podríamos calificar de *implícitos*, y que no quiero llamar involuntarios, porque el autor en cualquier caso tiene voluntad testimonial, y por ello histórica, desde el momento en que localiza su obra en el presente o en un pasado inmediato, cuyas consecuencias todavía perviven." (*Ibid*, p. 62)

encore pouvoir être reconnu comme tel. Les événements, les protagonistes, le cadre spatio-temporel – ces quelques éléments, avant de surgir de l'imagination ou bien de l'inconscient de l'auteur, possèdent déjà un référent historique ancré dans l'inconscient collectif. Voilà pourquoi, comme le remarque Amadeo Lopez, lorsqu'un romancier choisit pour matière de sa création des situations ou des personnages historiques, l'espace imaginaire semble à première vue s'éclipser au profit du celui de la réalité<sup>459</sup> – bien que la réalité du passé soit très relative.

Toutefois, il est courant que ce type de création exige de la part de l'écrivain l'acquisition d'un savoir spécifique : le savoir historique, obtenu au prix de longues années de recherche et de fréquentes consultations d'ouvrages prisés par les spécialistes. De Alejo Carpentier à Abel Posse, de Martha Mercader à Carmen Boullosa, les auteurs de romans historiques contemporains réinventent souvent le passé sur la base de recherches historiques rigoureuses. Avant de publier son *Lope de Aguirre*, Otero Silva indique par exemple avoir consulté "las obras de ciento ochenta y ocho autores diferentes", lesquels se copiaient les uns les autres<sup>460</sup>. De cette prédilection pour les recherches sont nés des romans aussi denses que *La vigilia del Almirante* de Roa Bastos et aussi volumineux que *Noticias del Imperio* de Fernando Del Paso. Rappelons à ce propos la notion de "l'histoire palimpseste" introduite par Christine Rose-Brooks : cette notion s'adapte parfaitement bien à ces gros livres, truffés d'érudition et écrits par de véritables romanciers-chercheurs<sup>461</sup>.

Cette recherche préalable semble par ailleurs indispensable. En effet, dans les romans historiques contemporains, la cohérence des

---

<sup>459</sup> A. Lopez, "Histoire et roman historique" in *América* N° 14, *Cahiers du C.R.I.C.C.A.L.*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 50-51.

<sup>460</sup> "(No tan diferentes puesto que suelen copiarse casi literalmente los unos y los otros), entre cronistas de Indias, memorialistas, historiadores, ensayistas, psiquiatras, moralistas, narradores, poetas, dramaturgos, etc, que en alguna forma se ocuparon de Lope de Aguirre, sus aventuras y su muerte." (Cf. la note de M. Otero Silva in *Lope de Aguirre, Príncipe de la libertad*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 249)

<sup>461</sup> Elle remarque à ce propos : "Comme les historiens, ces auteurs travaillent durement sur leurs faits, comme le font, soit dit entre parenthèses, les auteurs d'un genre plus scientifique comme celui de la science-fiction." Ch. Brooke-Rose, "Histoire palimpseste", in *Interprétation et surinterprétation*, ouvrage collectif (Ch. Brooke-Rose, J. Culler, Jonathan, U. Eco, R. Rorty ; trad. J.-P. Cometti), Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 125.

situations et de leurs protagonistes s'appuie sur la faculté du lecteur à les identifier en tant qu'historiques. Ajoutons que cette identification ne présuppose pas nécessairement un savoir explicite de nature à mesurer le degré de correspondance avec les référents historiques au sens propre, même si les auteurs ne se privent pas de souligner le sérieux de leur travail :

Todas las circunstancias son históricas. Todas las palabras, o casi todas, surgen de versiones reconocidas, de declaraciones o textos. Al final del volumen, el lector encontrará una lista de indispensables agradecimientos y una somera biografía. (Abel Posse, *La pasión según Eva*, p. 9)

En général, cette identification peut reposer simplement sur l'effet de résonance que les référents historiques provoquent chez le lecteur. Dans ce cas de figure, cela requiert que la situation ou le personnage romanesque soit "investi d'une charge historique qui, en le situant dans une temporalité, une espace et une circonstance attestées qui l'authentifient, crée un effet de *reconnaissance*, renvoie le lecteur à des représentations culturelles pré-acquises" – selon les propos de Jacqueline Covo<sup>462</sup>. Sans doute, l'efficacité de cette charge historique se mesure-t-elle davantage à ce qu'elle suggère plutôt qu'à ce qu'elle énonce : un détail suffit parfois pour mettre le lecteur sur les traces de la situation, voire du personnage historique dont il porte en lui les schèmes de l'inconscient collectif. En définitive, c'est de la résonance dans ces schèmes dont dépend la crédibilité de l'action du roman historique

Cela étant, les personnages et les situations dans le roman historique se meuvent dans l'espace spécifique des êtres de fiction. Une fois créés, ils obéissent à une dynamique différente de celle des référents historiques – ce que nous verrons par la suite, en séparant tous les éléments

---

<sup>462</sup> J. Covo, "La construction du personnage historique" in *Amérique*, N° 12, *Cahiers du C.R.I.C.C.A.L.*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, p. 29. Impossible de ne pas mentionner à cette occasion des trois ouvrages de référence indispensables durant la rédaction de ce chapitre : *Las representaciones del tiempo histórico. Les représentations du temps de l'histoire* (éd. J. Covo), Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, 276 p. ; *La construction du personnage historique. Aires hispanique et hispano-américaine* (éd. J. Covo) Diffusion Presses Universitaires de Lille, 1991, 331 p. ; *Historia, Espacio e Imaginario* (éd. J. Covo), Lille, Presses Universitaires de Septentrion, 1997, 315 p. et, finalement, *Los poderes de la imagen* (éd. J. Covo), Lille, Université Lille 3, 1998, 372 p.

pour les besoins de l'analyse, car il est clair qu'en dehors de ce cadre ils forment un tout cohérent bien qu'hétérogène. Quant à l'étude des œuvres souvent ironiques ou anachroniques selon la doxa du roman historique traditionnel, elle a pour justification essentielle de permettre de déterminer avec précision les points sur lesquels, délibérément ou non, une telle œuvre excède de tels critères.

### **2.1. Les personnages**

Dans la première partie de ce travail nous avons commenté le mouvement de fond qui depuis plusieurs décennies parcourt les sciences humaines, privilégiant le micro-social par rapport au macro-social, la personne face à l'institution, l'individu face aux structures et aux systèmes, le vécu face à un modèle statique. Cette émergence de l'individuel du quotidien, attesté par la popularité du récit de vie<sup>463</sup>, explique en partie la montée en puissance aussi bien de l'anthropologie sociale, considérant le rapport à l'autre, que de la psychanalyse, traitant la relation de l'individu à sa propre histoire. Il est intéressant que dans le domaine de la fiction ce même phénomène s'accompagne – en réaction contre les tentations formalistes et expérimentales – d'un retour en force du romanesque, défini ainsi par l'un des auteurs majeurs de l'Amérique latine :

La novela es contar historias y tanto la técnica como el lenguaje (que tienen una importancia principalísima en la literatura) está siempre en función de estas historias que me interesa contar y que se componen de personajes, situaciones, un itinerario, una cronología<sup>464</sup>.

Le retour du romanesque signifie le retour de l'anecdote, de l'intrigue – et, bien évidemment, des personnages. Des personnages qui, dans le contexte du nouveau roman historique seront le plus souvent historiques – ce qui répond, je suppose, non seulement à un désir de ce démarquer du modèle

---

<sup>463</sup> Cf. les travaux d'E. Skłodowska, en particulier – *Testimonio hispano-americano. Historia, teoría, poética*, New York, Peter Lang Publishing, 1992, 219 p. ; voir aussi *El testimonio femenino como escritura contestataria*, E. Sepúlveda-Pulvirenti (éd.), Santiago de Chile, Asterion, 1995, 276 p.

<sup>464</sup> M. Vargass Llosa, *Escuchando tras la puerta*, Barcelona, Tusquets, 1975, p. 28.

traditionnel, mais surtout au besoin d'une démystification de grandes figures du passé.

### **2.1.1. Postulats et paradoxes**

Pour que le personnage du roman historique soit également qualifié d'un tel adjectif, il est nécessaire de lui attribuer un référent extérieur à l'œuvre en question. Autrement dit, le qualificatif d'"historique" dépend moins de l'existence empirique que de l'existence attestée par le discours historique. J'ai devant moi les actes du colloque sur la construction du personnage qui s'est tenu à Lille en mai 1989. Selon Françoise Peyrègne, qui compose l'introduction de cet ouvrage volumineux, rien qu'une analyse superficielle du concept de "personnage historique" permettrait de distribuer ainsi sa signification :

- le nom "personnage" désignerait l'ensemble des éléments de représentation artistique ou littéraire
- le qualificatif "historique" semblerait renvoyer à un référent objectif.

Si nous nous en tenons à cette division, l'analyse de la construction du personnage historique consisterait alors simplement à mesurer l'écart plus ou moins grand existant entre le référent historique et son élaboration : autrement dit, "à peser la charge d'historicité qui en est faite"<sup>465</sup>.

Il me semble pourtant que les choses ne sont pas aussi simples – et, en effet, Peyrègne confirme que les participants du colloque renoncèrent rapidement au schématisme d'une telle interprétation. En 1989 l'influence de la nouvelle histoire commence à s'imposer : l'impossibilité de connaître le référent historique à l'état pur semble plus ou moins évidente, tout comme le fait que l'illusion référentielle s'applique aussi bien à la matière de fiction qu'à la matière historique. Par conséquent, non seulement la distance entre le référent historique et la production culturelle ne saurait être exactement appréciée – mais aussi, ajouterai-je, l'intérêt d'une telle appréciation ne serait que très relatif. La "vérité historique" semble de plus

---

<sup>465</sup> Cf. F. Peyregne, "La construction du personnage historique (essai de synthèse)", *Las representaciones del tiempo histórico. Les représentations du temps de l'histoire* (éd. J. Covo), op. cit., p. 13-16.

en plus chargée du poids des guillemets. C'est particulièrement frappant dans le cas de l'histoire immédiate, et donc immédiatement médiatisée, où le référent (personnage célèbre) est presque toujours directement accessible, soit dans la presse, soit via Internet, soit même en personne : mais il suffit de réfléchir aux personnages influents à l'échelle mondiale durant la dernière décennie afin de constater que la "vérité historique" sur ces protagonistes de l'histoire se dérobe sans cesse<sup>466</sup>.

Dans un ouvrage d'histoire dont il est le thème, Napoléon est décrit comme un objet, à propos duquel sont énoncés certaines propositions. Dans un roman historique, au contraire, Napoléon lui-même est un Napoléon fictif, et cela ne tient pas au fait que dans tel ou tel roman on s'écarte de la vérité historique. Même les romans historiques qui s'en tiennent autant qu'un document à cette vérité historique transforment le personnage historique en figure fictive, non historique ; ils font basculer d'un système de réalité possible dans un système de fiction<sup>467</sup>.

De toute manière, le référent historique n'est jamais accessible de façon directe, mais toujours à travers d'autres élaborations antérieures. Autrement dit, le référent historique est une production culturelle en constante voie d'élaboration. On ne saurait mieux dire, par la construction littéraire d'un personnage historique, "l'impuissance de l'Histoire à se dégager des représentations qui en sont faites, et le pouvoir d'imagination pour l'interpréter, la mythifier ou la masquer"<sup>468</sup>. Mais il faut rester prudent, car en voulant trop s'écarter du référent historique on risquerait de perdre tout point de référence : or, pour qu'un personnage historique soit reconnu comme tel, il faut que d'une manière ou d'une autre soient conservés en lui les signes de son historicité – ne serait-ce qu'un infime détail, mais caractéristique.

Rappelons-nous également les réflexions de Michel de Certeau sur le rôle du personnage dans le discours historique et dans la fiction : alors que le roman doit peu à peu remplir de prédicats le nom propre qu'il pose

---

<sup>466</sup> Pensons au Pape et à Dalaï Lama, à Putin et Bush, Saddam et Bin Laden... Parlant de George Bush – la fiction documentaire de Michael Moore est un exemple de la création d'un personnage déjà historique.

<sup>467</sup> K. Hamburger, *Logique des genres littéraires* (1977) (trad. P. Cadiot), Paris, Seuil, 1986, p. 109.

<sup>468</sup> J. Covo, "La construction du personnage historique" in *Amérique*, N° 12, *Cahiers du C.R.I.C.C.A.L.*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, p. 38.

à son commencement, l'historiographe ou l'auteur d'un roman historique le reçoit "rempli" et se contente d'opérer un travail sur le langage référentiel. Néanmoins, le statut de tout personnage romanesque reste bien particulier. Milagros Ezquerro attirera notre attention sur la nécessité de distinguer le personnage et la personne, bien que la confusion soit fréquente :

El personaje novelesco es una construcción verbal destinada, generalmente, a representar una persona. El personaje se compone de todo lo que el texto dice de él, y sólo de eso. Así como una persona tiene una dimensión infinita y nunca se puede llegar a conocer del todo, al contrario un personaje novelesco, desde un enfoque teórico, es la suma de lo que de él dice la novela : descripciones, acciones, discurso, relaciones con los otros elementos textuales. [...] El personaje es una representación de persona que tiende a crear la ilusión de que se trata de una persona de la realidad<sup>469</sup>.

Cette illusion est fréquente, mais c'est aussi elle qui justifie en partie le plaisir de lecture et le succès du roman. Cela explique pourquoi auteurs comme lecteurs ont l'habitude de parler des personnages comme des personnes en chair et en os, des connaissances de longue date – ce qui est vrai aussi dans le cas de l'appropriation des personnages historiques. D'une part, les fantaisies, les désirs, les passions de l'auteur se projettent sur l'écran de la fiction. D'autre part, chaque lecteur, en fonction de son vécu, va s'identifier par rapport aux personnages romanesques choisis. Mais ce n'est pas le seul paradoxe :

Si es verdad que el personaje novelesco se va construyendo poco a poco desde su primera aparición hasta la última, también es verdad que la primera vez que se menciona, el personaje es el mismo que al final de la novela. [...] El personaje es un sistema que el texto va construyendo progresivamente, pero que, al mismo tiempo, es una entidad global que el texto entrega en su primera ocurrencia, una figura cabal que se impone al lector mucho antes de que la novela haya podido construirla. Todo ocurre como si el personaje que aparece en la primera frase de la novela y del cual, el lector no sabe nada, fuera el mismo que el personaje que, al final de la novela, se dibuja con toda su complejidad<sup>470</sup>.

---

<sup>469</sup> M. Ezquerro, "La paradoja del personaje", in *El personaje novelesco*, M. Mayoral (coord.), Madrid, Cátedra, 1990, p. 14.

<sup>470</sup> M. Ezquerro, *ibidem*, p. 15.

Ainsi que le remarque Milagros Ezquerro, le personnage s'offre au départ comme une entité globale pratiquement indéfinie, mais capable d'assimiler progressivement le plus grand nombre de traits sémantiques. Le personnage est donc à la fois une forme ou une structure globale – et globalisante, un ensemble complexe de traits sémantiques qui s'ajoutent les uns aux autres au fur et à mesure qu'avance le roman. Voilà pourquoi son évolution de personnage peut surprendre parfois l'auteur en personne, qui se plaindra alors que le personnage lui échappe, même s'il s'agit d'un personnage qui a un référent extérieur et dont le destin semble tracé. Rien de plus naturel, cependant, puisque le personnage se construit en harmonie avec tous les autres éléments de la composition du roman, avec d'autres personnages, l'action, le temps et l'espace où ils évoluent. L'écrivain ne peut pas le faire évoluer uniquement selon ses caprices.

### ***2.1.2. Les catégories de personnages***

Prudents, les auteurs des romans historiques traditionnels réservaient une place plus importante aux protagonistes fictifs, tandis que les personnages historiques en fond assuraient l'illusion de la véracité du récit. Selon l'une des définitions proposées :

Des héros moyens, hommes quelconques mais représentatifs, sont pris dans une époque de crise où se heurtent deux cultures ou deux partis et se mêlent aux grands personnages et événements, exprimant la façon dont une société vit son histoire<sup>471</sup>.

Étant donné que les sociétés contemporaines ne vivent pas l'histoire de la même manière, cette définition doit nécessairement évoluer. Les hommes "quelconques" cèdent la place aux apparitions extraordinaires venues de tous les temps et tous les âges, et les grands héros du passé révèlent leurs faiblesses humains. Hormis la catégorie des personnages historiques et fictifs, il s'avère nécessaire de parler aussi bien de la différence des plans et des perspectives, que des personnages longtemps marginalisés, représentatifs des minorités réduites au silence ou tout simplement des femmes, absentes dans le discours du pouvoir.

---

<sup>471</sup> J. Molino, "Histoire, roman, formes intermédiaires", in *L'histoire comme genre littéraire, Mesure*, n° 1, Paris, José Corti, 1989, p. 63.

*A. Les personnages historiques et fictifs*

Pour plus de précision, André Peyronie tente d'établir une sorte d'échelle d'historicité des personnages historiques en fonction de deux critères, leur identité historique avérée et leur intervention dans le récit<sup>472</sup> :

- les personnages historiques-mentionnés sont les personnages auxquels il est fait référence mais qui ne peuvent pas être directement impliqués car ils ont vécu en un lieu lointain ou à une autre époque ; cependant, leur influence sur les personnages et sur les événements romanesques peut être essentielle ;
- les personnages historiques-rattachés sont des personnages historiques contemporains qui, sans intervenir directement, entretiennent néanmoins de forts liens avec d'autres personnages romanesques. Sans être acteurs à part entière de la fiction, ils peuvent jouer un rôle important dans l'action ;
- les personnages historiques-actants, ayant véritablement existé et apparaissant sous leurs noms, que l'on peut trouver dans des dictionnaires historiques relatant leur vie, sont également acteurs de l'histoire romanesque ;
- les personnages fictifs-actants sont à la fois inventés et présents dans l'action. Quand bien même ils seraient inspirés de la réalité, les personnages de cette catégorie ne se différencient pas fondamentalement des personnages fictifs : leur nom est fantaisiste et ils n'ont pas de référent historique dont ils assumeraient l'identité ;
- les personnages fictifs-rattachés sont inventés, mais n'apparaissent pas directement. Ils peuvent cependant avoir un lien avec les protagonistes et jouer un rôle dans l'action ;
- une sixième catégorie regrouperait, pour la symétrie, les personnages fictifs-mentionnés – toujours inventés, mais sans lien aucun avec des actants.

---

<sup>472</sup> Cf. A. Peyronie, "Note sur une définition du roman historique suivie d'une excursion dans *Le nom de la rose*", in *Le roman historique : récit et histoire* (ouvrage collectif) Nantes, Editions Pleins Feux, 2000, plus particulièrement les pages 284-286.

L'analyse détaillée permet de constater que chaque roman historique, même le plus traditionnel, procède à une rupture des limites ontologiques, par exemple en faisant intervenir les personnages du monde réel et du monde inventé. Mais les romans traditionnels tendent à cacher les points de suture, alors que le nouveau roman historique les met en évidence. José Manuel Fajardo offre aux lecteurs de *Carta del fin del mundo* (1996) un appendice détaillé où il prend soin d'énumérer les catégories suivantes des personnages de son roman :

DE LA REALIDAD

*Los vizcaínos* – Domingo ; Juan, alias Chanchu ; Lope ; Martín de Urtubia ;  
*Los segovianos* – Antonio ; Pero Gutiérrez ; Rodrigo de Escobedo ;  
*Los cordobeses* – Diego de Arana ; Maestre Juan ;  
*Los onubenses* – Alonso de Morales ; Andrés ; Diego Lorenzo ; Francisco ; Juan de Medina ; Maestre Alonso Rascón ; Pedro de Lepe ;  
*Los murcianos* – Diego Pérez ; Luis de Torres ;  
*El sevillano* – Gonzalo Franco ;  
*El genovés* – Jácome Rico ;  
*Los indios* – Guanacagarí ; Caonabó ;  
*Los gobernantes* – Diego Colón ; Juan Rodríguez de Fonseca ;

DE LA FICCIÓN

Alvaro Almeyda ; Banachio ; Careinamá ; Cayainoa ; El hermano del narrador ;  
Guayacoa ; Mayamorex ; Moguacainambó ; Nagala ; Noamá ; Rodrigo de Tudela ;  
Yabogüé (*Carta del fin del mundo*, p. 176-182)

Chaque nom est accompagné d'une courte notice biographique, comme dans le cas de la dernière catégorie mixte où nous pouvons lire :

DE LA REALIDAD Y DE LA FICCIÓN :

Narrador : podría ser Domingo Pérez, un marinero vizcaíno de oficio tonelero que viajaba en la nao Santa María. Pero la documentación histórica dice que Domingo Pérez era de Lequeitio y el narrador ha nacido en Bermeo. Ambos tuvieron relaciones con María de Achio de la anteiglesia de Santa María de Izpazter, y fruto de ellas fue su único hijo. Es muy probable que sean la misma persona, pero ¿quién lo sabe ? (*Carta del fin del mundo*, p. 183.)

Ainsi la plupart des auteurs s'efforcent d'effacer au maximum la frontière entre le réel et l'imaginaire : la fiction tend à se fondre dans l'historiographie, à se confondre avec elle et à la retravailler de l'intérieur à sa manière. Prenons l'exemple de *Maluco, la novela de descubridores* de

Baccino Ponce de León. Juanillo Ponce, narrateur de *Maluco*, est un personnage fictif, bien qu'il porte le même nom que l'auteur et se vante d'une généalogie aussi précise que détaillée.

Presentado bajo el nombre de Juanillo Ponce, doble del autor de la novela, lleva su apellido y establece un doble juego de relaciones nominales, de filiación y de autoría, entre el personaje y el autor. La fábula intenta restituir con su ilusión un fragmento perdido de la Historia<sup>473</sup>.

Originaire de Bustillo, juif converti, Juan Ponce (personnage fictif) participe en tant que bouffon à la fameuse expédition de Magellan (personnage historique) entre 1519 et 1522 : 250 hommes partent alors à bord de cinq navires, dont un seul retournera en Espagne avec 18 survivants, devenus à moitié fous. Ironie du sort – et de l'auteur : seul le bouffon gardera sa raison jusqu'à la fin de l'expédition. Mais voilà que son nom disparaît de la liste des survivants et, faute aux mensonges du chroniqueur Pedro Martyr de Anglería (personnage historique), il est privé de sa pension. Vieux, persécuté et démuné, le bouffon s'adresse donc à Carlos V (personnage historique) depuis son Bustillo natal, et lui raconte la version non-officielle de l'expédition de Magellan, que tout le monde croit fabuleuse mais qui en réalité n'était qu'un long cauchemar. A la fin de son récit, Juanillo Ponce demande expressément au roi d'ordonner à l'inquisiteur Juan Ginés Sepúlveda (personnage historique) de vérifier la véracité de son histoire.

*Maluco* se termine donc par un appendice dont je me ferai le plaisir de citer quelques fragments. En effet, c'est une lettre de Sepúlveda adressée au roi, sorte de résumé des résultats de son enquête sur l'identité de Juanillo Ponce et sur l'authenticité des faits qu'il raconte :

Finalmente y en lo que atañe el autor de esa memoria que tanto interés ha despertado en Su Alteza, demostrando el mismo espíritu inquieto del que hizo gala en su reinado para provecho y bien de todos, digo :

16) Que ni el puntual cronista Gonzalo Fernández de Oviedo, quien tuvo la ocasión de entrevistarse con los sobrevivientes de la citada expedición, ni Juan Bautista Ramusio que escribió sobre ello, ni ninguno de los historiadores que trataron el

---

<sup>473</sup> N. Giraldi-Dei-Cas, "Maluco, la novela e los descubridores", *Historia, Espacio e Imaginario*, J. Covo (éd.), Lille, Presses Universitaires de Septentrion, 1997, p. 266.

asunto, mencionan la presencia en las naves de bufón alguno. Y que tampoco aparece mencionado en la lista oficial de los citados diez y ocho sobrevivientes.

17) Que no se menciona en esta a ningún Juanillo Ponce, a quien tampoco refieren los citados cronistas. [...]

20) Que no obstante hace notar a Su Alteza que tanto las fechas y los nombres, así como el itinerario y la mayoría de los hechos que incluye en su crónica, coinciden con lo que sabemos de la citada expedición ; aunque bien pudo inventarlo todo basándose en alguna de esas crónicas o, en el testimonio directo de algún sobreviviente que pudiera conocer.

En cualquier caso debo admitir, Majestad, que el autor, quienquiera que sea, ha pasado grandes trabajos para escribir su crónica y, si se me permite una opinión personal, grande placer me ha causado con ella y bien merece la pensión que solicita.

En Sevilla, a 21 de septiembre de 1558, de su humilde y leal servidor que vuestros pies y manos besa.

Juan Ginés Sepúlveda

(*Maluco, novela de descubridores*, p. 334-335)

Ainsi, un personnage historique fait non seulement une rigoureuse investigation sur l'identité d'un personnage fictif mais il en arrive à féliciter l'auteur de son idée et de son roman. Pour ne pas dire que l'auteur, avec un clin d'œil au lecteur, se félicite lui-même !

Le lecteur se saura jamais si Juanillo Ponce a existé, ni s'il a réussi à obtenir sa pension, mais il est certain que *Maluco* a valu à son auteur, Napoleón Baccino Ponce de León, une série de prestigieux prix littéraires<sup>474</sup>. En réalité, l'enjeu semble être bel et bien l'écriture et la réécriture de l'histoire :

La tarea del narrador es la de demystificar a los agentes de la Historia, mostrando que ellos son también instrumentos de sus propias obsesiones y pasiones, como el escritor<sup>475</sup>.

La réécriture de l'histoire rend manifeste les mécanismes du pouvoir, devant lequel tous les agents – le bouffon et le roi, les marins et les indigènes – semblent être les marionnettes abandonnées sur une scène du théâtre.

---

<sup>474</sup> Publié en 1989, le roman obtient la même année le Premio de Casa de las Américas, puis le Premio de Narrativa Hispanoamericana au Mexique (1990) et le Premio Blanes Oro à Montevideo (1990). Il est aussi finaliste du Premio Rómulo Gallegos (1991), finalement attribué à A. Uslar Pietri.

<sup>475</sup> N. Giraldi-Dei-Cas, *ibidem*, p. 268.

Dans d'autres romans historiques récents, certains personnages censés renvoyer à un référent historique, comme Christophe Colomb, apparaissent sous un nom qui le suggère, sans toutefois le nommer – comme "el Almirante" dans *La Vigilia del Almirante* de Roa Bastos. Ce procédé permet une plus grande liberté avec la biographie du protagoniste, qui devient ouvertement apocryphe, à la plus grande joie des lecteurs :

Aun cuando en la novela aparezca, pongamos por caso, un personaje deformado en relación con la imagen que de él se ha tenido a través de los biógrafos y los historiadores, por alto que sea el grado de tal deformación, el lector siempre podrá reconocer al personaje como el que en realidad fue, estableciendo la necesaria diferencia entre la *persona* real, histórica, y el *personaje ficticio* creado por el novelista.<sup>476</sup>

Chez Fuentes, certains détails de la biographie d'"El Señor" dans *Terra Nostra* renvoient volontairement à Charles V, mais la plupart à son fils, Philippe II. Notons aussi le télescopage de deux personnages, comme dans *Daimón* de Posse où Lope de Aguirre, éternel révolutionnaire, acquiert progressivement les traits de Che Guevara. Ainsi naît une nouvelle catégorie : des protagonistes mixtes, mi-historiques, mi-fantastiques. Mais parfois l'identité des personnages historiques bien réels s'embrouille, comme dans *Los Cuadernos de Praga* de Posse. Comment s'appelle le narrateur : Ernesto Che Guevara – ou plutôt Raúl Vázquez Rojas, Adolfo Mena ou Ramón Benítez ?

Los tres apellidos corresponden a las identidades imaginarias que utilizó Ernesto Guevara para sus desplazamientos y estadías clandestinas. Por momentos narra episodios desde el punto de vista de esos seres de ficción o entabla discusiones con ellos. Los tres correspondían a diferentes caracterizaciones físicas de Guevara, con diferentes grados de calvicie y grandes gafas. (*Los cuadernos de Praga*, p. 16)

Dans ce cas comme dans bien d'autres, il semblerait que ni les auteurs, ni le public ne croient plus vraiment à l'histoire et à ses mensonges. Et si l'histoire n'est qu'une invention de l'historien, l'écrivain peut très bien en créer une partie, compléter les lacunes et multiplier les pistes de lecture.

---

<sup>476</sup> A. Márquez Rodríguez, *Historia y ficción en la novela venezolana*, Monte Ávila Editores, 1990, p. 44-45.

*B. Le premier et le second plan*

Il n'est plus nécessaire de s'étendre sur la distribution des plans dans le roman historique traditionnel (le premier plan étant réservé au protagoniste fictif et porte-parole de l'auteur, le second plan à l'acteur de l'histoire), ni de rappeler que, depuis les origines du genre, cette répartition n'est pas systématique. Aujourd'hui, ce sont les Rois Catholiques, les Colomb et d'autres Bolívars qui peuplent le premier plan, sans que le second soit moins rigoureusement étudié et documenté. Cela entraîne d'une part l'abolition de la distance épique, grâce aux procédés narratifs que nous étudierons plus tard, et d'autre part réduit certainement l'abîme qui sépare les lecteurs des grands héros du passé. Descendus de leur piédestal, ils apparaissent au premier plan, certes, mais présentés comme des êtres humains en chair et en os, avec leurs défauts, y compris leurs problèmes physiologiques et les détails de leur vie intime, comme c'est le cas de Simón Bolívar revisité par García Márquez, d'Evita selon Tomás Eloy Martínez ou de Che Guevara version Posse.

Remarquons la prédilection pour les personnages "ancrés à la fois dans l'histoire moderne et ancienne, avec ses migrations et ses métissages régénérateurs"<sup>477</sup>. Le nouveau roman historique a incontestablement ses vedettes, comme le prouve la répartition suivante :

- Christophe Colomb – *El arpa y la sombra* de Carpentier, *Los perros del paraíso* de Posse, *Una autobiografía hipócrita del Almirante* de H. Martínez, *La Vigila del Almirante* de Roa Bastos, *La carta del fin del mundo* de José Manuel Fajardo ;
- Isabelle et Ferdinand – *El arpa y la sombra* de Carpentier, *La Vigila del Almirante* de Roa Bastos, *Los perros del paraíso* de Posse ;
- Lope de Aguirre – *Daimón* de Posse, *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* de Otero Silva ;
- Cabeza de Vaca – *El largo atardecer del caminante* de Posse, *Esta maldita lujuria* de Brailovsky ;

---

<sup>477</sup> Ch. Brooke-Rose, Christine, "Histoire palimpseste", *Interprétation et surinterprétation*, ouvrage collectif (Ch. Brooke-Rose, J. Culler, U. Eco, R. Rorty ; trad. J.-P. Cometti), Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p.124.

- Simón Bolívar – *El general en su laberinto* de García Márquez ; *El Paraíso en la otra esquina* de Vargas Llosa ;
- Gaspar Rodríguez de Francia – *Yo el Supremo* de Roa Bastos ;
- Eva Perón – *La novela de Perón* et *Santa Evita* de T. E. Martínez, *La pasión según Eva* de Posse

Il arrive parfois des protagonistes inattendus, incapables d'assumer l'acte de parole bien qu'animés d'une étrange vie, comme le wagon ensorcelé dans *Hijo de hombre* de Roa Bastos ou le cadavre d'Evita chez Tomás Eloy Martínez. Mais bien souvent les personnages présents au premier plan – historiques comme fictifs – assument la narration, au moins partiellement, et cela dès le début du roman :

- (Nuño de Guzmán)

En oro pesaba la tarde su crepúsculo aquel catorce de mayo en que, acatando los deseos de Su Sacra, Católica, Cesárea y Real Majestad, me hice a estos mares aparentemente de nunca acabar, pero a los que tarde o temprano les veremos el fin. (M. Martínez, *Diario maldito de Nuño de Guzmán*, 1990)

- (Ambrosio de Lara)

La culpa, señor Virrey, la tiene esta maldita lujuria, que dicen aparece en los ardores del trópico, allí donde el sol cae con tanta fuerza que los árboles gigantes comienzan a arder, al igual que los hombres. Pero no es verdad, señor Virrey, que la lujuria no está en el clima sino en nosotros, y por eso los hombres buscan, sin confesarlo, la Ciudad de los Césares. (A. E. Brailovsky, *Esta maldita lujuria*, 1992)

- (Ernesto Che Guevara) :

Praga. 1966. Apuntes filosóficos. Café Slavia. Primera salida en solitario. Pido un té, fumo mi pipa con tabaco Amsterdamer, un lujo para el retornado guerrero. Conseguí la mesa de la ventana. Inauguro los Cuadernos de Praga. (A. Posse, *Los cuadernos de Praga*, 1998)

Certains narrateurs cachent leur identité, historique ou fictive ; d'autres n'attendent pas pour se présenter :

Ahora mi nombre es Lear. Una casualidad me despojó del anterior. Los miembros de mi comunidad se llaman el uno al otro echando mano de una cifra. Yo no puedo pensarme sin ligar mi nombre a mi persona. Bauticé también a todos los de L'Atlántide : Italia, Evelina, Salomé, Ulises, Jeremías... (C. Boullosa, *Cielos de la Tierra*, 1997)

Álvar Núñez Cabeza de Vaca. Álvar Núñez Cabeza de Vaca, mi nombre resonaba en el espacio de mi celda como un verso homérico, poderoso, alto, claro. (A. Posse, *El largo atardecer del caminante*, 1992)

Parfois en employant un "yo" sonore, dès la première phrase du roman :

En el año de la Encarnación de Nuestro Señor Jesucristo de 1519, yo, Juanillo Ponce, natural de Bustillo del Páramo en el reino de León, me vine con mi señor, el Conde don Juan a su señorío en Monturque, vecino a Córdoba, la infiel. (B. Ponce de León, *Maluco, la novela descubridores*)

Yo soy María Carlota de Bélgica, Emperatriz de México y de América. Yo soy María Carlota Amelia, prima de la Reina de Inglaterra, Gran Maestre de la Cruz de San Carlos y Virreina de las provincias de Lombardovéneto acogidas por la piedad y la clemencia austriacas bajo las alas del águila bicéfala de la Casa de Habsburgo. (F. del Paso, *Noticias del imperio*)

Et, dans ce dernier cas, jusqu'à la dernière phrase :

Yo soy María Carlota Amelia Victoria Clementina Leopoldina, Princesa de la Nada y del Vacío, Soberana de la Espuma y de los Sueños, Reina de la Quimera del Olvido, Emperatriz de la Mentira : hoy vino el mensajero a traerme noticias del Imperio, y me dijo que Carlos Lindbergh está cruzando el Atlántico en un pájaro de acero para llevarme de regreso a México. (F. del Paso, *Noticias del Imperio*, p. 668.)

Mais bien que les personnages historiques du premier plan soient reconnaissables, leur destin peut être interprété de plusieurs façons. Prenons Lope de Aguirre : Miguel Otero Silva en propose une version très éloignée de l'abondante bibliographie, pour ne poursuivre que les objectifs proposés par son protagoniste : libération du Pérou et création d'un royaume américain indépendant. Deux ambitions de Lope de Aguirre, gloire et richesse, lui servent de motivation pour devenir "caballero andante, héroe, conquistador, caudillo, gran rebelde"<sup>478</sup>. Sa déclaration de guerre contra le roi de Castille est une anticipation de trois cents ans du *Decreto de Guerra a Muerte* de Bolívar<sup>479</sup> – d'ailleurs l'un des rares à ne

---

<sup>478</sup> Cf. M. Otero Silva, *Lope de Aguirre*, Barcelona, Seix Barral, 1979, p. 23.

<sup>479</sup> *Ibidem*, p. 295.

pas considérer Lope de Aguirre comme une sorte de psychopathe meurtrier.

### *C. Les marginaux et les absents*

Voici une nouvelle catégorie caractéristique du nouveau roman historique : donner la place et la parole aux vaincus et aux marginalisés de l'histoire, pour que ceux-ci fournissent une autre version des faits historiques. Le caractère spéculatif de l'entreprise est incontestable : par exemple le protagoniste de *El gringo viejo* est inspiré par l'écrivain et journaliste Ambrose Bierce – or, il s'agit là de reconstruire la dernière étape de sa vie après 1913, dont on ignore tout. L'historien, dont la version est conditionnée par les sources matérielles et écrites, ne consacre qu'une attention limitée à ceux qui sont déjà oubliés ou marginalisés par les documents et les monuments :

D'innombrables hommes et femmes obscurs restent en effet en marge de l'historiographie traditionnelle, ayant subi les grands événements plus fréquemment qu'ils n'en ont été les acteurs. Le romancier est en mesure de les sortir de l'oubli habituel<sup>480</sup>.

Telle est la tâche entreprise par Sylvia Iparraguirre dans *La Tierra del fuego* (1998) : elle y invente le personnage du narrateur, Jack Guevara, qui participe, en compagnie de Charles Darwin, à l'expédition du capitaine Fitz Roy en Patagonie. Mais l'objectif de la longue lettre que, trente ans plus tard, Guevara écrit en réponse à une missive d'un certain "Mac Dowell ou Mac Downess", employé de l'Amirauté britannique, est celui de donner la parole à un protagoniste totalement marginalisé de l'histoire. Il s'agit de l'Indien Jemmy Button de la tribu des Yámanas, acheté par le capitaine Fitz Roy pour quelques boutons de nacre, et ramené en Angleterre avec deux autres adolescents indiens, dans le cadre d'une mission civilisatrice. Logé, nourri et blanchi malgré lui, reçu par le roi d'Angleterre et revenu en Patagonie en tant qu'ambassadeur de la civilisation – tout au moins pour les Anglais – Jemmy Button doit subir ensuite, avec d'autres membres de

---

<sup>480</sup> C. Garcia Gual, "Apologie du roman historique", in *La fabrique de l'histoire. Les Cahiers de la Villa Gillet*, cahier n° 9, Lyon, Editions Circe, 1999, p. 10-11.

sa tribu, l'avancée des colons européens et des missionnaires évangélistes. Tandis que les premiers tuent les animaux sauvages pour le plaisir et violent de préférence les filles en bas âge, car les femmes indiennes sont trop féroces, les deuxièmes imposent la morale chrétienne et l'interdit du vol à des ethnies qui ignorent la notion de propriété privée. Ce conflit de civilisations aboutit au massacre des missionnaires par les Yámanas poussés à bout : du fond des archives administratives de la Terre du Feu, Silvia Iparraguirre extrait celles du procès de Jemmy Button, afin de le tirer de l'oubli et lui permettre à nouveau un acte de prise de parole, à travers une structure complexe de plusieurs modalités de l'écriture.

*Maluco, novela de descubridores* (1989) de Napoleón Baccino Ponce de León est aussi un roman historique à forme épistolaire. Il a pour narrateur et protagoniste Juanillo Ponce, dont les mésaventures ont été commentées plus haut. Juanillo Ponce, bouffon et *converso*, devient l'exemple de l'être marginalisé par excellence : son destin et même son nom ont été effacés des chroniques. Mais d'autres conversos, d'autres Juifs peuplent les pages de romans historiques contemporains, depuis le Juif Errant d'*Aventuras de Edmund Ziller en tierras del Nuevo Mundo* de Orgambide, jusqu'à *La gesta del marrano* de Aguinis, récit du supplice d'un Juif devant le tribunal de l'Inquisition au Pérou, dédié par l'auteur à la mémoire de son propre protagoniste. Ce n'est pas un hasard si la logique du temps linéaire est le propre du temps des vainqueurs :

La idea de un fluir lineal del tiempo es una manifestación de la cultura de los dominadores : la historia, concebida como línea unitaria, es realmente la historia de lo que ha vencido ; se constituye a costa de la exclusión, primero en la práctica y luego en la memoria, de una multitud de posibilidades<sup>481</sup>.

Ni le hasard non plus si tant de romans historiques contemporains ont une femme comme auteur et comme protagoniste : il suffit de citer *Juanamanuela mucha mujer* (1980) de Martha Mercader, *Arráncame la vida* (1985) de Angeles Mastretta, *Doña Inés contra el olvido* (1992) de Ana Teresa Torres, et *Llanto. Novelas imposibles* (1992) o *Cielos de la Tierra* (1997) de Carmen Boullosa, *Tinísima* (1992) de Elena Poniatowska :

---

<sup>481</sup> N. Girona Fiblia, *Escrituras de la historia. La novela argentina de los años 80, Cuadernos de filología*, Anejo XVII, Valencia, Universitat de València, 1995, p 23.

D'une part, maints romans sont écrits par des femmes et comptent sur un public où les femmes sont nombreuses, ce qui est un facteur que nous ne devons pas passer sous silence. Mais, d'autre part, il y a une impulsion compensatrice à construire des romans où l'on donne la parole aux femmes, habituellement oubliées ou réduites au silence par les chroniqueurs anciens.<sup>482</sup>

Angeles Mastretta confie dans une interview avoir commencé à écrire *Arráncame la vida* comme une histoire du général Andrés Ascencio, et ce n'est que progressivement que le personnage de sa femme, Catalina, occupera le premier plan du récit<sup>483</sup>.

Aussi les écrivains hommes donnent volontiers la parole aux femmes : Posse et Martínez à Evita, Andahazi à Mary Shelley, Vargas Llosa à Florita Tristán. Dans *Noticias del Imperio*, Del Paso a choisi de focaliser le récit sur Charlotte, dont le monologue torrentiel ouvre et ferme le roman, et occupe les douze chapitres impairs du livre. Comme le souligne Claude Fell, il semble bien que Charlotte ait été plus active et influente sur la scène politique que son mari, à qui elle survivra 60 ans. Sa vie extrêmement longue ainsi que sa démence font d'elle un témoin très particulier du passé et un personnage important de l'histoire du Mexique, récupéré et par le roman historique et par le folklore mexicain<sup>484</sup>.

La mémoire de Charlotte se nourrit de l'inépuisable érudition de l'auteur. Mais plus qu'un personnage, elle est pour lui une personne : tout à la fois une femme qui sombre peu à peu dans la folie et la mémoire vive de son siècle. Cette longévité historique et cette raison qui bascule serviront de socle à Del Paso pour bâtir le personnage de Charlotte : sous sa plume, dirai-je poétiquement à l'heure des Macs et d'autres traitements de texte, elle devient le témoin imaginaire du 20<sup>e</sup> siècle naissant, tandis que sa folie lui permet de s'exprimer peut-être plus librement que d'autres témoins réduits au silence. Par ailleurs, la folie de Charlotte n'est qu'un écho de la folie de l'histoire :

---

<sup>482</sup> C. Garcia Gual, *ibidem*, p. 11.

<sup>483</sup> R. Roffé, "Momentos de decisión" (conversation avec A. Mastretta), in *Conversaciones americanas*, p. 291-309.

<sup>484</sup> C. Fell, "Charlotte, «baronne du néant, princesse de l'écume, reine de l'oubli». Histoire et fiction dans «Noticias del Imperio», de Fernando Del Paso.", *op. cit.*, p. 86.

Me pareció el personaje ideal para recrear otra locura que es más importante que la de ella, la locura de la historia. Por supuesto, me permito todas las libertades en el sentido que yo tomo mi personaje loco, es decir Carlota, a los ochenta y seis años, a punto de morir, reviviendo en su imaginación y en voz alta el Imperio en todos los tiempos verbales : el imperio que fue, el Imperio que será, el Imperio que es<sup>485</sup>.

Le dérapage fantasmatique est tel que Charlotte revendique le statut d'un être de fiction. Dans son discours il n'y a aucune solution de continuité entre l'historique et l'obsessionnel, le référentiel et le fantasmatique. Dans la même perspective, elle tient des propos démystificateurs sur le déclin et la chute des grandes familles royales européennes, lesquels s'inscrivent dans la tradition néo-picaresque et carnavalesque de critique à l'égard de l'exercice abusif de pouvoir, saisi non pas sous son aspect théocratique ou institutionnel, mais dans un registre pulsionnel et fantasmatique.

A travers le discours de Charlotte, Del Paso tente de substituer une fiction poétisée au discours déceptif de l'histoire. Le personnage semble déchiré entre deux tentations : d'un côté, elle voudrait réfuter les historiens et les témoins peu fiables, et instaurer un contre-discours face à la vérité établie ; d'un autre côté, elle défend son droit au rêve, à l'imaginaire. Cette reine sans royaume, cette impératrice déchue, cette veuve inconsolable se sert de l'histoire pour la soumettre constamment à un processus subliminal. Charlotte, servie par une volonté constante de métaphorisation, par le détournement parodique d'une érudition encyclopédique, par une pratique décapante de l'analogie, s'invente une mémoire et s'invente elle-même.

### ***2.1.3. Entre la parodie et le mythe***

Les exemples cités permettent de constater que le personnage historique, tout en se définissant à priori par sa charge d'historicité, tend perpétuellement à se vider de celle-ci, soit par la dévalorisation, soit par la mythification de l'histoire. Il perd souvent la plupart de ses traits au profit d'un seul, prépondérant et exagéré, comme le membre de Cabeza de Vaca dans *Esta maldita lujuria*, allusion dévergondée à son nom. Le personnage historique devient alors une caricature de son référent, une parodie, et sa

---

<sup>485</sup> Cf. l'interview publiée avant la sortie du roman : "Fernando Del Paso entrevistado por Juan José Barrientos", *Vuelta*, IV.1986, n. 113, p. 31.

construction tend à la distorsion du personnage et à la dévalorisation de son contenu historique – ce phénomène affecte notamment les Rois Catholiques dans *Los perros de paraíso*.

Françoise Peyrègne parle de "la schématisation" et de "l'appauvrissement"<sup>486</sup>, mais on pourrait lui rétorquer que ce n'est, en général, qu'une réaction diamétralement opposée à l'embellissement qui accompagne la consécration d'un personnage historique comme tel. Or, parfois, par un processus inverse, celui-ci tend à se transformer en entité mythique. Toute représentation d'un personnage historique s'élabore à travers un discours, qu'il soit linguistique ou iconique : les procédures rhétoriques de ce discours témoignent du désir de rechercher un sens et une signification au langage – et au monde :

Le créateur cherchera donc, par son discours, à transcender l'historicité du personnage pour lui conférer le rôle mythique de fondateur et d'organisateur du monde et du temps, de réconciliateur du présent avec le passé. Dans ce cas, le personnage historique n'est évidemment plus un type, mais un héros, un parangon, un archétype<sup>487</sup>.

Le récit ou la représentation ne tend donc plus vers une dévalorisation du contenu historique, mais vers une transcendance, en lui conférant une valeur transhistorique et atemporelle. J'ajouterai à cela que les deux procédés peuvent apparaître en parfaite synchronisation : *Terra nostra*, en parodiant les personnages clefs de l'histoire de l'Espagne, lui attribue néanmoins une puissante dimension mythique.

*Terra nostra* offre par ailleurs un large éventail de phénomènes affectant les personnages : la fusion de plusieurs personnages en un seul – El Señor a les traits de Felipe II, mais aussi ceux de son père, car il est présenté en tant que fils de Juana la Loca (la Dama Loca) ; la monstruosité à travers la Dama Loca, sans bras ni jambes ; et le caractère grotesque des personnages – le nain Francisco Franco assis sur le trône des Visigoths. Mais nous y trouverons surtout la rupture intertextuelle des frontières, l'identité commune des personnages appartenant à plusieurs mondes : Fuentes introduit dans *Terra nostra* le motif d'une grande réception où interviennent les personnages littéraires de plusieurs époques historiques

---

<sup>486</sup> F. Peyrègne, "La construction du personnage historique (essai de synthèse)" in *Las representaciones del tiempo histórico. Les représentations du temps de l'histoire* (éd. J. Covo), *op. cit.*, p. 16.

<sup>487</sup> *Ibidem*, p. 16.

(Pierre Menard de Borges, Buendia de *Cien años de soledad*, Oliveira de *Rayuela*, Sofía et Esteban del *Siglo de las luces*, Cuba Venegas de *Tres tristes tigres*) qui jouent au poker avec les cartes où figurent les dictateurs latino-américains (Juan Vicente Gómez, Batista, Odría...), de puissantes corporations internationales (United Fruit, Standard Oil, Anaconda Copper...) ou des épisodes de répression sanguinaire (San Juan de Ulúa, l'île Dawson, el Sexto de Lima..).

Rappelons la formule consacrée d'Aristote, selon laquelle l'objet du roman historique n'est pas de dire comment les choses se sont passées, mais de suggérer comment elles auraient pu se passer : de ce point de vue, l'histoire est l'une de sources possibles d'inspiration et le roman historique, comme toute œuvre de fiction, contribue à défier l'idée de déterminisme. Amadeo Lopez le résume ainsi :

Le romancier se trouve par rapport à ses personnages dans une situation analogue à celle du mathématicien par rapport aux êtres mathématiques qu'il a créés : une fois posés dans leurs contours – et pour autant qu'ils soient bien posés – ils se développent suivant leur logique interne et échappent à leur auteur qui ne peut plus les modifier à sa guise, sauf à les détruire<sup>488</sup>.

Prenons maintenant l'exemple d'une fresque biographique que j'appellerai volontiers nouveau roman historique, et cela pour de nombreuses raisons. Publié en 2003, *El Paraíso en la otra esquina*, le roman de Mario Vargas Llosa sort la même année en France sous le titre : *Le Paradis – un peu plus loin*. La même année de publication, le même concept de couverture : les photos (savamment retouchées) des enfants qui jouent. De quel jeu s'agit-il ? Sur la couverture originale, deux fillettes semblent jouer au colin-maillard, tandis que l'édition française quatre fillettes habillées en blancs tournent en rond, rieuses, en se tenant par les mains. En réalité, l'image du jeu est une lointaine l'explicitation du titre, le lecteur se rendra compte plus tard :

Cuando regresaba al albergue por las callecitas curvas y adoquinadas de Auxerre, vio en una pequeña plaza con cuatro álamos de hojas blanquísimas recién brotadas, a un grupo de niñas que jugaban, formando unas figuras que sus carreras hacían y deshacían. [...] "Es aquí el Paraíso ?" "No, señorita, en la otra esquina." Y mientras

---

<sup>488</sup> A. Lopez, "Histoire et roman historique" in *América* N° 14, *Cahiers du C.R.I.C.C.A.L.*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p.61.

la niña, de esquina en esquina, preguntaba por el esquivo Paraíso, las demás se divertían cambiando a su espaldas de lugar. (*El Paraíso en la otra esquina*, p. 18.)

Or, pour l'instant, rien ne l'indique, de même que le titre ne permet pas de présager quels sont les protagonistes du roman ni quel sera leur destin. Un bref parcours de deux premiers chapitres suffit pour se rendre compte que le roman a deux protagonistes : "Koke" et "la Andaluza" – mais un lecteur plus inexpert aurait peut-être plus de difficultés à les identifier si l'éditeur ne lui venait pas en secours en l'annonçant, d'entrée de jeu, sur dos du livre : il s'agit de Paul Gauguin et Flora Tristán. Sans s'étendre cette fois sur une étude approfondie des éléments paratextuels, remarquons seulement ce goût du nouveau roman historique pour brouiller les pistes – plaisir un peu trop vite contrarié, hélas, par le zèle des maisons d'éditions et les points mis peut-être trop rapidement mis sur les "i".

Nous savons donc dès le départ que *El Paraíso en la otra esquina* combine des biographies de deux personnages historiques assez connus dans deux domaines respectifs, tous deux ayant mené une vie peu commune, mais qui par surcroît sont liés par des liens de sang. En effet, la militante féministe du 19<sup>e</sup> siècle, Flora Tristán ("la Andaluza") était la grand-mère maternelle du célèbre peintre, Paul Gauguin – "Koké" selon la prononciation des natifs de Tahiti. Il faut attendre six chapitres avant de trouver la confirmation de la parenté entre les deux, dans cette question rhétorique que le narrateur adresse à Gauguin :

¿ Te traería problemas ser nieto de Flora Tristán, una revolucionaria y anarquista ?  
La policía era tan estúpida que tal vez te tenía fichado como subversivo, por razones hereditarias. (*El Paraíso en la otra esquina*, p. 123.)

Le roman a donc deux protagonistes et les deux sont historiques : la vie de chacun étant étudiée par des biographes ainsi que bien documentée, il n'est pas étonnant que la multitude des personnages qui les entourent, au premier comme au second plan, soit pour la plupart historique aussi. Pour plus de clarté, nous pourrions les diviser schématiquement en deux groupes, l'un gravitant autour Flora Tristán, l'autre autour de Paul Gauguin

– et, pour plus de précision, nous pouvons procéder ici à la division proposée par André Peyronie<sup>489</sup> :

- les personnages historiques-mentionnés : par exemple Simón Bolívar, ami intime des parents de Flora Tristán;
- les personnages historiques-rattachés : Don Mariano Tristán ou Don Mariano de Tristán y Moscoso, père de Flora, mort de l'apoplexie quand sa fille avait 4 ans ; George Sand, contemporaine de Flora Tristán ; Pierre-Joseph Proudhon, Charles Fournier, Prosper Enfantin ; Ambroise Vollard, le marchand de l'art ;
- les personnages historiques-actants : autour de Flora – "madame Tristán", soit sa mère, Anne-Pierre Thérèse Laisnay (elle n'employait pas le nom de son époux, leur mariage n'étant pas légitime) ; son mari, André Chazal, condamné à vingt ans de prison pour vouloir tuer Flora ; ses enfants, Alexandre (mort à l'âge de 8 ans), Ernest-Camille et Aline ; son amie Olympia (Olympe Maleszewska, mariée à Léonard Chodzko, un patriote polonais) ; sa jeune protégée, Éléonore Blanc, une ouvrière de Lyon ; autour de Paul – sa femme, Mette Gadd ; ses femmes maories : son amante Titi Pechitos, sa première femme Teha'amana (c'est elle qui commence à l'appeler "Koke"), sa deuxième femme, Pau'ura ; "el Holandés Loco" (Vincent Van Gogh), "el buen Schuff", son ami Emile Schuffenecker ; ses amis à Papeete (le lieutenant Jeunot ;
- les personnages fictifs-actants : Ismaelillo, "el Eunuco Divino" dans le palais du Don Goyenche – le personnage inspiré vraisemblablement de Felipe Bertera.

Le seul personnage qui appartient aux deux groupes et permet d'établir le lien direct entre Flora et Paul est le personnage d'Aline, la troisième fille d'André Chazal et de Flora, mariée à Clovis Gauguin qui mourra durant leur voyage au Pérou. La plupart de personnages qui semblent fictifs – comme le père Fortin à Auxerre ou madame de Pierreclos à Mâcon (Le Monceau), même certains personnages anonymes du second plan – sont rigoureusement historiques et mentionnés dans le

---

<sup>489</sup> Cf. A. Peyronie, "Note sur une définition du roman historique suivie d'une excursion dans *Le nom de la rose*", in *Le roman historique : récit et histoire* (ouvrage collectif) Nantes, Editions Pleins Feux, 2000, plus particulièrement les pages 284-286.

journal de Flora ou la correspondance de Paul. Ce sont leurs conversations qui sont inventées par l'écrivain – comme celle de Florita avec le père Fortin. Seul Felipe Bertera, le chargé de pouvoir de don Pío, devient devient Ismaelillo, le bigot, "el Eunuco Divino". Dans notre roman, Ismaelillo vient veiller le corps de la défunte, tandis que selon les sources historiques c'est un tailleur qui l'a fait.

Si on faisait maintenant un schéma de la structure du roman, on remarquerait un enchaînement de 22 chapitres numérotés, datés et assignés à un lieu comme on fait dans une lettre ou une déclaration officielle. Chaque chapitre impair a comme protagoniste Flora Tristán, chaque chapitre par concerne son petit fils :

<b>chapitre / protagoniste</b>	<b>lieu / date</b>
I. Flora en Auxerre / <b>F</b>	Abril de 1844
II. <i>Un demonio vigila a la niña</i> / <b>P</b>	<i>Mataiea, abril de 1892</i>
III. Bastarda y prófuga / <b>F</b>	Dijon, abril de 1844
IV. <i>Aguas misteriosas</i> / <b>P</b>	<i>Mataiea, febrero de 1893</i>
V. La sombra de Charles Fournier / <b>F</b>	Lyon, mayo y junio de 1844
VI. <i>Annah, la Javanesa</i> / <b>P</b>	<i>París, octubre de 1893</i>
VII. Noticiias del Perú / <b>F</b>	Roanne y Saint-Etienne, junio de 1844
VIII. <i>Retrato de Aline Gauguin</i> / <b>P</b>	<i>Punaauia, mayo de 1897</i>
IX. La travesía / <b>F</b>	Avignon, julio de 1844
X. <i>Nevermore</i> / <b>P</b>	<i>Punaauia, mayo de 1897</i>
XI. Arequipa / <b>F</b>	Marsella, julio de 1844
XII. <i>¿Quiénes somos ?</i> / <b>P</b>	<i>Punaauia, mayo de 1898</i>
XIII. La monja Gutiérrez / <b>F</b>	Toulon, agosto de 1844
XIV. <i>La lucha con el ángel</i> / <b>P</b>	<i>Papeete, septiembre de 1901</i>
XV. La batalla de Cangallo / <b>F</b>	Nîmes, agosto de 1844
XVI. <i>La Casa de Placer</i> / <b>P l</b>	<i>Atuona (Hiva Oa), julio de 1902</i>
XVII. Palabras para cambiar el mundo / <b>F</b>	Montpellier, agosto de 1844
XVIII. <i>El vicio tardío</i> / <b>P</b>	<i>Atuona, diciembre de 1902</i>
XIX. La ciudad-monstruo / <b>F</b>	Béziers y Carcassonne, agosto / septiembre de 1844
XX. <i>El hechicero de Hiva Oa</i> / <b>P</b>	<i>Atuona, Hiva Oa, marzo de 1903</i>
XXI. La última batalla / <b>F</b>	Burdeos, noviembre de 1844

La structure externe du roman est donc divisée en 22 chapitres, dont une moitié reconstruit les événements de la vie de Flora, et l'autre – la biographie de Paul Gauguin. Dans les deux cas, le récit débute où moment où le protagoniste part en voyage – en 1843 Flora commence son Tour de France, en 1892 Gauguin arrive à Tahiti – et se termine avec l'agonie et la mort : celle de Flora en 1844, celle de Paul en 1903. La structure reste double, non seulement parce que les chapitres consacrés respectivement à Flora et à Paul s'intercalent, mais aussi parce qu'elle est dédoublée par leurs souvenirs : chaque endroit en rappelle un autre, dans le passé. La vie de Flora est rythmée par ses voyages et ses publications, celle de Paul – par ses voyages et ses tableaux.

Mais plus que les liens familiaux, Vargas Llosa insiste sur leur destin d'outsiders : Flora, femme mariée et mère de trois enfants, à l'âge de 22 ans seulement s'est rebellée contre l'esclavage familial que de nombreuses femmes acceptent encore aujourd'hui, et il est fort probable qu'elles lui auraient reproché sa conduite. Quant à Gauguin, il est aussi facile de s'extasier devant ses tableaux tahitiens exposés au Grand Palais à Paris, qu'imaginer que les mêmes bourgeois qui aujourd'hui parcourent religieusement les salles d'exposition n'auraient pas hésité à le jeter en prison pour son penchant légèrement pédophile ainsi que pour avoir abandonné sa famille sans ressources. D'autre part, l'originalité du destin de Flora et de Paul permet de méditer sur les concepts de l'engagement politique et de la pratique de l'art, qui sont fortement liés à une notion de mission, et non pas juste à un désir conformiste et répandu de s'enrichir, d'une manière ou d'une autre.

Finalement, le nombre des chapitres n'est pas innocent. Le *Dictionnaire des symboles* nous apprend que ce nombre symboliserait bien la manifestation de l'être dans sa diversité et dans son histoire – c'est à dire dans l'espace et dans le temps<sup>490</sup>. Il totalise les 22 lettres qui, selon la Kabbale, expriment l'univers – mais cette interprétation du 22 comme symbole de toutes les formes naturelles et de toute l'histoire de la créature remonte déjà aux anciens Parsis. *L'Avesta* était composée de 22 chapitres,

<sup>490</sup> A. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont & Jupiter, 1982, p. 1019.

tout comme *Apocalypse* selon Saint Jean. On pourrait ajouter les 22 arcanes majeurs du Tarot – mais il est encore plus intéressant de noter, toujours après le *Dictionnaire des symboles*, l'importance de ce nombre dans la pensée symbolique des Dogons et des Bambaras (groupe ethnique d'Afrique occidentale, vivant principalement au Mali, au Sénégal à en Côte d'Ivoire). Pour ces derniers, 22 représente le total du temps écoulé, du début de la création à l'achèvement de l'organisation du monde, il est le chiffre de l'Univers et le terme des paroles.

Si nous prenons en compte onze chapitres par protagoniste, nous nous retrouvons face à un nombre particulièrement sacré dans les traditions ésotériques africaines, mis en relation avec les mystères de la fécondité. Ici le 11 est pris dans un sens favorable, celui qui oriente vers l'idée de renouvellement des cycles vitaux et de communication des forces vitales. Mais on va également jusqu'à voir dans ce nombre l'une des clefs principales de l'occultisme noir. Dans d'autres aires culturelles le 11 est signe de l'excès, de la démesure, du débordement, dans quelque ordre que ce soit, incontinence, violence, outrance de jugement. Son ambivalence réside en ceci que l'excès qu'il signifie peut être envisagé, soit comme le début d'un renouvellement, soit comme une rupture et une détérioration de la plénitude du 10, qui symbolise un cycle complet. Son action perturbatrice peut être conçue comme un dédoublement hypertrophique et déséquilibrant d'un des éléments constructifs de l'univers, ce qui définit le désordre, la maladie, la faute<sup>491</sup> – ce qui n'est pas sans rappeler le destin des protagonistes.

D'une façon générale, ce nombre est celui de l'initiative individuelle qui s'exerce sans rapports avec l'harmonie cosmique, par conséquent d'un caractère plutôt défavorable. Ce caractère est confirmé par le procédé de l'addition théosophique qui, en faisant total des deux chiffres composants, donne pour résultat 2 : le nombre néfaste de la lutte et de l'opposition. Le 11 serait alors le symbole de la lutte intérieure, de la dissonance, de la rébellion, de l'égarement, de la transgression de la loi – et, enfin, de la révolte des anges, pour nous remettre à nouveau dans le contexte de la recherche du Paradis<sup>492</sup>. Ajoutons que le onzième arcane du

---

<sup>491</sup> *Ibidem*, p. 704-705.

<sup>492</sup> Cf. R. Allendy, *Le symbolisme de nombres, Essai d'arithmosophie* (1921), Paris, Editions Traditionnelles, 1984, p. 320-324.

Tarot est la Force, l'aboutissement de la première voie de l'initiation : la seule à pouvoir arrêter la Roue de la Fortune. Loin d'être une simple superposition de deux biographies, *El Paraíso en la otra esquina* se veut à la fois un complexe fresque biographique et un récit sur la recherche obstinée et utopique d'un monde meilleur.

Voilà pourquoi, comme écrit Christine Brook-Rose, la tâche du roman, à la différence de celle de l'histoire, est de "tendre nos horizons intellectuels, spirituels et imaginaires jusqu'à leur point de rupture"<sup>493</sup>. Bien qu'il ne puisse être l'équivalent d'une approche scientifique pour accéder à la connaissance historique, l'imaginaire romanesque peut néanmoins ouvrir un espace d'interrogation dans la mesure où, réactivant *imago*, il rend visible la possibilité d'une multiplicité d'univers inscrits dans un temps humain. Le souci de vérité, que le roman historique partage avec l'historiographie, n'est pas de même nature. Puisque la "vérité" romanesque consiste à rendre "crédible", cette crédibilité n'est obtenue que si l'œuvre fait résonner les aspirations et les fantasmes du lecteur.

---

<sup>493</sup> Ch. Brooke-Rose, Christine, "Histoire palimpseste", in *Interprétation et surinterprétation*, ouvrage collectif (Ch. Brooke-Rose, J. Culler, U. Eco, R. Rorty ; trad. J.-P. Cometti), Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p.126-127.

## **2.2. Les événements**

Une partie des phénomènes commentés plus haut semble concerner aussi les événements historiques dans la fiction. Car, entre la parodie et le mythe, le nouveau roman historique latino-américain conserve néanmoins ces deux éléments essentiels : le fait historique comme point du départ et la fiction comme recours romanesque :

En la nueva novela histórica siguen estando presentes los dos elementos esenciales que ya estaban en tiempos de Scott, Flaubert, Manzoni y Tolstoy : un hecho histórico como punto de partida para la construcción novelesca, y la ficción como recurso de novelización, de fabulación de aquel elemento histórico<sup>494</sup>.

Et lorsque M. Riffaterre affirme que "le référent n'est pas pertinent pour l'analyse et qu'il n'y a aucun avantage pour le critique à comparer l'expression littéraire à la réalité et à évaluer l'œuvre en fonction de cette comparaison", il faut y voir un énoncé prescriptif proposant un modèle de lecture, et en tant que tel celui-ci est parfaitement justifié<sup>495</sup>. Car il me semble que dans le contexte du nouveau roman historique la question du référent garde son importance – bien qu'il ne s'agisse pas, bien entendu, de comparer "l'expression littéraire" à une "réalité" quelconque du passé. Quant au roman historique latino-américain, il serait plus pertinent d'évoquer encore une fois les particularités de l'histoire de ce continent :

En nuestra América un hombre del siglo veinte puede darse la mano con uno del Cuaternario, y con otro de la Edad Media, y con otro del Renacimiento, y con otro del Romanticismo. Nuestro recinto geográfico, que conserva mucho de su doncellez primitiva, ofrece pues esta milagrosa convivencia de varias épocas de la historia humana. Semejante comprobación le permite al novelista barajar filosóficamente las concepciones de espacio y de tiempo. La una categoría se trasfunde en la otra audazmente. De modo que los desplazamientos del personaje son espaciales, temporales y espaciotemporales. Se mueve sobre el piso geográfico lo mismo que sobre los límites de los siglos<sup>496</sup>.

La violence et les mutilations, la tradition orale des vaincus face au pouvoir de l'écriture des vainqueurs, les brassages de populations et de

---

<sup>494</sup> A. Márquez Rodríguez, *Historia y ficción en la novela venezolana*, Monte Ávila Editores, 1990, p. 49.

<sup>495</sup> M. Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 19.

<sup>496</sup> G. R. Pérez, *La novela hispanoamericana. Historia y crítica*, Madrid, Oriens, 1982, p. 440.

cultures – tout cela incite à une profonde réflexion autour de l'invention de l'Amérique et à un questionnement de l'identité incessant. En littérature, ce questionnement peut prendre la forme d'une recherche des moments clés dans l'histoire du Nouveau Monde : certainement la découverte et la conquête de l'Amérique, mais également l'Indépendance ou l'avènement du péronisme. La relecture et la réappropriation du discours qui les accompagne mènent, d'une part, à une déconstruction des faits établis comme historiques et, d'autre part, à une réinvention souvent contestataire du passé.

### **2.2.1. Le choix du sujet**

Au premier abord, le choix du sujet historique s'impose comme évident : le nouveau roman historique n'échappe pas, par définition, à une thématique et problématique liée avec l'histoire. Comme le préconise Kurt Spang :

La esencia de la novela histórica es la configuración narrativa de la historia, más precisamente, de una determinada época del pasado. Es más, esta época del pasado es la de un pasado concreto, documentado que se representa – en el sentido estricto de la palabra – a través de la narración. Por ello es imprescindible que el autor ubique el tiempo narrado en el calendario ; en este aspecto está sometido a unas exigencias de verosimilitud notablemente mayores que los novelistas que cultivan otros subgéneros novelescos<sup>497</sup>.

De même, rien de plus naturel que la prédilection des auteurs latino-américains pour les sujets problématiques du passé de leur vaste continent. Prenons les romans publiés par Abel Posse : *Daimón* (1981) offre une biographie apocryphe de Lope de Aguirre ; *Los perros del paraíso* (1983) est une relecture ironique de l'époque des Rois Catholiques et de la découverte d'Amérique par Colomb ; dans *El largo atardecer del caminante* (1992) Cabeza Núñez de la Vaca relate ses pérégrinations à travers le continent ; *La pasión según Eva* (1995) rivalise avec *Santa Evita* (1995) de Tomás Eloy Martínez quant à la version non officielle de la vie d'Eva Perón ; et à travers *Los cuadernos de Praga*, (1998) Posse poursuit

---

<sup>497</sup> K. Spang, "Apuntes para una definición de la novela histórica" in *La novela histórica. Teoría y comentarios* (ouvrage collectif), E.U.N.S.A., Pamplona, 1998, p. 79.

son investigation sur l'une des périodes les plus obscures de la vie d'Ernesto Che Guevara.

Nous pourrions déterminer trois grands axes de la réflexion sur le passé et dégager les trois groupes de romans historiques, selon leur sujet principal :

○ Découverte, conquête et exploration

*El arpa y la sombra* (1979) de Carpentier ; *Crónica del descubrimiento* (1980) de Paternain ; *Daimón* (1981), *Los perros del paraíso* (1983), *El largo atardecer del caminante* (1992) de Posse ; *1492 : vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* (1985) de Aridjis ; *El trino del diablo* (1987) de Moyano, *Maluco, la novela descubridores* (1989) de Ponce de León ; *Diario maldito de Nuño de Guzmán* (1990) et *Las puertas del mundo. Una autobiografía hipócrita del Almirante* (1992) de H. Martínez ; *Esta maldita lujuria* (1992) de Brailovsky ; *Llanto, novelas imposibles* (1992) de Boullosa ; *La Vigila del Almirante* (1992) de Roa Bastos ; *La carta de fin del mundo* (1996) de José Manuel Fajardo ; *El burdel de las Pedrarias* (1997) de Pasos Marciaq ;

○ Indépendance et ses conséquences

*El reino de este mundo* (1949) et *El siglo de las luces* (1962) de Carpentier ; *El mundo alucinante* (1969) de Arenas ; *La tragedia del generalísimo* (1984) de Denzil Romero ; *Arráncame la vida* (1985) de Mastretta ; *Noticias del Imperio* (1987) de Del Paso ; *El otoño del patriarca* (1975) et *El general en su laberinto* (1989) de García Márquez ; *La campaña* (1990) de Fuentes ;

○ Histoire immédiate

*Regina, Dos de octubre no se olvida* (1987) de Velasco Piña ; *Tinísima* (1992) de Poniatowska ; *Madrugada. El rey del albor* (1993) de Escoto ; *La novela de Perón* (1985) et *Santa Evita* (1995) de T. E. Martínez ; *La pasión según Eva* (1995) et *Los cuadernos de Praga* (1998) de Posse ; *El sueño de la Historia* (2000) de Edwards.

Le choix de sujets problématiques signifie une volonté de prise de position souvent contestataire face à la version officielle de l'histoire. La rappropriation du passé et la réécriture de l'histoire du Nouveau Monde peut prendre une dimension mythique – comme la recherche du paradis perdu dans une Amérique utopique, impression renforcée plus tard par l'immigration avec plus qu'un rêve brisé, plus qu'une utopie frustrée. La structure du désir est circulaire :

lo deseado no radica en un objeto exterior, ni tampoco en el mediador que alimenta el deseo imitativo de que nos habla Girard, sino por el contrario en el deseador mismo ; no se trata ya de una línea recta o un triángulo, sino de un círculo que

comienza y termina en el sujeto que desea, inmerso como está en un proceso de autodescubrimiento de la propia identidad<sup>498</sup>.

L'expédition de Magellan (*Maluco*) devient métaphore de chaque voyage : initiation, utopie, chimère, mutation, mort<sup>499</sup>. Ainsi en est-il de la recherche de la Cité des Césars (*Esta maldita lujuria*), voyage impossible, bien que basé sur une série de faits établis comme historiques, depuis 1529 ; l'expédition de Francisco de César, envoyé par Sébastien Cabot à la recherche des cités légendaires de Tarsis et d'Orfir (en Amérique méridionale), jusqu'en 1782, exploration menée sur l'ordre royal de don Basilio Villarino (en Patagonie).

### **2.2.2. La déconstruction des faits historiques**

Ce trait correspond à une relecture et une mise en examen du discours historiographique officiel et de sa légitimité. Il y a plusieurs objectifs à cette attitude contestataire : suivant le cas, une relecture critique du passé peut viser à donner un sens et une cohérence à l'actualité ou bien elle peut répondre à une nécessité de récupérer une origine ou de justifier une identité, ou encore correspondre à un désir de rendre justice aux personnages marginalisés de l'histoire en les convertissant en héros romanesques. Grâce à une telle attitude face au passé, la littérature devient capable d'avoir une démarche infiniment plus critique et franche que l'histoire qui se prétend scientifique. Rappelons que c'est une opinion que Fernando Aínsa exprime très clairement :

Al releer "críticamente" la historia, la literatura es capaz de plantear con franqueza y sentido crítico lo que no quiere o no puede hacer la historia que se pretende científica<sup>500</sup>

---

<sup>498</sup> F. O. Reati, "Posse, Saer, Di Benedetto y Brailovsky : deseo y paraíso en la novela argentina sobre la conquista, in *Revista de Estudios Hispánicos*, Washington University, Tomo XXIX, N° 1, Enero 1995, p. 123.

<sup>499</sup> Cf. N. Giraldi-Dei-Cas, "Maluco, la novela e los descubridores", in *Historia, Espacio e Imaginario*, J. Covo (éd.), Lille, Presses Universitaires de Septentrion, 1997, p. 268.

<sup>500</sup> F. Aínsa, "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana", *op. cit.*, p.18.

*Noticias del Imperio* décrit des situations et des événements objectivement répertoriés : la guerre de Sécession laissant le champ libre à une intervention de Napoléon III au Mexique, les enjeux politiques de l'expédition mexicaine, le siège de Puebla, l'extermination d'un bataillon de la Légion Étrangère à Camarón, l'exécution de l'empereur Maximilien en juin 1867. Mais tout au long du roman, les protagonistes doutent de l'histoire et des historiens. Par exemple, Benito Juárez exprime sa perplexité quant la place qu'il occupera dans les chroniques à venir. Mourant, il entend deux réponses contradictoires : "La historia te condenará, Benito Juárez" et "No, Benito : la historia te absolverá" (p. 626). Non sans rappeler la fameuse déclaration de Fidel Castro, cela signifie simplement que l'histoire est toujours à réinterpréter.

Finalement, la reconstruction des faits historiques permettant une réinterprétation de l'histoire est possible grâce aux trois procédés fondamentaux :

- histoire apocryphe contredit la version officielle de l'histoire qui appartient aux vaincus et aux détenteurs du pouvoir officiel ;
- anachronisme créatif consiste à introduire les références culturelles du 20<sup>e</sup> et du 21<sup>e</sup> siècle dans l'univers de la fiction afin de rendre manifeste l'impossibilité d'échapper à la perspective du présent ;
- fantaisie historique combine les éléments historique et fantastiques.

Parmi les romans historiques consultés, ceux qui évoquent l'histoire immédiate méritent une attention toute particulière : la distance temporelle entre l'auteur et le texte est moins importante, contrairement à la quantité des informations que le texte partage avec le public et à l'impact émotionnel que les événements concernés puissent encore avoir, aussi bien sur l'auteur comme sur les lecteurs. Au lieu de déconstruire les faits historiques communément acceptés, il est encore possible de faire entrevoir les mécanismes de la création de l'histoire (comme Jorge Edwards dans *El Sueño de la Historia*), de commenter les détails de l'enquête (comme Abel Posse dans *Los cuadernos de Praga*), voire les difficultés de la rédaction (comme Tomás Eloy Martínez dans *Santa Evita*). Le tout, bien entendu, dans le temps présent partagé par l'écrivain et le lecteur, ce qui permet de supposer qu'ils auront de ce fait les mêmes

préoccupations concernant non seulement l'actualité, mais aussi le bagage du passé.

### ***2.2.3. L'invention du passé***

La distance temporelle entre les événements narrés et leur référent historique rend utopique l'entreprise de la reconstruction fidèle du passé dans la fiction. Si l'évocation contemporaine de l'histoire fait naturellement intervenir les opinions, les jugements et les valeurs compréhensibles aujourd'hui, les anachronismes dans les romans historiques deviennent inévitables. Or, ce que les auteurs de romans historiques traditionnels acceptaient comme une fatalité, en se réconfortant dans l'idée que nos ancêtres n'étaient finalement pas si différents de nous et que la nature des sentiments humains est une valeur stable, le nouveau roman historique détourne à son profit. Au lieu d'escamoter les anachronismes, les auteurs contemporains non seulement les soulignent ouvertement, mais ils insistent sur l'impossibilité d'atteindre le passé et sur la nécessité de le réinventer.

Car la fiction historique contemporaine est en grande partie une métافiction, une recherche incessante sur les chemins qui mènent entre la réalité et la fiction, entre l'histoire et la mémoire. C'est aussi une recherche sur la tâche d'écrire et de réécrire l'histoire, sur le processus de la création et de la recréation du passé. En accord avec les caractéristiques exposées jusqu'ici, cette réflexion peut être aussi marquée par le relativisme et l'anachronisme : ainsi, le récit s'avère souvent incomplet ou fragmenté, les témoins – subjectifs ou mensongers, les sources – lacunaires ou manipulées, et les notes en bas de page – confuses ou apocryphes. La distorsion consciente de l'Histoire de la part des écrivains contemporains, à travers des omissions volontaires, des exagérations et des anachronismes, cache d'une part un manque de confiance dans l'histoire officielle, et d'autre part un désir de réinventer le passé. Comme écrit Fuentes dans une phrase devenue célèbre :

El pasado no ha concluido ; el pasado tiene que ser re-inventado a cada momento para que no se nos fosilice entre las manos...<sup>501</sup>

Plusieurs raisons justifient cette attitude critique, que le nouveau roman historique partage avec la nouvelle histoire, les relativistes et les narrativistes comme Hayden White et Franklin Ankersmit. Notamment, le manque de respect pour les sources historiographiques provient de la conviction que toutes les sources sont systématiquement manipulées et élaborées en fonction des besoins du pouvoir politique en vigueur. Les distorsions par rapport à l'histoire événementielle s'expliquent par le rejet de cette histoire, qui passe sous silence le fond des événements, les raisons économiques ou les motivations cachées des dirigeants politiques. Le besoin de réinventer le passé devient particulièrement urgent dans le contexte des cultures précolombiennes de l'Amérique, et de leurs descendants indigènes. La tradition orale des peuples vaincus se voit fragilisée, écrasée, voire effacée, par la version officielle des vainqueurs qui la renforcent par leur histoire écrite. En un mot, c'est l'attitude critique face aux certitudes de l'histoire qui permet de distinguer immédiatement le nouveau roman historique du roman historique traditionnel.

Le nouveau roman historique, si sensible aux métamorphoses de l'historiographie et aux nouvelles théories concernant la fiction ou la narration dans les dernières décennies, ne cache pas son caractère de glose, sa dimension métanarrative et intertextuelle. Sa relecture du passé à partir des présupposés idéologiques et épistémologiques du présent incite à récupérer les liens qui nous unissent à notre passé. Mais les romans historiques contemporains nous enseignent également à débattre les versions officielles de l'Histoire et à questionner celles en particulier qui revendiquent le monopole de la vérité. Comme remarque Celia Fernández Prieto :

Se ha desmoronado el ingenuo proyecto de *reconstruir* el pasado *tal cual fue* : la novela histórica recupera no un pasado *real* sino un pasado *narrado*. Las novelas históricas contemporáneas reescriben – desde la ficción – las narraciones que han venido funcionando culturalmente como históricas, como verdaderas. [...] Ahora se trata de volver a contar de otra manera, desde otros puntos de vista, historias

---

<sup>501</sup> C. Fuentes, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 24.

que ya se han contado, pero también, y eso es fundamental, de suscitar, al hilo de la narración, una reflexión acerca de la verdad histórica y de las formas de construirla<sup>502</sup>.

Autrement dit, le choix de la manière de raconter le passé est aussi importante que le passé raconté – voire plus importante. Tout cela nous amènera bientôt à réfléchir sur les stratégies narratives du nouveau roman historiques, sur les différentes modalités de l'écriture ainsi que, encore une fois, sur la modification du contrat de lecture.

### **2.3. Le temps et l'espace**

Remarquons au préalable que le temps et l'espace se retrouvent immanquablement dans toute œuvre narrative : ils constituent donc deux coordonnées structurantes de la narration, si unies que l'on parle bien souvent de l'espace-temps. Bien que les deux soient les projections dans le texte du temps et de l'espace du sujet écrivain, il faut se garder de simplifier le rapport entre réalité fictionnelle et réalité extérieure :

Le temps de la fiction n'est pas celui des calendriers et des horloges ; l'espace de la fiction n'est pas mesurable<sup>503</sup>.

Et cela est d'autant plus vrai si la fiction en question se veut un roman historique. Or, si la tentation est grande de considérer les personnages et les événements historiques comme des entités indépendantes de l'acte narratif, un autre piège consisterait à croire que la question des repères spatio-temporels se résume à une présence de dates et à une poignée de noms de lieux plus ou moins déterminés.

Parlant du temps et de l'espace dans un nouveau roman historique latino-américain, il faut aussi tenir compte de la spécificité de la géographie et de l'histoire du continent. Carpentier résume ainsi le problème :

---

<sup>502</sup> C. Fernández-Prieto, "Relaciones pasado-presente en la narrativa histórica contemporánea" in *La novela histórica a finales del siglo XX, actas del V seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral de la U.N.E.D*, Madrid, Visor, 1996, p. 214-215.

<sup>503</sup> M. Ezquerro, *Théorie et fiction*, op. cit., p. 27.

En nuestra América un hombre del siglo veinte puede darse la mano con uno del Cuaternario, y con otro de la Edad Media, y con otro del Renacimiento, y con otro del Romanticismo. Nuestro recinto geográfico, que conserva mucho de su doncellez primitiva, ofrece pues esta milagrosa convivencia de varias épocas de la historia humana. Semejante comprobación le permite al novelista barajar filosóficamente las concepciones de espacio y de tiempo. La una categoría se trasfunde en la otra audazmente. De modo que los desplazamientos del personaje son espaciales, temporales y espaciotemporales. Se mueve sobre el piso geográfico lo mismo que sobre los límites de los siglos<sup>504</sup>.

Il est nécessaire de souligner ensuite que la connaissance de la réalité historique et géographique reste très relative : tel ou tel nom bien connu de l'écrivain et de ses compatriotes peut perdre toute sa signification pour le lecteur d'un autre pays ou continent. Par ailleurs, dans la fiction, un lieu renommé n'est plus soumis au critère de la réalité. Käte Hamburger estime que l'on peut dire exactement la même chose de la réalité temporelle : dans un roman toute date est fictive parce qu'il s'agit d'un temps romanesque<sup>505</sup>. Elle note par ailleurs :

Dès que les indications de temps et de lieu nous introduisent dans le champ d'expérience des personnages fictifs, nous livrent un champ fictionnel, il n'est plus question de sa "réalité", même si tel ou tel champ a des composantes qui ont leur origine dans réalité plus ou moins connue de tous<sup>506</sup>.

Chaque représentation possède une dimension spatio-temporelle : la concrétisation du signe a lieu dans un espace, puis il peut subir maintes sortes de changements, jusqu'à affecter sa signification première :

La noción espacio-tiempo es el fundamento de cada representación : el espacio le proporciona al signo un descanso, una estabilidad, un sentido ; el tiempo le da su vitalidad y lo metamorfosea. El desplazamiento del signo es a la vez espacial y

---

<sup>504</sup> G. R. Pérez, *La novela hispanoamericana. Historia y crítica*, Madrid, Oriens, 1982, p. 440.

<sup>505</sup> K. Hamburger, "Le problème du temps dans le roman historique", in *Logique des genres littéraires* (1977) (trad. P. Cadot), Paris, Seuil, 1986, p. 107-112.

<sup>506</sup> K. Hamburger, *Ibidem*, p. 108.

temporal, pero esta última dimensión es la que revelará lo movedizo de la representación<sup>507</sup>.

Le nouveau roman historique cherchera les variantes des signes, malgré l'invariabilité des éléments datés et établis par l'historien. La chronologie lui fournit un fondement, mais le temps historique est multiple et ne se laisse pas enfermer dans une représentation à sens unique. D'autant plus que la mémoire est indissociablement liée à l'histoire – et, sans elle, le temps s'efface.

Finalement, l'évolution des modalités de l'écriture va de pair avec une modification du contrat de lecture. Suite à une remise en cause des catégories de l'espace, du temps, de la causalité, de la non-contradiction, voire du principe d'identité, les coordonnées structurales de la réalité romanesque – telle que le nouveau roman historique nous la présente – deviennent ambiguës, imprécises et, somme toute, douteuses. Le temps de la lecture est lui-même happé par ce mécanisme déstructurant. Au lieu d'une lecture traditionnelle, agréable, facile, linéaire, l'activité de lecture devient spasmodique et problématique : un véritable puzzle, sans principe directeur apparent.

### ***2.3.1. Les repères temporels***

Le roman latino-américain contemporain se distingue par une "véritable hypertrophie de la dimension temporelle de la réalité romanesque", comme le note Milagros Ezquerro<sup>508</sup>. Celle-ci observe par ailleurs que la remise en cause du temps est un processus orienté et irréversible – or, même la notion du temps physique connaît également des vacillations concernant la nature du passage du temps<sup>509</sup>. Si cette

---

<sup>507</sup> M.-J. Hanaï, "Variabilidad o constancia del signo en la representación del tiempo histórico", in *Les représentations du temps de l'histoire* (éd. J. Covo), Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 169.

<sup>508</sup> M. Ezquerro, *Théorie et fiction*, op. cit., p. 30.

<sup>509</sup> Les lois de la physique découvertes par Galilée, Newton et Einstein sont symétriques vis-à-vis du renversement du temps : elles ne différencient pas le passé du futur. Un film montrant le comportement des particules élémentaires ne peut se distinguer de ce même film projeté en marche arrière, car une particule se déplace aussi aisément à reculons qu'en

subversion du temps est la projection d'une vision du monde dont les principes structurants sont contestés, il est intéressant de voir comment cette vision du monde s'exprime par la déstructuration des éléments constitutifs de la réalité du nouveau roman historique.

L'importance du temps, de l'histoire et de la mémoire dans le nouveau roman historique latino-américain est essentielle. Or, l'histoire n'est plus un simple référent extérieur en toile de fond : au contraire, elle fournit une structure temporelle que la narration assimile et intègre à son tour à sa propre structure. Parallèlement, plus il y a de passé à commémorer, plus le risque de tomber dans l'oubli est grand – et le nouveau roman historique, cette exploration incessante des zones obscures de l'histoire officielle, se présente comme une façon de lutter contre l'oubli, lequel est en même temps la seule manière d'achever le cycle de l'écriture et de la réécriture de l'histoire :

Los años se hicieron aire y de lo que fuimos quedan unas cuantas palabras. Las que un día se borrarán, porque la verdadera historia es el olvido. (*Memorias de Nuevo Mundo*, p. 345)

Le temps de l'histoire et le temps du récit entretiennent des relations très complexes. La remémoration du passé vient souvent briser le déroulement chronologique : tantôt le récit développe successivement plusieurs lignes de temps parallèles, grâce à l'écriture contrapuntique, habile à rendre à la fois la successivité, le décalage et la simultanéité ; tantôt le temps du récit fonctionne selon les mêmes modalités qu'une mémoire collective qui reconstruit le passé morceau par morceau, avec des lacunes temporelles et une fragmentation du texte en séquences brèves et nombreuses. Le temps du récit déconstruit systématiquement le temps de l'histoire : il brouille les pistes, dérouté le lecteur, met en doute la "réalité" des événements narrés en en donnant plusieurs visions différentes, voire contradictoires ou même vides de sens :

Le temps référentiel, le temps historique en l'occurrence, loin d'avoir pour fonction d'ancrer le temps du roman dans une durée précise et consistante, se trouve être un

---

marche avant. La symétrie par renversement du temps fait partie de la symétrie CPT (charge - parité - temps) qui est au cœur de la physique moderne.

temps mort, en marge du temps, une durée vide, désertée de sens, où rien d'important ne se produit<sup>510</sup>.

Un autre paradoxe fréquent dans de nombreux romans historiques contemporains concerne le temps référentiel et le temps de l'écriture : l'histoire en soi est parfois difficile à situer chronologiquement, le temps auquel elle se réfère restant flou jusqu'à la fin du récit. Il n'est pas étonnant de constater que les mesures chronologiques perdent leur importance absolue et plusieurs romans contemporains considérés comme historiques négligent délibérément la datation. Les événements historiques cessent de constituer une série de dates inébranlables, attestées par les chroniques : dans *El reino de este mundo* (1949) Alejo Carpentier, toujours précurseur, les omets ; Mario Goloboff à la recherche de la *Comuna Verdad* (1992) n'est jamais trop certain de la datation ; et Augusto Roa Bastos joue volontiers avec les dates historiques – dans *Vigilia del Almirante* (1992) il leur accorde une signification personnelle, symbolique, ludique, en accord avec la numérologie. *Arráncame la vida* (1985) de Angeles Mastretta commence d'une façon bien énigmatique pour un roman historique :

Ese año pasaron muchas cosas en este país. Entre otras, Andrés y yo nos casamos. (*Arráncame la vida*, p. 9)

– sans que l'on sache ni de quel pays ni de quelle époque il s'agit. L'unique précision temporelle apparaît dans ce roman presque comme par hasard, dans un document notarial<sup>511</sup>. Et lorsque *La campaña* (1990) de Carlos Fuentes s'ouvre littéralement par une date :

La noche del 24 de mayo de 1810, mi amigo Baltasar Bustos entró secretamente a la recámara de la marquesa de Cabra, la esposa del presidente de la Audiencia del Virreinato del Río de la Plata, secuestró al hijo recién nacido de la presidenta y en su lugar puso en la cuna a un niño negro, hijo de una prostituta azotada del puerto de Buenos Aires. (*La Campaña*, p. 11)

– c'est pour atteindre finalement une dimension mythique. Considéré comme matière première de l'écrivain, le temps historique récupère ainsi

---

<sup>510</sup> M. Ezquerro, *ibidem*, p. 110.

<sup>511</sup> "Con fecha de primero de marzo de 1941..." (A. Mastretta, *Arráncame la vida*, Barcelona, Seix Barral, 1996, p. 132).

une dimension poétique. Ainsi dans *Memorias de Nuevo Mundo* (1985) Aridjis imagine la conquête dans ses limites temporelles historiques (1492 – 1560), mais la progression du temps est circulaire, mythique :

Por ilusión fantástica del tiempo, el pasado está aquí. (*Memorias de Nuevo Mundo*, p. 345)

Par ailleurs, le temps de l'écriture, projeté dans le texte et fondamental pour l'analyse idéologique, est rarement contemporain à l'histoire narrée :

No existe el tiempo histórico en la novela del mismo calificativo... El presente se desplaza hacia el pasado y viceversa, como si hubiera un solo tiempo, el del eterno regreso con Mircea Iliade ; o más bien una acumulación de tiempos de Carlos Fuentes<sup>512</sup>.

L'accumulation des temps est particulièrement sensible dans *Noticias del Imperio* (1987) de Fernando Del Paso. Tous les chapitres pairs du roman correspondent à des épisodes situés entre 1861 et 1867. Tous les chapitres impairs commencent par l'annotation : "Castillo de Bouchout, 1927" – nous retrouvons ainsi les coordonnées spatio-temporelles du temps de la narration. Mais aussi de la mort de la narratrice, Charlotte, qui avant de mourir se livre à une dernière réinterprétation de sa longue vie. Par le fonctionnement de sa mémoire prodigieuse, le personnage se déplace de la dimension historique à la dimension mythique :

Soy todo el tiempo, un presente eterno, sin fin y sin principio, la memoria viva de un siglo congelado en un instante<sup>513</sup>.

Dans le délire de Charlotte, les temps verbaux se mêlent et se chevauchent pour aboutir à une sorte de présent éternel où, par la magie du verbe, le

---

<sup>512</sup> M.-J. Hanaï, "Variabilidad o constancia del signo en la representación del tiempo histórico", in *Les représentations du temps de l'histoire*, op. cit., p. 176. Or, c'est ainsi que Fuentes décrivait l'accumulation des temps : " Hay muchos tiempos en la historia, no hay un solo tiempo irreversible, futurizable, sino que hay tiempos que predicen un regreso al pasado, una salud en el origen." Cf. "Carlos Fuentes : para recuperar la tradición de la Mancha", interview de J. Ortega, in *Revista Iberoamericana*, VII-XII, 1989, n° 148-149, p. 645-646.

<sup>513</sup> *Noticias del Imperio*, p. 362.

personnage accède à l'universalité et à l'intemporalité d'un mythe. Le temps de Charlotte défie les règles du temps historique, la logique de l'historien, mais selon la logique du nouveau roman historique :

En consonancia con la asunción de su carácter hipertextual, la novela histórica contemporánea afronta el problema del anacronismo desde una perspectiva en la que las fronteras entre pasado y presente se desdibujan. Se postula una imagen de la simultaneidad de todos los tiempos en un solo tiempo ; el pasado y el futuro habitan el presente. El tiempo del mundo es un *continuum* y sus límites son convencionales y arbitrarios ; la ficción histórica ejerce su libertad para abolir el tiempo monumental y cronológico de la Historia, para restaurar el desorden de la fragmentación, para configurar una temporalidad sin fronteras en la que el pasado es el presente de nuestra escritura o de nuestra lectura de él<sup>514</sup>.

Bien qu'elles soient commentées séparément pour une plus grande clarté de l'analyse, la structure temporelle dépend étroitement de la structure narrative. Comme dans cet étonnant nouveau roman historique totalisant l'histoire de l'Amérique latine dans un récit sur l'emprise du pouvoir politique sur le temps même : *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez se divise en six parties de structure similaire, où se superposent deux niveaux chronologiques avec leurs deux instances narratives correspondantes. Au début de chaque partie et à la fin de la dernière, le temps de la narration est assumé par un groupe qui se définit en tant que "nous" ; mais la majeure partie du roman est occupée par le temps du récit avec son narrateur impersonnel.

Si le temps de la narration est relativement court – celle-ci commence un lundi à l'aube où l'on trouve le corps du dictateur ("en la madrugada del lunes") et dure jusqu'à l'annonce officielle de la mort du Patriarche le matin suivant – le temps du récit s'étend sur toute la durée biblique de sa vie qui se serait étendue sur une ou deux centaines d'années. Comme le remarque Milagros Ezquerro, la durée de sa vie reste expressément indéfinie, ce qui renforce justement l'impression de sa dimension biblique :

---

<sup>514</sup> C. Fernández-Prieto, "Relaciones pasado-presente en la narrativa histórica contemporánea", *op. cit.*, p. 215-216.

Ici on dit qu'il devait vivre entre 107 et 232 ans, là on dit que sa dictature a duré plus de cinq générations, là-bas on fête le centenaire de son arrivée au pouvoir, plus loin on déclare qu'il était l'animal le plus vieux de la terre<sup>515</sup>.

L'Histoire – toujours présente dans le nouveau roman historique, indépendamment des transformations et les déguisements qu'elle doit subir – s'infiltré cette fois dans la fiction à travers la fenêtre du palais présidentiel ouverte sur la mer, ce qui donne lieu à une vision improbable mais hautement symbolique : le Patriarche aperçoit le cuirassé et les trois caravelles. Si le cuirassé est là pour rappeler l'impérialisme moderne, les caravelles évoquent bien évidemment le souvenir de la découverte du Nouveau Monde et du choc des civilisations, événements que le roman transcrit ironiquement à travers le récit hilarant et déformé fait au dictateur par ses sujets :

....contemplando las islas evocó otra vez y vivió de nuevo el histórico viernes de octubre en que salió de su cuarto al amanecer y se encontró con que todo el mundo en la casa presidencial tenía puesto un bonete colorado [...] y por fin encontró quién le contara la verdad mi general, que habían llegado unos forasteros que parloteaban en lengua ladina pues no decían el mar sino la mar y llamaban papagayos a las guacamyas, almadías a los cayucos y azagayas a los arpones, y que habiendo visto que salíamos a recibirlos nadando entorno de sus naves se encarapitaron en los palos de la arboladura y se gritaban unos a otros que mirad qué bien hechos, de muy fermosos cuerpos y muy buenas caras, y los cabellos gruesos y casi como sedas de caballos, y habiendo visto que estábamos pintados para no despellejarnos con el sol se alborotaron como cotorras mojadas gritando que mirad que de ellos se pintan de prieto, y ellos son de la color de los canarios, ni blancos no negros, y dellos de lo que haya, y nosotros no entendíamos por qué carajo nos hacían tanta burla mi general si estábamos tan naturales como nuestras madres nos parieron en cambio ellos estaban vestidos como la sota de bastos a pesar de calor, que ellos dicen la calor como los contrabandistas holandeses, y tienen el pelo arreglado como mujeres aunque todos son hombres, que dellas no vimos ninguna, y gritaban que no entendíamos en lengua de cristianos cuando eran ellos los que no entendían lo que gritábamos... (*El otoño del patriarca*, p. 41-42)

Si ces anachronismes font éclater de rire le lecteur, leur fonction dans le texte est surtout celle d'ôter à l'histoire, justement, toute dimension historique, orientée et irréversible, pour ne garder que la signification symbolique, mythique et merveilleuse des événements évoqués.

---

<sup>515</sup> M. Ezquerro, *Théorie et fiction*, op. cit., p. 36.

Le refus de toute inscription précise dans une époque historique se renforce avec le récit du passage de la comète de Halley : l'évocation du phénomène cosmique, étudié scientifiquement et daté en 1910 pour l'Amérique méridionale, a pour effet principal de souligner l'exceptionnelle longévité du protagoniste et de confirmer ainsi sa dimension surhumaine. Au lieu d'ancrer la fiction dans l'histoire, la confrontation du temps du récit avec le temps historique confère à l'histoire une dimension fabuleuse, presque invraisemblable. D'autres innombrables allusions à des réalités historiques permettent de considérer le récit comme une immense métaphore de l'histoire du continent latino-américain et de la soif du pouvoir absolu, depuis la conquête jusqu'aux dictatures du 20<sup>e</sup> siècle. Or, toute cette histoire n'est pas décrite comme un processus de construction de la réalité américaine, mais comme une aventure fantasmatique vécue par une collectivité comme la projection d'une réalité psychique. Comme le résume Milagros Ezquerro :

Les rapports qui s'établissent entre la réalité romanesque et la réalité historique ne sont plus – si tant est qu'ils l'aient jamais été – les rapports du reflet à l'objet reflété. La réalité romanesque *pense* la réalité historique, c'est-à-dire qu'elle se l'approprie, l'intériorise, en produit une interprétation créatrice, par laquelle elle la modifie<sup>516</sup>.

La vision du temps frustré dans son passage est une obsession récurrente dans les pages du roman. Depuis la première phrase où apparaît l'image d'*el tiempo estancado*, jusqu'aux derniers mots qui annoncent joyeusement que "el tiempo incontable de la eternidad había por fin terminado", le temps réapparaît sans cesse comme un protagoniste à part entière. Imperceptiblement, García Márquez réussit à exaucer ce phantasme inavoué mais récurrent : arrêter le temps. Car sous le pouvoir du Patriarche le temps ne passe plus, les heures perdent leur importance et les dates des fêtes officielles se confondent :

...alguna vez preguntó qué horas son y le habían contestado las que usted ordene mi general, y era cierto, pues no sólo alteraba los tiempos del día como mejor conviniera a sus negocios sino que cambiaba las fiestas de guardar de acuerdo con sus planes... (*El otoño del patriarca*, p. 83)

---

<sup>516</sup> M. Ezquerro, *Théorie et fiction*, op. cit., p. 39.

Mais les rêves exaucés se transforment souvent en cauchemar –

...en el galimatías de fechas históricas del régimen había terminado por no saber cuándo era cuál ni cuál correspondía a qué... (*El otoño del patriarca*, p. 233)

– et l'auteur semble se moquer cruellement de l'utopie de la vie éternelle. Si les hommes expriment souvent le désir de garder leur jeunesse et de vivre éternellement, comment voudraient-ils d'une vie éternelle au paradis terrestre où le dictateur aspire également à être un dieu impérissable ? D'un tout autre point de vue, *El otoño del patriarca* m'apparaît aussi comme un merveilleux exemple littéraire de l'application de la fameuse théorie de la "longue durée", grâce à laquelle Fernand Braudel réussit à libérer l'écriture de l'histoire du poids de l'histoire événementielle – avec toutes les conséquences étudiées dans la première partie de ce travail.

### **2.3.2. Les coordonnées spatiales**

L'espace comme catégorie romanesque a longtemps été négligé. Un exemple révélateur est cette phrase de Gérard Genette, qui écrit :

Je peux fort bien raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe, tandis qu'il m'est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif<sup>517</sup>.

Les temps et la narration se dressent en deux catégories fondamentales du récit et éléments clefs de la représentation, face à l'espace représenté, qui ne serait qu'un circonstant. Ricardo Gullón qui publie *Espacio y novela*, montre que l'espace est toujours dépendant d'une autre catégorie, que ce soit le temps, la narration ou le personnage<sup>518</sup>. Jean-Pierre Resson observe qu'en réalité c'est le temps qui contribue à fabriquer l'illusion narrative de l'espace :

La mejor prueba de ello es que, cuando el relato se hace descriptivo de espacio, se establece una pausa en el desarrollo (temporal) de la historia narrada : esta pausa se debe al hecho de que el tiempo del discurso sirve, en ese momento, para fabricar espacio. Dicho discurso no puede usarse para representar a la vez espacio y tiempo,

---

<sup>517</sup> G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 128.

<sup>518</sup> R. Gullón, *Espacio y novela*, Barcelona, Ed. Bosch, 1980, 144 p.

y cuando el tiempo del discurso se transforma en espacio, no puede haber historia "al mismo tiempo"<sup>519</sup>.

Ressot se demande même si une représentation narrative de l'espace ne tend pas, irrémédiablement, vers une utopie.

Face à un refus de prise en compte de toute relation entre le texte et la réalité référentielle, et sans remettre en cause l'apport de la narratologie et de la nouvelle critique, il serait peut-être plus fécond de considérer que tous les romans – et, en particulier, les romans historiques – renvoient, à des degrés différents, à une réalité pré-construite, posée hors langage. D'autant plus que toute la critique contemporaine ne s'en tient pas à la non-référentialité du texte de fiction. Plusieurs courants nous offrent des suggestions qui se situent à trois niveaux : l'espace romanesque dans sa relation avec l'auteur (les travaux de Gaston Bachelard<sup>520</sup> et Gilbert Durand<sup>521</sup> sur l'imaginaire ouvrent des perspectives pour l'analyse des symboles et des mythes), avec le lecteur (une psychosociologie de lecture), avec la société (Henri Mitterand véhicule la notion de la "narrativité du lieu"<sup>522</sup>), ainsi qu'avec d'autres éléments constitutifs du roman. Ici, après Roland Bourneuf, nous pouvons esquisser successivement cinq axes :

- la description de l'organisation de l'espace ;
- l'inventaire des procédés qui rendent sensible cette présence de l'espace ;
- les fonctions de l'espace dans ses rapports avec les personnages, l'action, le temps ;
- la nature et le sens de l'espace romanesque ;
- finalement, une certaine philosophie de l'espace comme conception du monde<sup>523</sup>.

---

<sup>519</sup> J. P. Ressot, "Representación del espacio en el texto narrativo : un tema problemático", in *Coloquio Internacional : El texto latinoamericano*, Vol. II, Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers, Madrid, Editorial Fundamentos, 1994, p. 50.

<sup>520</sup> G. Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 184.

<sup>521</sup> G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1969, 550 p.

<sup>522</sup> La narrativité serait "l'ensemble des caractéristiques qui rendent l'inscription du lieu indispensable à la fiction réaliste." Cf. H. Mitterand, *Discours du roman*, Paris, PUF, 1980, p. 194.

<sup>523</sup> R. Bourneuf & R. Ouellet, *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1975, 248 p.

Les personnages de fiction, à l'image des hommes réels, évoluent dans le temps et se déplacent dans l'espace. Longtemps subordonné au temps, l'espace est devenu un objet d'étude à part entière et le thème principal de colloques et de publications, qui ne cessent de se multiplier<sup>524</sup>. En ce qui concerne sa représentation littéraire, il s'agit d'une question bien problématique, surtout dans le cadre du roman historique : car s'il existe une homologie entre la chronologie du temps historique et la progression temporelle du récit romanesque, il semble au contraire que la perception globale de l'espace dépend plus de la dimension iconographique que du discours purement linguistique.

Puisque l'espace existe dans le temps, il est donc subordonné à ses changements : c'est ainsi que certains lieux s'investissent progressivement de la charge historique et de la mémoire collective. Quant à l'espace imaginaire, il ne dépend pas directement de la perception, mais constitue une image mentale, une empreinte, une représentation confirmée aussi bien par les conventions du texte que par l'expérience et la culture générale de l'auteur et du lecteur. La mémoire collective se superpose bien souvent à l'espace réel, tangible, tridimensionnel et lui ajoute une quatrième dimension, temporelle ou, encore plus souvent, atemporelle.

On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l'Être, d'un être qui ne veut pas s'écouler, qui, dans le passé même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut suspendre le vol du temps. Dans ces mille alvéoles l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça.<sup>525</sup>

---

<sup>524</sup> Cf. *Historia, Espacio e Imaginario* (éd. J. Covo), Lille, Presses Universitaires de Septentrion, 1997, 315 p., qui contient une bibliographie abondante : voir en particulier F. Aínsa, *Los buscadores de la utopía. La significación novelesca del espacio latinoamericano*, Caracas, Monte Avila, 1977 ; G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957, 214 p. ; *La ville moderne dans les littératures (fin du XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle)*, *Littérales*, n° 12, Nanterre, Université Paris X, 1993, 103 p. ; R. Gullon, *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1980 ; *Lieux dits. Recherches sur l'espace dans les textes hispaniques (XVI<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles)*, *Cahiers du G.R.I.A.S.*, n° 1, Saint-Etienne, publication de l'Université de Saint-Etienne, 1993, 201 p.

<sup>525</sup> G. Bachelard, *Poétique de l'espace*, *op. cit.* p. 184.

Selon Hall, tout ce que l'homme est et fait est lié à l'expérience de l'espace<sup>526</sup> : d'où le besoin de l'espace vital, toujours pressant. L'espace n'est jamais neutre : la notion de l'espace physique est déterminée par ce qui l'entoure, le contourne, le limite et le délimite. L'espace social dépend du jeu du pouvoir politique et des pressions au sein de la société. Le territoire géographique est mesuré et divisé pour que son contrôle soit plus facile. D'un côté – l'espace signifie l'ouverture, la promesse d'un meilleur avenir : la terre promise, les territoires sacrés, les lieux mythiques ; de l'autre côté – l'espace devient l'utopie inaccessible, à l'image du paradis perdu, de l'Atlantide disparue, de la terre interdite.

L'orientation dans l'espace est régie par les quatre points cardinaux (nord, sud, est, ouest) et par le système complexe de représentations cartographiques – qui, malgré leur aspect rigoureux et scientifique, constituent aussi bien des enjeux politiques que des instruments de rêve :

La intencionalidad del sujeto define, pues, la objetividad de las cosas y toda descripción del espacio, incluso en las proyecciones cartográficas, atenuadas a las reglas codificadas como planos, mapas y planisferios, no son otra cosa que el resultado de las convenciones por las cuales el *medium* se disimula entre el objeto y la representación científica. ¿No decía acaso Robert Luis Stevenson que "no hay mejor materia para un sueño que un mapa" ?<sup>527</sup>

Là où se termine l'espace réel, commence l'espace de la création. Cette façon d'organiser le monde selon les circonstances créatives, dynamiques et subjectives, est sensible dans une création de l'espace qui résulte d'un profond désaccord avec le réel. L'impulse de modifier la version officielle des choses, de réécrire le passé débouche sur la création d'espaces mythiques, paysages utopiques, jeux d'espaces. Mais la véritable dilatation de l'espace littéraire se produit dans la lecture, suite à un réajustement qui complète en quelque sorte le texte initial. Le lecteur avec son point de vue, sa sensibilité et sa culture, ouvre un nouvel espace de communication et

---

<sup>526</sup> E. Hall, *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1971, p. 36.

<sup>527</sup> F Aínsa, "Del espacio vivido al espacio del texto", in *Historia, Espacio e Imaginario*, J. Covo (éd.), Lille, Presses Universitaires de Septentrion, 1997, p. 35.

de concrétisation de l'œuvre. Gérard Lavergne va jusqu'à appeler ce phénomène "l'actorisation de l'espace"<sup>528</sup>.

La fonction de l'espace dans le nouveau roman historique dépend fortement de l'organisation interne de chaque œuvre – beaucoup plus, à vrai dire, que de son référent réel, de la géographie ou de l'histoire. Au premier abord, il est certainement utile de dresser l'inventaire topographique afin d'énumérer et décrire les catégories spatiales les plus courantes dans les romans historiques contemporains – depuis les espaces urbains et ruraux, intérieurs et extérieurs, jusqu'aux espaces culturels ou idéologiques, du pouvoir ou de la violence. Leur niveau de mimétisme et de l'illusion référentielle varie, ainsi que leur signification et le fonctionnement dans la structure globale et dans l'esthétique de chaque œuvre. Les actualisations de la même catégorie spatiale peuvent être extrêmement différentes, voire contradictoires (par exemple – Canudos selon da Cunha et Vargas Llosa).

En règle générale, l'espace est un puissant élément de signification, et les métaphores spatiales (corps, ville, bateau) peuvent créer une dimension symbolique et poétique, tout comme soutenir des propositions idéologiques. Or, l'ambiguïté, qui est l'un des attributs de l'imaginaire, charge le discours historique de subjectivité, de connotations polysémiques et d'ironie. Les multiples facettes des topiques sont capables d'incarner les valeurs qui vont jusqu'à être antithétiques :

Tal polivalencia pone de manifiesto el repertorio limitado de las figuras metafóricas – tópicos – que pone en juego el discurso histórico, al mismo tiempo que señala su infinita plasticidad : son signos de connotaciones complejas que se prestan a todas las finalidades cívicas, políticas, ideológicas o identitarias, haciéndose el símbolo ascensional, por ejemplo pájaro eufórico o avión degradado<sup>529</sup>.

Comme écrit Gaston Bachelard, l'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les

---

<sup>528</sup> G. Lavergne, "Lecteur, narrativité, narrativité", in *Narratologie*. N°1. *Le paratexte*, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1998, p. 171.

<sup>529</sup> J. Covo, M. Ghazali, "Historia, espacio e imaginario" in *Historia, Espacio e Imaginario*, op. cit., p. 18.

partialités de l'imagination<sup>530</sup>. L'espace contient souvent une puissante charge symbolique : ville, bateau, château... La ville semble être un espace particulièrement fécond. Les liens historiques, politiques, topologiques entre les deux font que la plupart des romanciers modernes perçoivent la ville comme un texte – ou, plutôt, comme un ensemble de textes à déchiffrer, traduire, réécrire, mais qui ne s'offrent jamais à une lecture immédiate et naïve. Comme il n'existe pas de texte primitif de la ville, le regard interprétatif du narrateur n'a affaire qu'à une sorte de palimpseste de strates temporelles.

Une trame... tel est l'espace de la ville quadrillé de rues, repérables elles-mêmes sur un plan qui en constitue le réseau en une sorte d'écriture chiffrée, et dans lesquelles se trament une innombrable série de destins individuels ; tel est aussi l'espace du roman, texte que trame le narrateur pour saisir dans le filet de ses mots les multiples perspectives de l'espace urbain<sup>531</sup>.

La ville cesse d'être un lieu ou un décor pour devenir l'un des protagonistes du roman. Les parallèles de structure permettent de considérer la ville et le roman comme un espace perspectiviste, dont la totalité est saisie à travers une discontinuité temporelle et une hétérogénéité spatiale ; un espace dialogique, polyphonique et plurilinguistique ; et un lieu improbable : productrice d'images, univers de reflets, puissance d'illusion, la ville moderne est le règne du simulacre, et le parcours du narrateur, comme celui des personnages, consiste à se livrer à l'errance des signes.

Le phénomène récurrent est l'apparition du thème de voyage, de l'itinéraire à travers l'espace – qui, en même temps, peut s'accompagner d'un voyage initiatique, à la recherche de soi-même, à travers l'espace intérieur, psychique et imaginaire. Ainsi, chez Carpentier, le voyage au fond de la jungle devient une remontée vers les sources du temps. Le bateau est l'une des représentations les plus polysémiques dans les nouveaux romans historiques. Véhicule du déplacement par excellence, il peut évoquer la découverte du Nouveau Monde, le voyage, l'initiation, la liberté du mouvement mais aussi l'égarement, la confusion, la perte des

---

<sup>530</sup> Cf. G. Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Paris, Poche, 1994, p. 17.

<sup>531</sup> C. Dumoulié, "Poétique de la ville et poétique du roman", in *La ville moderne dans les littératures (fin du 19<sup>e</sup> – 20<sup>e</sup> siècle)*, *Littérales* N°12, Nanterre, Université Paris X, 1993, p. 19.

repères, la violence. Fragile sur l'immensité des eaux entre le Vieux et le Nouveau Monde, il symbolise le pont entre les cultures et les civilisations, le métissage. Immobile, le bateau devient le symbole du rêve frustré, de la perte, de la mort<sup>532</sup>.

L'espace du roman n'est au fond qu'un ensemble de relations existantes entre les lieux, le milieu, le décor de l'action et les personnes que celle-ci présuppose, à savoir l'individu qui raconte les événements et les gens y prennent part<sup>533</sup>.

En règle générale, chaque construction spatiale, loin d'être un simple élément du décor et d'ornement pour le discours historique, remplit des fonctions significatives que le langage métaphorique de l'imaginaire enrichit sans cesse. Cependant, n'oublions pas que le roman historique se caractérise principalement par le fait que ses éléments principaux – personnages, événements, espaces évoqués – ont un référent extérieur.

Por las exigencias de la referencialidad, tan características de la novela histórica, sus espacios, por otra parte estrechamente vinculados con el tiempo, también tienen que corresponder más fielmente a los espacios reales que en la novela no-histórica dado que deben ser comparables, por lo menos en grandes rasgos<sup>534</sup>.

L'emploi de noms géographiques dont on peut vérifier l'existence a pour l'effet de convaincre le lecteur que, puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé, est vrai aussi. D'autre part, l'espace se prête à un jeu d'oppositions binaires : l'espace ouvert / fermé, limité / illimité, vaste / réduit, intérieur / extérieur, intime / public, vertical / horizontal, sacré / laïc, civilisé / sauvage, le cosmos / le chaos. Je serais tentée aussi d'énumérer ici plusieurs catégories de l'espace, intra et extradiégétiques :

- l'espace de l'histoire, soit celui où se déroulent les événements racontés ;
- l'espace de la narration, soit celui où l'histoire est censée être racontée ;
- l'espace du récit, qui serait la dimension effective du récit ;

---

<sup>532</sup> Pour la symbolique de la barque, cf. G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1969, 285-287.

<sup>533</sup> J. Weisenberg, *L'espace romanesque*, Lausanne, Eds l'âge d'homme, 1978, p. 14.

<sup>534</sup> K. Spang, "Apuntes para una definición de la novela histórica" in *La novela histórica. Teoría y comentarios* (ouvrage collectif), E.U.N.S.A., Pamplona, 1998, p. 81.

- l'espace référentiel, réel ou imaginaire, mais extra-textuel, auquel fait référence l'espace de l'histoire ;
- l'espace de l'écriture, soit l'espace où l'œuvre a été effectivement écrite ;
- l'espace de la réception, soit l'espace où l'œuvre est lue.

Cette division schématique prouve, en réalité, l'existence des dépendances très fortes de l'espace par rapport au temps : dans chaque cas, on aurait systématiquement besoin de précisions non seulement spatiales, mais aussi temporelles.

Jacques Soubeyroux propose de poser le problème de l'espace romanesque dans les termes suivants :

- le langage romanesque ne sert pas à décrire le monde réel, mais à construire une illusion de la réalité ;
- cette illusion de réalité se crée, en partie au moins, par la représentation d'un espace dans lequel se déroule l'histoire fictive qui est racontée ;
- cet espace fictionnel est construit par le langage romanesque en empruntant au monde réel une quantité plus ou moins importante de matériaux ("degré de mimétisme")
- l'espace fictionnel se différencie du monde réel en ce qu'il est structuré, en fiction de l'action qui s'y déroule ("degré de déviance")
- L'espace romanesque est construit avec les mêmes éléments langagiers que la temporalité ou les personnages, et il doit être considéré comme une catégorie textuelle à part entière, solidaire des autres éléments constitutifs du tissu textuel et donnant accès comme les autres aux structures profondes de l'œuvre<sup>535</sup>.

L'analyse des travaux de Henri Mitterand permet à Soubeyroux d'élaborer une véritable démarche méthodologique à trois niveaux : d'une topographie mimétique, d'une toposémie fonctionnelle et du symbolisme idéologique (l'appellation s'inspire de Mitterand). Il appliquera sa

---

<sup>535</sup> J. Soubeyroux, "Le discours du roman sur l'espace. Approche méthodologique" in *Lieux dits. Recherches sur l'espace dans les textes hispaniques (16<sup>e</sup> – 20<sup>e</sup> siècles)* (dir. J. Soubeyroux), Cahiers du G.R.I.A.S., Saint Etienne, 1993, p. 13-14.

méthodologie avec succès à *Hijo de hombre* d'Augusto Roa Bastos<sup>536</sup>, qu'il considère "en évidence un roman historique, mais dans une perspective sensiblement différente de celle de W. Scott ou de V. Hugo : c'est un roman où la fiction se nourrit d'événements historiques, mais où l'Histoire est à son tour fictionalisée"<sup>537</sup>. Nous parlerons à ce propos d'un nouveau roman historique.

#### *A. Topographie mimétique*

La première étape de l'analyse consiste à dresser un inventaire des éléments constitutifs de l'espace fictif du roman, à relever tous les signes servant à désigner ou à décrire des lieux. Cette étape préliminaire accomplie, on pourra reconstituer l'organisation de l'espace, la topographie fictive, ainsi que la disposition générale des lieux de l'action, afin de mesurer le degré de mimétisme/déviance. Plusieurs romans historiques latino-américains multiplient les références à des lieux authentiques :

C'est le lieu qui fonde le récit, parce que l'événement a besoin d'un *ubi* autant d'un *quid* ou d'un *quando* ; c'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la réalité<sup>538</sup>.

D'une part, aucun roman ne réutilise jamais la totalité de l'espace référentiel. D'autre part, tous les romans historiques ne construisent pas leur espace fictif par référence à un espace réel explicitement désigné : certains peuvent même élaborer un monde imaginaire, une utopie à la mesure du paradis perdu. La particularité de l'histoire de l'Amérique hispanique veut que l'on longtemps situe des localités totalement mythiques (El Dorado, la Cité des Césars...). Impossible malgré tout de s'affranchir totalement du monde réel : les auteurs sont obligés d'utiliser des matériaux existants et susceptibles d'être identifiés par le lecteur.

Prenons l'exemple de *Hijo de hombre* : sa première lecture provoque l'impression d'un kaléidoscope de topographie du Paraguay, qui fait défiler devant les yeux du lecteur une succession de panoramas (des villages d'Itapé et de Sapukai ; la ligne de chemin de fer reliant Villa

---

<sup>536</sup> J. Soubeyroux, "Espace, Histoire et imaginaire dans *Hijo de hombre* de A. Roa Bastos", *ibidem*, p. 85-99.

<sup>537</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>538</sup> H. Mitterand, *Discours du roman*, Paris, PUF, 1980, p. 194.

Encarnación avec Paraguarí et la capitale, Asunción ; le pénitencier de l'île de Pena Hermosa, au milieu du fleuve de Paraguay ; entre Concepción et Puerto Casado ; le Chaco, les grandes plaines du nord-ouest du pays), avec leur climat correspondant. Tous les noms de lieux ainsi que tous les détails topographiques sont authentiques, et l'impression de réalité se renforce encore plus par l'utilisation de noms caractéristiques de la flore et la faune de chaque région, intégrés au récit comme une composante de l'action. Contrairement au roman traditionnel qui élabore un espace adapté aux exigences de l'action, de façon plus ou moins mimétique, le roman de Roa témoigne d'une volonté totalisante visant à construire une sorte de synthèse de la réalité paraguayenne. Cependant, toujours intégrés à l'action, ces images ne reflètent pas la totalité de la topographie du Paraguay : elles n'en sont que des fragments, choisis en fonction des lois internes propres à l'univers fictif de l'œuvre.

### *B. Toposémie fonctionnelle*

Abordons maintenant l'étude sémiologique du lieu, sa caractérisation sociale et symbolique, ainsi que les règles de fonctionnement diégétique de l'espace. L'étude sémiologique du lieu, c'est-à-dire le repérage et la classification, suit la démarche proposée par Philippe Hamon pour l'étude de personnage<sup>539</sup> – en considérant chaque lieu comme un acteur du roman. Le signifiant du lieu (toponyme choisi ou inventé par l'auteur) est inventorié et mis en relation avec le signifié, établi en repérant et en classant les axes sémantiques qui caractérisent chaque lieu. La signification du lieu se construit progressivement, par accumulation des marques et par opposition avec d'autres lieux quant à leurs traits, la relation avec les personnages et l'action qui s'y déroule.

La caractérisation sociale et symbolique consiste à caractériser les fonctions de chaque lieu. Par exemple, le choix d'une église ou d'une maison familiale comme lieu de l'action d'un roman renvoie à des institutions sociales dont le lecteur connaît la signification, préalablement au texte, en vertu d'un code éthico-social, qui est un des éléments de communication entre l'auteur et le lecteur et en même temps une des

---

<sup>539</sup> P. Hamon, "Pour un statut sémiologique du personnage", *Poétique*, Paris, Seuil, 1977, p. 115-180.

conditions de lisibilité du texte. Pour d'autres romans il sera plus pertinent d'envisager la caractérisation de lieux d'action par référence à un système de signification symbolique plutôt que social. Ici, les quatre éléments, l'espace rond ou carré, la montagne où l'île constituent un inépuisable réservoir de symboles souvent actualisés, qui renvoient aussi à des valeurs imaginaires. A mi-chemin entre la caractérisation sociologique et symbolique, *Poétique de la ville* de Pierre Sansot aide à définir la fonction de certains lieux-signes de l'espace urbain<sup>540</sup>.

Finalement, afin d'établir le fonctionnement diégétique de l'espace, il est nécessaire de s'appuyer sur les résultats tirés de l'analyse des relations entre lieux, personnages et action. Ce type d'analyse, prolongeant la caractérisation des lieux de l'action, nous fournit des éléments suffisants pour aborder l'étape de l'étude du symbolisme idéologique "subsumant le tout", dont parle Mitterand<sup>541</sup>.

Souligner le fort degré d'historicité de *Hijo de hombre* de Roa Bastos c'est rappeler une évidence. Mais, comme remarque Jacques Soubeyroux, cette historisation tient essentiellement à l'historisation de l'espace. Chaque lieu de l'action est présenté comme un lieu historique ou il le devient : l'espace dans *Hijo de hombre* est en fait un réseau de "lieux de mémoire"<sup>542</sup>, dotés d'une forte charge éthique et symbolique pour un Paraguayen. Si la fondation d'Itapé remonte à l'époque coloniale, celle de Sapukai coïncide avec le centième anniversaire de l'indépendance nationale (chap. I et II). Dans les forêts du haut Paraná apparaissent les missions jésuitiques du 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles (chap. IV), le fleuve Paraguay est un autre lieu de mémoire nationale, car il a donné le nom au pays (chap. VII). L'évocation de la guerre du Chaco, commémoration d'un autre lieu de mémoire, n'a rien d'une exaltation de l'esprit nationaliste. Elle s'accompagne d'une évocation nostalgique du Paradis Terrestre, lequel aurait été situé dans cette partie du continent sud-américain. (chap. VIII).

Cet inventaire des lieux de mémoire montre que la topographie n'est pas seulement l'espace d'une action : elle est le support de la mémoire collective du peuple paraguayen, orchestrée par le narrateur qui commémore les principaux lieux du passé national. Mais le roman fabrique

---

<sup>540</sup> P. Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck, 1971, 422 p.

<sup>541</sup> H. Mitterand, *ibidem*, p. 211.

<sup>542</sup> L'expression est de P. Nora, *Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, 675 p.

d'autres lieux de mémoire fictionnels, comme la colline où est plantée la croix et le trou provoqué par l'explosion du train de munitions, qui devient un gouffre mythique et se transforme en volcan<sup>543</sup>. La clef de la toposémie fonctionnelle du roman est l'entrecroisement entre l'histoire et la fiction : l'historisation de l'espace de la fiction s'accompagne de la fictionalisation de l'Histoire, dont le principal exemple constitue l'épisode de la "montonera" de 1912 : un événement historique fictif<sup>544</sup>.

### *C. Symbolisme idéologique*

Afin de dégager les structures du symbolisme idéologique, on regroupe les figurations symboliques de l'espace qui s'investissent dans le texte, tout en montrant leurs implications idéologiques. Les symboles et les mythes, loin d'être un simple jeu culturel ou un procédé d'écriture, sont porteurs du message idéologique. Et quand toute croyance en un système de valeurs ou une vérité supérieure s'effondre, il ne reste plus qu'à "revisiter l'espace avec l'ironie", comme propose Jacques Soubeyroux, en multipliant les clins d'œil intertextuels à son lecteur<sup>545</sup>. Le recours aux lieux de mémoire induit un traitement particulier de l'histoire : le passé n'est plus un système déterministe d'explication du présent, mais il est recomposé à partir des besoins du présent, informé par le projet de futur inscrit dans le texte comme signe idéologique.

Les lieux de mémoire ont la particularité de faire fonctionner la mémoire symbolique, de réactiver l'imaginaire qui devient le vecteur privilégié du message idéologique que l'auteur veut délivrer à ses lecteurs. Dans *Hijo de hombre*, c'est la volonté et l'espoir d'un changement politique, économique et social qui détermine toute la structure de l'espace de la fiction, son historisation ainsi que la fictionnalisation de l'Histoire.

---

<sup>543</sup> J. Soubeyroux, "Espace, Histoire et imaginaire dans *Hijo de hombre* de A. Roa Bastos", *ibidem*, p. 93-95.

<sup>544</sup> Ch. Tarroux-Follin, "Deux modalités du traitement de l'histoire dans *Hijo de hombre* de A. Roa Bastos", in *América*, n° 12, 1993, p. 133-138.

<sup>545</sup> J. Soubeyroux, *ibidem*, p. 23. C'est Umberto Eco dans l'"Apostille" au *Nom de la rose* qui suggère de reconnaître que "le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité : avec ironie, d'une façon non innocente". U. Eco, "Apostille au *Nom de la rose*" (trad. M. Bouzaher), *Le nom de la rose* (trad. J.-N. Schifano), Paris, Grasset & Fasquelle, 1985, p. 538.

Le message idéologique se donne à lire dans les symboles et les mythes construits ou réactivés par les lieux de mémoire historiques ou fictionnels : la dégradation du paradis terrestre et la crucifixion de l'homme par l'homme (versant critique), le wagon ensorcelé, avançant seul dans la nuit, et la quête de terre sans mal (versant prospectif). Ainsi, placé à la convergence de l'Histoire et l'imaginaire, l'espace apparaît une fois de plus comme une voie privilégiée d'accès au fonctionnement textuel et à sa signification idéologique.

*Ecritures*

---

### ***Chapitre III***

#### ***MODIFICATION DU CONTRAT DE LECTURE***

Dès ses origines et par la double nature de ses composants diégétiques – le discours fictionnel et le discours historique comme tentative de reconstruire le discours factuel sur les événements du passé – le roman historique propose un contrat de lecture hybride et ambigu. A mi-chemin entre la construction imaginaire qui n'a pas besoin d'être attestée et la reconstruction rigoureuse digne de foi, le roman historique tente de réécrire l'histoire dans la fiction, en suscitant autant d'émerveillement que de critiques. Car la fiction est une catégorie pragmatique, établie dans le procès de communication par ceux qui y participent, et le récit fictionnel et le récit factuel se comportent différemment à l'égard de l'histoire qu'ils rapportent. La même histoire censée être véridique dans le cas d'un journal intime, d'un récit de presse, voire d'un fait journalier, devient fictive dans le cas d'un roman, inventée par celui qui présentement la raconte.

Or, l'ambiguïté du roman historique consiste précisément à miner cette catégorie pragmatique communément acceptée : son contenu narratif est chargé de référents historiques, dont la véracité peut être confirmée par chaque lecteur, et le discours supposément fictionnel renvoie sans cesse à d'autres discours qui exigent une lecture toute différente. Inoubliable controverse autour d'*El general en su laberinto* de García Márquez : les membres de la Academia de la Historia de Colombia ont protesté dans la presse contre la mauvaise image que l'auteur offre du général Santander, et l'historien Fabio Zambrano va jusqu'à s'interroger sur le statut littéraire de ce roman et son influence sur les lecteurs :

Los agradecimientos, el mapa y la cronología que aparecen al final del libro insinúan que se trata de una novela realmente histórica y muy apegada a los documentos originales. A pesar de eso García Márquez descuida el contexto histórico. No podemos desconocer que él es el escritor nacional y que la mayoría

de los colombianos se identifican con sus escritos. Entonces no podemos decir : es una novela, los historiadores no tenemos nada que ver con ella<sup>546</sup>.

Hormis l'effet légèrement comique de ce postulat générique involontaire – en effet, les choses seraient tellement plus simples si nous avions affaire à des romans "réellement historiques"... Les propos de Fabio Zambrano reflètent non seulement la gêne des historiens face à une œuvre de fiction qui s'aventure dans leur territoire, mais ils sont significatifs d'une attitude de mépris général des historiens de la profession pour les romans historiques. Or, il s'avère que tous les propos critiques sur Santander répertoriés dans le roman de García Márquez sont des citations empruntées des lettres de Bolívar : même si l'écrivain omet les guillemets et ne cite pas les sources, le roman historique contemporain n'est pas pour autant moins documenté qu'une monographie jugée d'emblée "sérieuse".

L'ambiguïté du pacte de lecture semble donc s'accroître dans les dernières décennies. Là où le roman historique classique tentait de remplir les zones obscures de l'histoire officiellement acceptée, le nouveau roman historique met en doute la fiabilité du référent même, brouille les pistes et inverse les schémas. La lecture devient alors un déchiffrement des références, une poursuite de l'image du passé qui cesse d'être seulement une image parmi les images. Ce n'est pas l'existence des événements passés que l'on met en doute, car le récit de ces événements peut prendre une multitude des formes, tout comme la réception de ce récit, selon le type de lecteur qui y a affaire.

### **3.1. Les stratégies narratives du nouveau roman historique**

Nous n'échapperons pas à quelques notions théoriques, que je tenterai de résumer à des concepts fondamentaux et fondamentalement utiles. Or, il s'avère utile de distinguer entre la narration – "acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation"<sup>547</sup> – et le récit qui englobe trois notions distinctes : l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation

---

<sup>546</sup> Publié dans *El País*, l'édition de 4 avril 1989 ; cité par C. F. Prieto, *Historia y novela*, op. cit., p. 200-201.

<sup>547</sup> G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 243.

d'un événement ou d'une série d'événements ; succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition ; finalement, l'acte de narrer pris en lui-même. Sans acte narratif il n'y a pas d'énoncé et parfois même pas de contenu narratif.

Pour éviter toute confusion, Genette désigne ainsi chacun des trois aspects de la réalité narrative :

- histoire – le signifié ou contenu narratif, diégèse ;
- récit – le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif en lui-même ;
- narration – l'acte producteur et l'ensemble de la situation réelle ou fictive où il prend place.

En pratique, une situation narrative dans un nouveau roman historique, comme dans tout autre, est un ensemble extrêmement complexe : l'analyse ou simplement la description de cet ensemble exige de déchirer un tissu de relations étroites entre l'acte narratif, ses protagonistes historiques et fictifs, ses déterminations spatio-temporelles et son rapport aux autres situations narratives impliquées dans le même récit. Les nécessités de l'exposition nous y contraignent du seul fait que le discours critique, pas plus qu'un autre, ne saurait tout dire à la fois<sup>548</sup>.

Dans *Figures III*, devenu mon livre de chevet, Gérard Genette formule les problèmes d'analyse du discours narratif selon des catégories empruntées à la grammaire du verbe, et qui se réduisent à trois classes fondamentales de déterminations : relations temporelles entre récit et diégèse (temps) ; modalités de la représentation narrative (modes) ; situation ou instance narrative, son implication dans le récit (personne et voix).

Afin d'analyser les éléments constitutifs de la narration, Milagros Ezquerro propose d'adopter un schéma méthodologique basé sur des concepts opératoires suffisamment simples et efficaces<sup>549</sup> :

---

<sup>548</sup> Cf. G. Genette, *Figures III*, op. cit., p. 227.

<sup>549</sup> M. Ezquerro, *Théorie et fiction*, op. cit., 1983, p. 27.

Coordonnées de la narration	Instances de la narration
Espace	Instance actantielle (personnages)
Temps	Instance narratrice (narrateur/narrataire)

Pour sa part, Dario Villanueva propose de distinguer trois opérations narratologiques qui interviennent dans le processus de transformation d'une histoire en discours narratif : modalisation, spatialisation et temporalisation<sup>550</sup>. La modalisation intègre les aspects qui se réfèrent à l'énonciation narrative : qui parle dans le texte, à qui se dirige-t-il et quelle est la perspective de celui qui raconte. Quant à l'espace et au temps, étudiés brièvement dans le chapitre précédent, ils constituent les deux coordonnées fondamentales du discours narratif du nouveau roman historique.

### ***3.1.1. La multiplicité des points de vue***

La première observation sur les stratégies narratives du nouveau roman historique latino-américain concerne la multiplication des points de vue. Or, en parlant de la perspective narrative, on peut remarquer une certaine confusion entre ce que Genette appelle mode et voix ; autrement dit, entre la question : "quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative ?" ("qui voit ?") et la question : "qui est le narrateur ?" ("qui parle ?"). Prenons Norman Friedman qui présente une classification complexe en huit termes : deux types de narration "omnisciente" – avec ou sans intrusion d'auteurs ; deux types de narration à la première personne – témoin ou héros ; deux types de narration "omnisciente sélective" à point de vue restreint – multiple soit unique ; enfin deux types de narration purement objective – le "mode dramatique" ou "la caméra", enregistrement pur et simple, sans sélection et organisation<sup>551</sup>. Genette préfère se limiter à une typologie à trois termes :

<sup>550</sup> Cf. D. Villanueva, *El comentario de textos narrativos, la novela*, Gijón, Júcar, 1988, 206 p.

<sup>551</sup> N. Friedman, "Point of view in fiction", in P. Stevick (éd.), *The Theory of the Novel*, New York, 1967, p. 113.

- récit à narrateur omniscient, où le narrateur en sait davantage que le personnage ( $N > P$ ), soit focalisation zéro ;
- récit à point de vue, où le narrateur dit seulement ce que sait tel personnage ( $N = P$ ), soit focalisation interne ;
- récit objectif ou béhavioriste, où le narrateur dit moins que n'en sait le personnage ( $N < P$ ), soit focalisation externe.

L'une des particularités du nouveau roman historique à ce niveau consiste en ce que la formule de focalisation ne porte presque jamais sur une œuvre entière, mais plutôt sur des segments narratifs déterminés, qui peuvent être très brefs. Il en résulte une multiplicité des points de vue toute à fait fascinante lorsqu'elle concerne un événement concret du passé, dont on offre une relecture fragmentée qui n'est souvent qu'une tentative d'approche.

Prenons le massacre des missionnaires anglais par les Indiens tel qu'il est reconstruit dans *La Tierra del Fuego* (1998) de Sylvia Iparraguirre : relaté d'abord comme un incompréhensible acte de barbarie, il devient progressivement un acte de témérité et de justice. La stratégie narrative adaptée par l'auteur consiste à citer d'abord les actes du procès contre l'Indien Jemmy Button et les déclarations de tous les témoins (focalisation externe), à commenter leurs propos et leur comportement (focalisation interne), puis à en donner une relecture du point de vue totalement contemporain (focalisation zéro). Les modalités d'écriture employés par Iparraguirre combinent les éléments du discours épistolaire (avec cette particularité que cette lettre fleuve est dirigée à un destinataire inconnu) avec les traits du discours factuel (actes du procès). La déposition de Jemmy Button est recopiée dans sa version originale, en anglais, avec son style inimitable. Il plaide non coupable et dit avoir enterré les corps du capitaine Fell et des missionnaires, assassinés par les membres de la tribu ennemie, les Oen :

Oen's countrymen killed captain Fell ; all same Patagonians bow and arrow men. My country is a small channel, others from big waters ; my country near Wulaia, theirs near Patagonia. Oen's country boys say we no kill you ; you go away, we kill them. Capitain Fell was killed with stones by Oen's country. I see capitain Fell killed ; carpenter ; another man saw one killed ; I no see R. Phillimps killed. I put four in the ground. (*La Tierra del Fuego*)

Ensuite, le narrateur traduit en espagnol les paroles de Button, tout en y ajoutant ses propres commentaires et hypothèses. Or, lorsque le procès se termine et que Jemmy est acquitté, celui-ci réapparaît une dernière fois devant le narrateur pour contredire ses propres paroles : en réalité, lui et sa tribu auraient effectivement assassiné les missionnaires envahisseurs. Finalement chaque interprétation des événements est liée à des enjeux politiques, et la multiplicité des points de vue permet de mieux saisir les mécanismes de la fabrication de l'histoire.

Le mode est donc révélateur du caractère factuel ou fictionnel d'un récit, et donc lieu de divergence narratologique entre les deux types. Or, si le roman historique combine les éléments du récit factuel avec les traits du récit fictionnel, le nouveau roman historique se plaît à accentuer les points de suture. Le trait spécifique de la fiction narrative est l'accès direct à la subjectivité des personnages historiques : ainsi, dans *El general en su laberinto* les monologues intérieurs, les verbes de sentiments et de pensée seront attribués à Simón Bolívar sans aucune obligation de justification de la part de l'écrivain, du moins en théorie). A cette focalisation interne s'oppose non pas la focalisation externe, extrêmement rare, mais la focalisation zéro, plus classique : comme dans le cas de *El reino de este mundo* où le récit ne semble privilégier aucun point de vue et s'introduit tour à tour à volonté dans la pensée de tous ses personnages. Bien que cette attitude omnisciente soit typique pour le roman historique traditionnel, il y a, quantitativement, plus d'invraisemblance à connaître les pensées de tous les personnages que d'un seul. D'autre part, si seule la fiction narrative nous donne un accès direct à la subjectivité d'autrui, ce n'est pas par le fait d'un privilège miraculeux, mais parce que – ne l'oublions pas – cet autrui est un être fictif. Ou traité comme fictif, s'il s'agit d'un personnage historique comme Paulina Bonaparte dans *El reino de este mundo*, dont Carpentier imagine les pensées à mesure qu'il prétend les rapporter : et, comme résume Genette, on ne devine à coup sûr que ce que l'on invente<sup>552</sup>.

---

<sup>552</sup> G. Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 151.

### **3.1.2. Le temps en question**

Les caractères de la voix narrative se ramènent pour l'essentiel à des distinctions de temps, de personne et de niveau. Comme nous l'avons dit plus haut, les déterminations temporelles de l'instance narrative semblent toujours plus importantes que les déterminations spatiales : s'il est possible de raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe, il est impossible en revanche de ne pas la situer dans le temps par rapport à un acte narratif, puisque l'on doit forcément raconter au passé, au présent ou futur. Or, on ne peut caractériser la tenue temporelle d'un récit qu'en considérant ensemble tous les rapports qu'il établit entre sa propre temporalité (*Erzähltzeit* – le temps de la narration) et celle de l'histoire qu'il raconte (*Erzählte Zeit* – le temps narré), ce qui rend possible des interpolations, distorsions, condensations temporelles et d'autres jeux avec le temps :

Les événements ont en effet besoin d'être connus pour être racontés, et d'être racontés pour être connus, mais ils n'ont pas besoin d'être connus et d'être racontés pour être arrivés : et c'est en ce sens que tout récit racontant, tout discours de récit, pose la transcendance du temps raconté par rapport au temps de son énonciation. Le récit raconté dépend du récit racontant pour le dévoilement progressif des événements qui le constituent ; le récit racontant dépend du récit raconté pur la cohérence à respecter entre les événements déjà dévoilés et ceux qu'il s'apprête à dévoiler<sup>553</sup>.

Rappelons maintenant que la représentation du temps dans une œuvre narrative – une opération fondatrice du récit – consiste à "transposer, avec des moyens spécifiquement narratifs, l'un des systèmes de relations qui unissent entre eux les événements à raconter"<sup>554</sup>. Comme le remarque Milagros Ezquerro, cette opération n'est simple qu'en apparence et la dénomination "temps du récit" recouvre en réalité plusieurs composantes qu'elle définit ainsi :

---

<sup>553</sup> C. Bremond, "Racontant et raconté : les deux temps du récit" in *Le temps du récit* (actes du colloque), Madrid, Casa de Velázquez, 1989, p. 149-150.

<sup>554</sup> Cf. M. Ezquerro, "Juan Rulfo. Le temps déserté", in *Le temps du récit* (actes du colloque), Madrid, Casa de Velázquez, 1989, p. 105.

- Th : le temps de l'histoire, qui est l'ordre chronologique des événements racontés ;
- Tn : le temps de la narration, qui est le temps depuis lequel l'histoire est censée être racontée ;
- Tr : le temps du récit, qui est l'ordre dans lequel ces événements sont effectivement racontés ;
- TR : le temps référentiel, qui est le temps, réel ou imaginaire, mais extra-textuel, auquel fait référence le temps de l'histoire ;
- TE : le temps de l'écriture, soit l'époque à et pendant laquelle l'œuvre a été écrite ;
- TL : le temps de la lecture, soit l'époque à et pendant laquelle l'œuvre est lue<sup>555</sup>.

Ces six composantes entretiennent de multiples relations d'affinité, en formant deux sous-ensembles opposables avec d'importantes incidences textuelles : (Th / Tn / Tr) – un ensemble intra-textuel ; TR / TE / TL – un ensemble extra-textuel. Chacune des composantes a des liens spécifiques avec les cinq autres, et plus particulièrement : le temps référentiel qui a une affinité avec le temps de l'histoire ; le temps de l'écriture avec le temps de la narration ; et le temps de la lecture – avec le temps du récit. C'est l'ensemble de ces relations multilatérales qui, dans un texte donné, peut être considéré comme la représentation du temps dans ce texte.

Du simple point de vue de la position temporelle de l'instance narrative par rapport à l'histoire il faudrait distinguer quatre types de narration :

- narration ultérieure (position classique du récit au passé, sans doute la plus fréquente dans les romans – par définition ! – historiques) ;
- antérieure (récit prédictif, au futur ou au présent – prophétique ou prévisionnel, apocalyptique, oraculaire, astrologique) ;
- simultanée (récit au présent contemporain de l'action – reportage) ;
- intercalée (récit entre les moments de l'action – journal intime ; narration à plusieurs instances, avec des interactions possibles entre l'histoire et la narration – roman épistolaire).

Citons l'exemple de *Los cuadernos de la Praga* (1998) de Posse (le journal disparu d'Ernesto Guevara, el Che) et de *La carta del fin del mundo*

---

<sup>555</sup> M. Ezquerro, *ibidem*, p. 106.

(1996) de José Manuel Fajardo (une longue lettre anonyme que l'un des marins de Colomb adresse à son frère). Le journal comme la confidence épistolaire allient constamment le direct et le différé : le quasi-monologue intérieur et le rapport après coup. Ici, le narrateur est tout à la fois encore le héros et déjà quelqu'un d'autre : les événements de la journée sont déjà du passé, et le "point de vue" peut s'être modifié depuis. Les sentiments du soir du soir ou du lendemain sont pleinement du présent, et ici la focalisation sur le narrateur est en même temps focalisation sur le héros<sup>556</sup>.

La narration antérieure est beaucoup moins fréquente. Et même les quelques récits d'anticipation, comme *Terra nostra* (1975) de Fuentes ou *Los cielos de la tierra* (1997) de Boullosa appartenant en partie au genre prophétique, postdatent presque toujours leurs instances narratives, implicitement postérieures à leur histoire. Cela illustre bien l'autonomie de cette instance fictive par rapport au moment de l'écriture réelle : car la narration ultérieure est celle qui préside à l'immense majorité des récits produits à ce jour.

Mais c'est évidemment la narration ultérieure qui prédomine dans les nouveaux romans historiques étudiés : le passé précède par définition le présent de l'écriture, même si la conscience de ce passé semble parfois trouble. Ainsi la narration devient fragmentée, anachronique, et la prédilection marquée pour les analepses et les prolepses perturbe la chronologie connue et établie. Voici quelques exemples de stratégies discursives qui combinent le passé et le présent :

- Le passé diégétique et le présent de l'énonciation se connectent entre eux à travers l'interaction entre l'instance auctoriale, narrative et actantielle. Dans *La Tierra del Fuego* (1998) de Sylvia Iparaguirre, l'auteur, le narrateur et le personnage appartiennent à des contextes temporels et culturels éloignés ;
- Le passé se rapproche de la sensibilité contemporaine à travers une narration depuis la perspective d'un narrateur autodiégétique qui se remémore son destin à un moment crucial ou à la fin de sa vie. L'aspect historique et narratif du discours cède devant la dimension lyrique et philosophique, comme dans *El largo atardecer el caminante* (1992) d'Abel Posse.

---

<sup>556</sup> G. Genette, *Figures III*, op. cit., p. 230.

- Cette prédilection pour la narration autodiégétique qui coïncide avec remémoration de la vie passée est un aspect qui prédomine dans de l'écriture féminine de l'histoire, avec une perspective différente du discours officiel tenu jusqu'ici par les hommes (*history* en anglais peut se lire comme *his story*, "son histoire à lui"). Or, les femmes n'ont pas la même approche face au temps que les hommes : leur évocation du passé est plus intime, les romans de Carmen Boullosa, Laura Esquivel, Ana Teresa Torres ou Angeles Mastetta en témoignent.
- Le passé et le présent se confondent à travers les anachronismes, la parodie et la satire, qui brisent l'ordre chronologique établi. Le refus d'accepter l'histoire officielle cache un profond désaccord avec l'ordre politique en vigueur ou avec une seule version autorisée du passé, établie en général par les vainqueurs au détriment des vaincus. Les procédés anachroniques et hypertextuels servent également à mettre en doute la valeur de l'écriture face à la tradition orale. *Terra nostra* (1975) de Carlos Fuentes ou *Perros de paraíso* (1983) d'Abel Posse servent d'exemple de ces stratégies.

Le temps de la narration donné comme un temps du témoignage, de la remémoration, de la confession ou même de la pénitence, trahit souvent sa fonction naturelle en dé-réalisant sa situation de narration. Les questions à poser peuvent alors concerner la présence des narrateurs en première personne, l'abondance des présents de narration, le présent de la narration comme point de repère chronologique ou non, le récit oral par les personnages-narrateurs ou, au contraire, l'acte narratif comme acte d'écriture. Parfois la succession des temps grammaticaux débouche sur une annulation du temps et de son flux perpétuel, comme dans ce récit du départ de l'expédition de Magellan :

Por un instante todo pareció detenerse.  
El río dejó de correr. El sol de subir en el cielo. Las nubes de pasar.  
Los pájaros quedaron suspendidos en el aire quieto.  
En la margen opuesta, un pastor y su rebaño semejaban figuras de porcelana.  
Las voces se habían ido apagando, una a una, y nadie hacía el menor movimiento.

El tiempo parecía anulado, y quizás hubiéramos quedado así por una eternidad, si una descarga de artillería no hubiera roto el hechizo. (*Maluco, la novela de descubridores*, p. 9)

C'est à ce moment-là que partent les cinq bateaux de l'expédition. Quatre ans plus tard, un seul reviendra – or, l'annonce de son arrivée se fait exactement avec les mêmes propos et la même succession des temps qui débouche sur le présent de la narration :

Entonces, por un instante, todo pareció detenerse, Alteza.  
El río dejó de correr. El sol de subir en el cielo. Las nubes de pasar.  
Los pájaros quedaron suspendidos en el aire quieto.  
En la margen opuesta, un pastor y su rebaño semejaban figuras de porcelana.  
Las voces se han ido apagando, una a una, y nadie se mueve.  
El tiempo parece anulado. (*Maluco, la novela de descubridores*, p. 323-324)

Un autre aspect novateur concerne également la distance qui sépare le temps de l'écriture avec le temps de l'histoire, et donc la possibilité d'inclure dans la fiction historique le passé immédiat : à la réduction de la distance temporelle entre l'auteur et le texte correspond le plus grand impact émotionnel que les événements concernés puissent encore avoir, aussi bien sur l'auteur que sur les lecteurs. Le fait que l'auteur et le lecteur implicite partagent le même temps présent permet de supposer qu'ils ont, de ce fait, les mêmes préoccupations concernant non seulement l'actualité, mais aussi le bagage du passé. Il est alors possible de faire entrevoir les mécanismes de la création de l'histoire (comme dans *El Sueño de la Historia* de Jorge Edwards), de commenter les détails de l'enquête sur le passé (comme dans *Los cuadernos de Praga* d'Abel Posse), voire les difficultés de la narration (comme dans *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez).

### ***3.1.3. La plurivocité narrative***

Concernant le nouveau roman historique, la modification du contrat de lecture résulte en partie d'une extraordinaire complexité des stratégies au niveau de la voix narrative. Bien évidemment, le nouveau roman historique peut attribuer au narrateur plusieurs fonctions complémentaires, dont une seulement est indispensable :

- fonction narrative (par rapport à l'histoire racontée), dont aucun narrateur ne peut se détourner sans perdre en même temps sa qualité de narrateur ;
- fonction de régie (l'organisation interne du rapport au texte narratif) ;
- fonction de communication, propre à la situation narrative : phatique (établir le contact avec le narrataire – présent, absent ou virtuel) et conative (agir sur le destinataire) ;
- fonction testimoniale (émotive) soit l'orientation du narrateur vers lui-même (son rapport affectif, moral, intellectuel avec l'histoire) ;
- fonction idéologique (discours explicatif, justificatif, etc.)<sup>557</sup>.

Aucune de ces catégories n'est tout à fait pure et sans connivence avec d'autres – et aucune n'est réellement indispensable, sauf la première.

Le narrataire – comme le narrateur – est l'un des éléments de la situation narrative, au même niveau diégétique : à un narrateur intradiégétique correspond donc un narrataire intradiégétique, etc. *A priori*, il ne se confond pas plus avec le lecteur, même virtuel, que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur. Au contraire, le narrateur extradiégétique vise forcément un narrataire extradiégétique, qui se confond avec le lecteur virtuel, auquel chaque lecteur peut s'identifier. Et bien que dans les romans contemporains le narrateur extradiégétique feint ne s'adresser à personne, tout récit – comme tout discours – s'adresse nécessairement à quelqu'un et contient en creux l'appel à destinataire.

En el año de la Encarnación de Nuestro Señor Jesucristo de 1519, yo, Juanillo Ponce, natural de Bustillo del Páramo en el reino de León, me vine con mi señor, el Conde don Juan a su señorío en Monturque, vecino a Córdoba, la infiel. (*Maluco, la novela descubridores*)

Ici, le narrateur est Juanillo Ponce. La narration est menée à la première personne, mais parfois à la troisième. Le narrateur gagne ainsi une dimension onirique : il est racontant et raconté à la fois. La fonction phatique du discours narratif est fondamentale : le destinataire de la missive de Juanillo est l'empereur Charles Quint en personne. En effet,

---

<sup>557</sup> Je me base sur la distinction proposée par G. Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 261-262.

*Maluco* acquiert une dimension dialogique exactement à partir de la moitié du récit (chapitre V) :

Dime, Majestad Cesárea... (p. 133)  
¿Abrumado, Milord ? (p. 175)  
Y bien, don Carlos, henos aquí tú y yo... (p. 201)  
Y bien, Alteza, ahora Juanillo te imagina... (p. 233)  
Sepa su Majestad... Sepa su Alteza... Sepa el Emperador... Sepa, don Carlos... (p. 298)

Finalement, la lettre de Juanillo aboutit à une sorte d'exhortation qu'un personnage fictif adresse à un personnage historique :

Y bien, don Carlos, ahora pondera todo lo que te he contado, que no ha sido más que la verdad, y dime si hay o puede haber en el mundo un truhán, un albardán, un chocarrero, un morrión, un bobo, un burlón, un tragón, un loco ; un cazurro, un enano, o, como dicen los franeses : un bufón, que haya prestado más grandes servicios a su reino que Juanillo Ponce, Conde del Maluco. [...] Pues bien, don Carlos, te diré lo qué haremos, Tú vas a llamar a Sepúlveda. Le hablarás de esta crónica mía, y le dirás que averigüe cuánto hay de verdad en lo que os he narrado e dicho. Y si Sepúlveda te dice que no miento, vas a escribirle a Felipe, diciéndole que me restituya la pensión.  
Entonces, cuando yo la reciba, iré a verte a Yuste y de allí nos iremos tú y yo, a recorrer el mundo juntos... (*Maluco*, p. 324-325)

Remarquons l'emploi du futur : la projection du protagoniste permet de le placer au même niveau que l'empereur, et donc de fictionnaliser le personnage historique qui acquiert progressivement la même dimension onirique que le bouffon.

Là où l'historien doit assumer la position du critique impartial et d'observateur omniscient, le romancier, plus subjectif, jouit d'une grande liberté pour donner la parole à l'un ou l'autre personnage. Il peut se permettre un récit à la troisième personne, comme celui de l'historien ; il peut introduire un témoin d'exception qui deviendra le narrateur des faits ; il peut aussi composer une narration à plusieurs voix, par exemple de type épistolaire ; il peut donner la parole au protagoniste afin qu'il offre une version subjective de sa vie et de son monde ; il peut jouer de diverses voix et points de vue, de façon polyphonique. Cette multiplicité des voix permet au nouveau roman historique d'offrir de nouvelles perspectives sur les

personnages et les événements historiques, face à la version admise comme officielle par les historiens.

Si nous réfléchissons maintenant à l'emploi de la personne narrative, le choix du romancier n'est pas entre la première ou la troisième personne (voire la deuxième – plus rare, comme dans *La muerte de Artemio Cruz* de Fuentes), soit entre différentes formes grammaticales – mais entre différentes attitudes narratives. Ce n'est pas la même chose pour un auteur d'un roman historique que de choisir de faire raconter l'histoire par l'un des personnages, protagonistes ou témoins – ou par un narrateur étranger à l'histoire, voire de la raconter à la deuxième personne. Il est légitime de supposer que, dans les cas cités, l'histoire ne sera pas la même. Toute narration est, par définition, virtuellement faite à la première personne : reste à savoir si le narrateur a ou non l'occasion d'employer la première personne pour désigner l'un de ses personnages. On distingue de ce fait deux types de récit :

- dans le récit homodiégétique le narrateur est présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte – soit comme vedette (récit autodiégétique), soit comme observateur ;
- dans le récit hétérodiégétique le narrateur est absent de l'histoire qu'il raconte.

Comme cette opposition est partagée aussi bien dans le récit et fictionnel et factuel, le nouveau roman historique – qui combine les deux – sait en profiter.

Si l'on définit, en tout récit, le statut du narrateur à la fois par son niveau narratif (extradiégétique ou intradiégétique) et par sa relation à l'histoire (hétérodiégétique ou homodiégétique), on obtient le tableau de quatre types fondamentaux de statut du narrateur :

- extradiégétique-hétérodiégétique : narrateur au premier degré qui raconte une histoire d'où il est absent ;
- extradiégétique-homodiégétique : narrateur au premier degré qui raconte sa propre histoire ;
- intradiégétique-hétérodiégétique : narrateur au second degré qui raconte des histoires d'où il est absent ;
- intradiégétique-homodiégétique : narrateur au second degré qui raconte sa propre histoire.

La multiplicité des points de vue, évoquée plus haut, permet de supposer que la narration des nouveaux romans historiques ne saurait se limiter à un seul type (narrateur omniscient, extradiégétique-hétérodiégétique) comme dans le roman historique traditionnel :

Niveau Relation	Extradiégétique	Intradiégétique
<b>Hétérodiégétique</b>	<i>El reino de este mundo,</i> <i>El general en su laberinto</i>	<i>La Tierra del Fuego</i> <i>La carta del fin del mundo</i>
<b>Homodiégétique</b>	<i>Santa Evita</i> <i>Los cuadernos de Praga</i>	<i>El largo atardecer del</i> <i>caminante</i> <i>Maluco, la novela de</i> <i>descubridores</i>

Il est possible de passer de la dissociation complète des instances (*El reino de este mundo*, *El general en su laberinto*) à la réunion des trois en une seule : le héros-narrateur-auteur (*Cómo conquisté a los aztecas*).

J'ai également devant moi une autre typologie à quatre termes du "foyer narratif" (selon Cleanth Brooks & Robert Penn Warren)<sup>558</sup>, qui semble au premier abord plus explicite. Ici, la frontière verticale concerne la perspective narrative, et l'horizontale – la voix narrative, soit l'identité du narrateur. Or, il est impossible d'inclure *Los cuadernos de Praga* dans ce schéma, justement parce que l'auteur-narrateur, Abel Posse, est bien présent comme personnage de l'action, dans l'investigation comme dans l'écriture de l'histoire, sans être le témoin direct de l'histoire de son héros, Ernesto Che Guevara.

	Événements analysés de l'intérieur	Événements observés de l'extérieur
<b>Narrateur présent comme personnage dans l'action</b>	(1) Le héros raconte son histoire : <i>El largo atardecer del</i> <i>caminante</i>	(2) Un témoin raconte l'histoire du héros :  <i>La Tierra del Fuego</i>

<sup>558</sup> Cf. C. Brooks & R. Penn Warren, *Understanding fiction*, New York, 1943 – cités par G. Genette, *Figures III*, op. cit., p. 203.

	<i>Maluco, la novela de descubridores</i>	<i>La carta del fin del mundo</i>
<b>Narrateur absent comme personnage de l'action</b>	(4) L'auteur analyste ou omniscient raconte l'histoire : <i>El reino de este mundo,</i> <i>El general en su laberinto</i>	(3) L'auteur raconte l'histoire de l'extérieur :  ---

L'extraordinaire complexité du nouveau roman historique rend donc difficile toute tentative de schématisation. J'ai essayé cependant d'associer les modalités d'écriture employées à différents types de narration. Concernant la narration à la première personne, on peut citer plusieurs modalités de l'écriture :

- un monologue intérieur – par exemple, celui de Christophe Colomb chez Carpentier, dans *El arpa y la sombra* (1979), de l'impératrice Charlotte chez Fernando Del Paso dans *Noticias del Imperio* (1987), ou de Gaspar Rodríguez de Francia en *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos ;
- les mémoires du protagoniste – par exemple, les mémoires fictives de Cabeza Núñez de la Vaca selon Abel Posse dans *El largo atardecer del caminante* (1992), ou de Francisco del Puerto, écrites soixante ans après une captivité de dix ans dans une tribu indigène, dans *El entenado* (1983) de Juan José Saer ;
- une lettre – celle de Juanillo Ponce à l'empereur Charles Quint dans *Maluco : la novela de los descubridores* (1989) de Napoleon Baccino Ponce de León ou celle de Jack Guevara dans *La Tierra del Fuego* (1998) de Silvia Iparaguirre, écrite en forme de lettre-fleuve à un destinataire anonyme ("mister Mac Dowell ou Mac Downess").

Ainsi, l'emploi de la première personne permet non seulement d'abolir la distance épique qui sépare le narrateur des événements du passé, et donc de favoriser une version plus nuancée et subjective de l'histoire, mais aussi d'instaurer un doute quant à la validité d'un témoignage direct ou de la mémoire humaine. Le témoin des événements historiques peut toujours être incapable de comprendre la scène à laquelle il assiste, il peut en oublier les détails importants ou tout simplement fournir un récit mensonger.

Mais chez les auteurs latino-américains contemporains on assiste souvent à une sorte de vertige pronominal et une idée plus complexe de personnalité fluctuante, qui rend la reconstruction du passé encore plus discutable. Peu de romans ont une structure narrative dont la complexité égale celle de *La muerte de Artemio Cruz* de Fuentes : ce monologue intérieur du protagoniste agonisant sur son lit d'hôpital englobe non seulement plusieurs excursions dans le passé, sans suivre d'autre ordre logique et chronologique que celui de la capricieuse mémoire humaine, mais il autorise également une polyphonie des pronoms personnels employés. La narration se divise en séquences narratives non numérotées et de longueur variable, chacun commençant par l'un de trois pronoms : YO, TÚ ou ÉL, qui se détachent nettement sur le fond du texte. Un coup d'œil attentif suffit pour constater que toutes les séquences qui commencent par ÉL sont datées : il en existe douze, toutes précédées par deux séquences non datées correspondant à YO et TÚ, sauf la dernière séquence datée, également suivie des deux autres :

1. YO (p. 9),	TÚ (p. 13),	ÉL (p. 18)	1941 : Julio 6
2. YO (p. 28),	TÚ (p. 32),	ÉL (p. 36)	1919 : Mayo 20
3. YO (p. 55),	TÚ (p. 60),	ÉL (p. 63)	1913 : Dic. 4
4. YO (p. 85),	TÚ (p. 90),	ÉL (p. 93)	1924 : Junio 3
5. YO (p. 116),	TÚ (p. 121),	ÉL (p. 125)	1927 : Nov. 23
6. YO (p. 138),	TÚ (p. 143),	ÉL (p. 147)	1947 : Sept. 11
7. YO (p. 162),	TÚ (p. 166),	ÉL (p. 170)	1915 : Oct. 22
8. YO (p. 202),	TÚ (p. 206),	ÉL (p. 210)	1934 : Agosto 12
9. YO (p. 219),	TÚ (p. 224),	ÉL (p. 228)	1939 : Febrero 3
10. YO (p. 242),	TÚ (p. 246),	ÉL (p. 250)	1955 : Dic. 31
11. YO (p. 270),	TÚ (p. 274),	ÉL (p. 280)	1903 : Enero 18
12. YO (p. 307),	TÚ (p. 308),	ÉL (p. 314),	1889 : Abril 9
	YO (p. 315),	TÚ (p. 315)	---

Comme le montre ce schéma, l'organisation narrative de *La muerte de Artemio Cruz* semble finalement assez régulière. Les séquences non datées sont en général assez brèves, tandis que celles à la troisième personne s'étendent sur plusieurs pages. Les douze ensembles des séquences relatent les souvenirs des soixante-dix années de la vie d'Artemio Cruz, depuis sa naissance le 9 avril 1889 jusqu'à l'intervention chirurgicale qui achève sa vie au lendemain de son anniversaire et d'une grave crise intestinale, le 9 avril 1959. La complexité de la structure

narrative et l'emploi des trois pronoms semblent refléter avant tout la difficulté de l'opération de reconstruction d'une vie humaine, entreprise par le protagoniste agonisant. Si le JE nous renvoie à des pensées du personnage, le TU permet d'instaurer le monologue intérieur (difficile de se parler à soi-même autrement qu'à la 2<sup>e</sup> personne). Quant à la troisième personne, c'est ainsi que chacun de nous s'imagine ce que d'autres racontent sur lui en son absence – et ce que l'on dira sur lui après sa mort. Car la vie du personnage est reconstruite, ne l'oublions pas, dans la perspective de son agonie. Si le temps du récit de vie englobe sept décennies, le temps de la narration est assez bref et va de l'instant où Artemio Cruz reprend conscience à l'hôpital après la crise intestinale qui l'a frappé quelques heures plus tôt, jusqu'aux derniers moments de conscience après l'opération. C'est alors que les trois instances narratives éclatées s'unissent pour mourir ensemble :

Yo no sé... no sé... si él soy yo... si tú fue él... si yo soy los tres... Tú... te traigo dentro de mí y vas a morir conmigo... Dios... Él... lo traje adentro y va a morir conmigo... los tres... que hablaron... Yo... lo traeré adentro y morirá conmigo... sólo...(p. 315)

Or, si toute la narration se présente comme une longue méditation sur la vie passée, le processus narratif qui construit cette fiction n'existe pas en dehors de lui. Autrement dit, la vie du protagoniste n'est que la narration de cette vie et rien d'autre. Cette évidence n'est pas sans rappeler la fameuse constatation de Barthes concernant le discours historique : "Le fait n'a jamais qu'une existence linguistique"<sup>559</sup> – d'autant plus que la biographie d'Artemio Cruz reste étroitement liée à cent ans de l'histoire mexicaine. L'histoire s'infiltré dans la fiction à travers l'évocation de personnages historiques particulièrement marquants : le général Santa Ana, l'archiduc Maximilien, Benito Juárez, Porfirio Díaz, le général Obregon, qui n'apparaissent néanmoins que sur le fond de la trame. Or, le protagoniste lui-même ne se donne ni pour un personnage historique, ni pour un personnage à clé : ce qu'il emprunte à l'histoire n'est pas une garantie de réalité, mais au contraire, un caractère d'exemplarité. Encore une fois, la fiction raconte non pas ce qui s'est passé, mais ce qui pouvait

---

<sup>559</sup> R. Barthes, "Le discours de l'histoire", op. cit., p. 174-175.

se passer et ce qui se passait bien souvent. Voilà pourquoi ce personnage totalement fictif acquiert une valeur presque symbolique – tant il est révélateur des mécanismes historiques, politiques, économiques et sociaux de son pays.

A ce propos, il serait légitime de se demander si *La muerte de Artemio Cruz* est un nouveau roman historique. En 1983, dans son étude sur le roman hispano-américain que je ne me lasse pas de citer, Milagros Ezquerro dit notamment :

Il n'en est pas moins vrai que ces deux temporalités, ainsi mises en rapport, sont radicalement hétérogènes : la narration le souligne par l'utilisation qu'elle fait de l'Histoire, cette sorte de mise à distance que nous signalions plus haut et qui suffirait à montrer que ***La mort d'Artemio Cruz n'est pas un roman historique***<sup>560</sup>.

Elle redit la même chose en espagnol dans le manuel d'analyse textuelle publié en 1990, lorsque la notion du nouveau roman historique commençait seulement à se propager<sup>561</sup>. Or, je me demande quelle serait sa position aujourd'hui, après la publication des ouvrages critiques cités et commentés auparavant : car si *La mort d'Artemio Cruz* n'est en aucun cas un roman historique classique, c'est précisément grâce à cette dimension très particulière de l'histoire mexicaine que la fiction construit et reconstruit avec la biographie du protagoniste, qu'il est légitime de le classer comme un nouveau roman historique, exemple passionnant de l'écriture de l'histoire personnelle – et collective.

---

<sup>560</sup> M. Ezquerro, *Théorie et fiction, op. cit.*, p. 46 (c'est moi qui souligne).

<sup>561</sup> Cf. *Manuel d'analyse textuelle. Textes espagnols et hispano-américains* (M. Ezquerro, E. Golluscio de Montoya, M. Ramond), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990, p. 35.

### **3.1.4. Transgression de niveau narratif**

Hormis la complexité des stratégies narratives au niveau du mode et de la voix, le nouveau roman historique se caractérise par des transgressions paradoxales des niveaux narratifs, voire ontologiques. Ces phénomènes de rupture accompagnent les procédés narratifs de mise en abyme, de métalepse ou de métadiégèse. L'abyme est un "fragment narratif où une réalité évoquée désigne la fonction qui fonde l'œuvre même"<sup>562</sup>. La métalepse narrative, selon Genette, est un changement de niveau narratif, "toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.)"<sup>563</sup>.

Je voudrais proposer ici quelques pistes de réflexion plutôt que des remarques formelles, car il me semble qu'il existe des projets d'investigation centrés sur ce problème. Partons de ce schéma simplifié de niveaux de communication de textes littéraires narratifs, tel qu'il est généralement accepté :

Niveau de communication 1	Monde extratextuel	Auteur concret / Lecteur concret
Niveau de communication 2	Monde intratextuel	Auteur implicite / Lecteur implicite
Niveau de communication 3	Monde extradiégétique	Narrateur / Narrataire
Niveau de communication 4	Monde intradiégétique	Personnages
Niveau 5, 6... etc	Monde hypodiégétique	D'autres instances communicantes

Or, en partant de ce schéma nous pouvons nous rendre compte des transgressions paradoxales des niveaux de communication, et mieux analyser les procédés de rupture ou de déplacement. La notion de transgression paradoxale concerne une transgression de ces niveaux aussi

<sup>562</sup> Ch. Angelet, "La mise en abyme selon le *Journal* et la *Tentative Amoureuse* de Gide", in *Onze études sur la mise en abyme*, *Romanica Gandensa* n°XVII, Gent, 1980, p. 18.

<sup>563</sup> G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 244.

bien en direction horizontale que verticale, ce qui serait impossible selon la hiérarchie traditionnelle des façons de penser, dire et agir sur différents niveaux de la réalité narrative. Dans le contexte du nouveau roman historique, les réflexions de Gérard Genette<sup>564</sup> et de Lucien Dällenbach<sup>565</sup>, ainsi que les considérations postérieures et peu nombreuses de la recherche sur les phénomènes narratifs<sup>566</sup> ont besoin d'une révision critique, d'une systématisation et d'un développement ayant pour but d'élaborer une typologie détaillée des procédés de la transgression paradoxale. Les études récentes sur la métafictionnalité et l'autoréflexivité de textes narratifs littéraires, dont la majorité proviennent de l'espace linguistique et culturel anglo-saxon, ne produisent pas de modèles typologiques généraux opératoires. D'où l'utilisation problématique du terme métafictionnalité, par manque de précision du terme, et à un manque de distance envers ceux de métatextualité et autoréflexivité, voire autoréférentialité.

Dans son ensemble, ce domaine à peine exploré dépasse certainement le cadre de ce chapitre. D'un côté, les termes et procédés narratologiques de transgressions paradoxales devraient être exposés distinctement et intégrés dans une typologie commune, de l'autre, leur utilisation pourrait être reconstruite dans les différents contextes, dans l'ensemble de la question des fonctions qu'ils exercent dans chaque cas particulier. Je me limiterai à signaler quelques exemples empruntés à des romans historiques latino-américains récemment publiés.

Dans *El Paraíso en la otra esquina* (2003) de Mario Vargas Llosa nous sommes face à une complexe fresque biographique de Flora Tristán et Paul Gauguin. Comme nous l'avons vu précédemment, la structure externe du roman contient 22 chapitres, où s'intercalent les épisodes de la vie des deux protagonistes, occupant donc le niveau intradiégétique et hypodiégétique. Dans les deux cas, le récit débute au moment où le protagoniste part en voyage – en 1843 Flora commence son Tour de France, en 1892 Gauguin arrive à Tahiti – et se termine avec l'agonie et la mort : celle de Flora en 1844, celle de Paul en 1903. La structure reste

---

<sup>564</sup> G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p. ; *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 576 p. ; *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 430 p. ; *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, 153 p. ; *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004, 132 p.

<sup>565</sup> L. Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 253 p.

<sup>566</sup> Cf. M. Ezquerro, *Fragments sur le texte*, op. cit., 101 p.

double, non seulement parce que les chapitres consacrés respectivement à Flora et à Paul s'intercalent, mais aussi parce qu'elle est dédoublée par leurs souvenirs : chaque endroit en rappelle un autre, dans le passé.

Au niveau extradiegétique, le narrateur – omniscient, érudit et bienveillant – coordonne le flux des événements concernant ses deux protégés et le flot des souvenirs qui les accompagnent, moyennant les interventions amicales et presque dialogiques, du style :

¿Qué habría pasado si el coronel don Mariano Tristán hubiera vivido muchos años más ? No hubieras conocido la pobreza, Florita. Gracias a una buena dote, estarías casada con un burgués y acaso vivirías en una bella mansión rodeada de parques, en Vaugirard. Ignorarías lo que es irse a la cama con las tripas torcidas de hambre, no sabrías el significado de conceptos como discriminación y explotación. Injusticia sería para ti una palabra abstracta. Pero, tal vez, tus padres te habrían dado una instrucción : colegios, profesores, un tutor. Aunque, no era seguro : una niña de buena familia era educada solamente para pescar marido y ser una buena madre y ama de casa. Desconocerías todas las cosas que debiste aprender por necesidad. Bueno, sí, no tendrías esas faltas de ortografía que te han avergonzado toda tu vida y, sin duda, hubieras leído más libros de los que has leído. Te habrías pasado los años ocupada en tu guardarropa, cuidando tus manos, tus ojos, tus cabellos, tu cintura, haciendo una vida mundana de saraos, bailes, teatros, meriendas, excursiones, coqueterías. Serías un bello parasito enquistado en tu buen matrimonio. (*El Paraíso en la otra esquina*, p. 15)

Semblable à un monologue intérieur, ce discours énumère les éventualités auxquelles devait se confronter toute demoiselle de bonne famille du 19<sup>e</sup> siècle et tente d'interpréter la pauvreté et les mésaventures de Flora comme une cause de sa rébellion et une condition *sine qua non* de sa liberté. Tout au long du roman, le narrateur abandonne momentanément la troisième personne du singulier pour s'adresser à l'un des personnages :

Había llegado a Papeete en el amanecer del 9 de junio de 1891, luego de una travesía de dos meses y medio desde que zarpó de Marsella, con escalas en Aden y Noumea, donde debió cambiar de barco. Cuando pisó, por fin, Tahití acababa de cumplir cuarenta y tres años. Era un hombre que parecía fuerte – **pero tu salud ya estaba secretamente minada, Paul** – de ojos azules algo saltones y movedizos, boca de labios rectos generalmente fruncidos en una mueca desdeñosa y una nariz quebrada, de aguilucho predador. (*El Paraíso en la otra esquina*, p. 23 – c'est moi qui souligne.)

Parfois, en effet, la voix du narrateur se permet des incursions dignes d'une voix de conscience. La métalepse narrative permet de glisser, comme à l'oreille, quelques allusions à des événements peu glorieux ou honteux, comme la syphilis de Paul Gauguin, l'inceste subi par Aline Chazal, ou cette idée de lancer un concours pour un hymne de l'Union Ouvrière :

¿**Te acuerdas, Florita**, en esta bruma gaseosa, londinensa, en la que nada, de tu peregrina idea de un himno de la Union Obrera que acompañara tu gran cruzada, así como la Marsellesa acompañó la gran revolución del 89 ? **Sí, te acuerdas**, de manera borrosa, y, también, de la forma grotesca, truculenta, en la que aquella idea terminó. (*El Paraíso en la otra esquina*, p. 456-457 ; c'est moi qui souligne.)

Mais la véritable rupture a lieu à la fin du roman, lorsque le narrateur accompagne d'abord Flora mourante, puis Paul agonisant. Je dis "accompagne", car la narration crée cette illusion de veiller quelqu'un de très proche. De temps à autre le narrateur à la troisième personne cède un peu d'espace à cette voix intérieure qui parle à et en protagoniste, et qui se tait au moment de sa mort :

**Ganaste, Koke**. Confusamente, le pareció que uno de los criados ociosos que casi nunca comparecían ya en La Casa del Placer, acaso, Kahui, se acercaba a olfatearlo y a tocarlo. Y lo oyó exclamar : "El popa'a ha muerto", antes de desaparecerlo. Pero **no debías estar muerto aún, porque seguías pensando**. Estaba tranquilo, aunque apenado de no darse cuenta si era día o noche. [...] El lo estaba muerto aún. Pero ya no veía, porque alguno de los presentes le había cerrado los párpados o porque la muerte ya había comenzado, por sus ojos de pintor. Pero oía, sí, con bastante claridad lo que decían en su alrededor. [...] A partir de allí, ya no vio ni oyó ni supo nada, **porque te habías acabado de morir del todo, Koke**. No supo ni vio que el obispo Joseph Martin se salía con la suya, en las dos controversias que lo enfrentaron a Vernier, junto al cadáver todavía caliente de Paul Gauguin. (*El Paraíso en la otra esquina*, p. 480-484 ; c'est moi qui souligne)

Ces jeux pronominaux et temporels qui s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance la limite de la narration elle-même, la frontière entre le monde où on raconte et le monde raconté, constituent un trait caractéristique du nouveau roman historique.

Dans un style tout à fait différent, Jorge Edwards écrit *El Sueño de la Historia* (2000), vaste panorama de l'histoire du Chili, depuis le passé colonial jusqu'au passé immédiat. Au niveau hypodiégétique nous retrouvons le récit des mésaventures de Manuelita Fernández de

Rebolledo, femme malheureuse et infidèle de l'architecte Joaquín Toesca, sur fond de Révolution Française et de guerres d'Indépendance. Le protagoniste du roman découvre ce récit parmi d'autres papiers poussiéreux dans l'appartement loué après son retour d'exil (allusion à la dictature militaire). Au cours du deuxième chapitre se cristallise l'instance actantielle du protagoniste-narrateur qui décide de s'inspirer de cette histoire pour écrire, peut-être, un roman :

Quería meterse en sus papeles de nuevo, y organizase para narrar alguna de las historias, porque no era otra cosa, después de todo, que un narrador, pero para eso necesitaba descnsar bien : los efectos del viaje y del encuentro todavía le pesaban. (*El Sueño de la Historia*, p. 26)

– ainsi que nous l'explique une voix narrative omnisciente. En règle générale plutôt impersonnelle, elle adopte parfois un pluriel de modestie et ne tarde pas à appeler ce protagoniste "el Narrador", en prétendant que c'est lui qui coordonne le récit des vicissitudes de l'existence de Joaquín et Manuelita. Et peut-être, pourquoi pas, le récit dans sa totalité :

**El Narrador cree, como ya hemos visto**, que estuvo en el banquete del mazapán. Que contribuyó, con su espíritu bromista, a inventarlo. [...] Pero **el Narrador**, aquí, **¿o nosotros en el lugar suyo ?** opta por suspender el juicio. No quiere gastar pólvora en gallinazos, en conjeturas inútiles, **y nosotros lo entendemos**. Su tema, en este momento, y todavía no sabe muy bien por qué motivo, es Toesca, Joaquín, [...] y de repente se pregunta si no será la Manuelita Faernández de Rebolledo. ¡O él mismo ! "Soy yo, soy Borges", murmura, recordando una línea que le gusta más que otras, una culminación, y se ríe, o más bien sonríe, ya que es hombre de risas muy ocasionales y de sonrisas frecuentes. (*El Sueño de la Historia*, p. 36 – c'est moi qui souligne)

A partir de là, la métalepse narrative devient fréquente et concerne aussi bien le niveau intradiégétique que hypodiégétique :

Extraño, se dijo Toesca (y se dijo, o se diría, de paso, **el Narrador**) y se preguntó, Toesca, más de un avez, suponemos, en qué lugar se había metido, en qué hoyo de este mundo... (*El Sueño de la Historia*, p. 38 ; c'est moi qui souligne)

Si yo hubiera estado durmiendo en la casa, se dijo él, es decir, el hijo de don Ignacio, **el Narrador**, me habría asomado y el ladrón me habría disparado a quemarropa. No habría contado el cuento. Pero estaba todavía en Madrid, en vísperas de su viaje. (*El Sueño de la Historia*, p. 49 ; c'est moi qui souligne)

Pour rendre plus évidente les métalepses, nous pourrions schématiser ainsi la disposition des niveaux diégétiques du roman de Jorge Edwards :

Niveau 1	Monde extratextuel	Auteur concret : Jorge Edwards
Niveau 2	Monde intratextuel	Auteur implicite
Niveau 3	Monde extradiégétique	Narrateur : "nosotros" / Narrataire : "ustedes"
Niveau 4	Monde intradiégétique	Personnages : <b>el Narrador = el Personaje</b> , sa femme Cristina, son père Ignacio, son fils Nacho, son ami el Cachalote etc.
Niveau 5	Monde hypodiégétique	Personnages : Manuelita Fernández de Rebolledo, Joaquín Toesca (mari), Juan Josef Goycoolea (amant), Misiá Clara (mère) etc.

La métalepse concerne aussi le lecteur implicite, placé dans certains cas au même niveau que le protagoniste-narrateur et son ex-épouse, comme une vieille connaissance :

El desocupado Lector ya conoce más de algo, y desde las primeras páginas a la Cristina, la ex esposa del Narrador. Sabe que es una mujer dura, de fondo, para qué lo vamos a negar, resentido ; una mujer bellicosa, con una pasión política de izquierda o de extrema izquierda que adquirió en los años juveniles... (*El Sueño de la Historia* p. 304)

Or, le rôle de Cristina dans la vie du protagoniste semble fondamental, tout comme le destin de Toesca est lié à celui de son épouse. Ce sont les disputes avec Cristina qui rythment le récit et permettent toutes les allusions au passé récent. C'est au cours d'une nouvelle querelle provoquée par l'absence de leur fils que le protagoniste se déclare lui-même "el Narrador" :

- Se ha convertido en un momio espantoso – suspiró ella. Y como él se reía por lo bajo, agrego : – ¡Igual que tú ! ¡Peor que tú !
- Yo no soy momio ni soy revolucionario – respondió él. – **Yo soy el Narrador.** Me corresponde estar en todas partes, en un lado y en el otro, y en ninguno.
- ¡Quién te lo va a creer ! (*El Sueño de la Historia*, p. 391 ; c'est moi qui souligne.)

Et c'est en définitif l'amour pour Cristina qui va lui faire abandonner définitivement la catégorie d'"el Narrador", ce que la voix narrative n'omettra pas de souligner avec désinvolture :

- Quiero declarar que me rindo. Que depongo las herramientas. Que tiro la esponja, o que boto el arpa. ¡Lo que más te guste !
- ¿Y esto ?
- Esto significa – afirmo **el Narrador** con solemnidad, mirándola a los ojos, **saliendo de su papel de Narrador y entrando, en este minuto decisivo, en la categoría de Personaje** – que te pido que me permitas regresar a tu casa, a tu techo, a tus ollas. Que te lo pido humildemente. [...]

Sonó el teléfono en un momento en que **el Narrador, o el Personaje, si ustedes quieren**, y Cristina, después de haber probado la crema de espinacas y de haberse dado nuevos besos en la boca y por todos lados, se habían metido a la cama de matrimonio, en definitiva contentos, emocionados, desarmados. (*El Sueño de la Historia*, p. 433-434 ; c'est moi qui souligne)

Finalement, plus qu'aux méandres de l'histoire individuelle à niveau extradiégétique ou intradiégétique, *El Sueño de la Historia* s'intéresse aux péripéties d'un individu qui vit dans l'histoire et qui tente d'en rendre compte. Plus qu'un récit de l'histoire, le roman constitue une profonde réflexion sur la notion même du récit de l'histoire, sur l'identité de la voix narrative – qui parle ? de quel niveau temporel et diégétique parle-t-il ? pourquoi dit-il ce qu'il dit ? – pour aboutir à cette clause pleine de sous-entendus et de promesses :

**El Narrador, si todavía estuviera entre nosotros, si no hubiera resuelto, en una de las páginas finales, ingresar al orden**, podría mordisquear un pedazo de pan duro y mirar por su ventana. ¡Cuántas historias ! excamaría en voz baja, y nosotros con él. Pensaría en los muertos y en los vivos, en las memorias recuperadas y en las perdidas para siempre. En las cosas que habían pasado. ¡En el dolor de las cosas, que ya no tendría vuelta ! ¡En su falta de redención ! (*El Sueño de la Historia*, p. 445 ; c'est moi qui souligne.)

Car le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est à dire vous et moi, appartiennent peut-être encore à quelque récit, en cours ou à venir<sup>567</sup>.

---

<sup>567</sup> Cf. G. Genette, *Figures III*, op. cit., p. 245.

### **3.1.5. Caractère métanarratif et métafictionnel**

Afin d'échapper à la confusion terminologique, précisons une distinction entre la métanarration et la métafiction. Le premier terme se limite aux techniques narratives qui permettent au roman de dévoiler les mécanismes de sa propre narration, ainsi que les artifices de son écriture. Ces procédés métanarratifs, étroitement liés au phénomène de l'hypertextualité, ont pour effet de rappeler constamment au lecteur qu'il est en train de lire une œuvre littéraire, l'empêchant ainsi de succomber à l'illusion de la réalité. Quant à la métafiction, elle constitue un niveau du sens global du texte qui détermine sa structure et ses options narratives. La métafiction utilise les procédés métanarratifs afin de questionner ou effacer les limites entre la fiction et la réalité – ou, dans le cas du roman historique, les limites entre le roman et l'histoire. Même si la métanarration n'implique pas forcément un niveau de sens métafictionnel, la métafiction exige un bon fonctionnement des stratégies métanarratives, sans oublier une certaine complicité du lecteur :

Textually self-conscious metafiction today is the most didactic form. As such, it can teach us much about both the ontological status of fiction (all fiction) and also the complex nature of reading (all reading). Its central paradox for readers is that, while being made aware of the linguistic and fictive nature of what is being read, and thereby distanced from any unself-conscious identification on the level of character or plot, **readers of metafiction are at the same time made mindful of their active role in reading, in participating in making the text mean. They are distanced, yet involved, co-producers of the novel.** This non-passivity is true of all reading, as psycholinguists, speech-act theorists, and phenomenologists have argued for years. **What is interesting here is that it is the fiction itself that is attempting to bring to readers' attention their central and enabling role**<sup>568</sup>.

---

<sup>568</sup> L. Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, London & New York, Routledge, 1991, p. xi-xii. C'est ainsi qu'elle explique le concept du titre : "*Metafiction*, as it has now been named, is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity. *Narcissistic* – the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness – is not intended as a derogatory but rather as descriptive and suggestive. [...] Many other adjectives will be used to describe the modes of narcissism in the pages to follow – self-reflective, self-informing, self-reflexive, auto-referential, auto-representational" (p.1-2).

Linda Hutcheon propose d'établir une typologie des textes "narcissiques" en fonction du degré de leur caractère métadiégétique, métanarratif et autoréférentiel :

- certains textes manifestent une profonde conscience au niveau diégétique (le texte se présente en tant que narration) ;
- d'autres possèdent d'abord une conscience de leur construction linguistique (le texte se présente en tant que langage) ;
- le narcissisme déclaré, non déguisé du texte se manifeste à travers des allégories explicites de leur identité diégétique ou linguistique à l'intérieur du texte même (le texte fait preuve d'une auto-conscience) ;
- le narcissisme voilé, caché est intériorisé, actualisé (le texte fournit une réflexion, mais sans auto-conscience).

Dans tous les cas, le caractère "narcissique" du texte influence la modification du pacte de lecture – or, le nouveau pacte exige une étroite et active collaboration du lecteur :

When a person opens any novel, this very act suddenly plunges him into a narrative situation in which he must take part. Certain expectations of the novelistic code are immediately established, and he becomes a reader in the above-mentioned sense of the world. Overtly narcissistic texts make this act a self-conscious one, integrating the reader in the text, teaching him, one might say, how to play the literary music. Like the musician deciphering the symbolic code of musical notation, the reader is here involved in a creative, interpretative process from which he will learn how the book is read. In covertly narcissistic texts the teaching is done by disruption and discontinuity, by disturbing the comfortable habits of the actual act of reading<sup>569</sup>.

Rappelons que "tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit"<sup>570</sup>. Face à l'instance narrative qui peut être extradiégétique ou intradiégétique, hétérodiégétique ou homodiégétique, le nouveau roman historique introduit souvent le récit métadiégétique – le récit au second degré, transposé. Il peut avoir une fonction purement

---

<sup>569</sup> L. Hutcheon, *ibidem*, p. 139.

<sup>570</sup> G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 238.

explicative, mais le plus souvent il reste en relation purement thématique, de contraste ou d'analogie ("mise en abyme"). Il est possible aussi qu'il n'y ait aucune relation explicite entre les deux niveaux de l'histoire : l'acte de narration lui-même remplit une fonction dans la diégèse, indépendamment du contenu métadiégétique.

L'instance narrative d'un récit premier est donc par définition extradiégétique, comme l'instance narrative d'un récit second (métadiégétique) est par définition diégétique, etc. Le caractère éventuellement fictif de l'instance première ne modifie pas plus cette situation que le caractère éventuellement "réel" des instances suivantes, tout comme toute narration intradiégétique ne produit pas forcément un récit oral. Rien n'empêche un narrateur dûment et délibérément identifié à l'auteur par un trait onomastique ou biographique de raconter une histoire manifestement fictionnelle – or, rappelons après Genette que ce qui définit l'identité narrative "n'est pas l'identité numérique aux yeux de l'état civil, mais l'adhésion sérieuse de l'auteur à un récit dont il assume la véracité"<sup>571</sup>. Rien ne s'oppose non plus à un narrateur fictif de raconter une histoire rigoureusement vraie.

D'autant plus que le nouveau roman historique remet ouvertement en question la validité des piliers fondamentaux de la tradition, essentiellement à travers la distorsion du matériel historique dans la narration et la méta-fiction devenue la dominante formelle et thématique du nouveau genre. Il est évident que le roman historique pourrait se considérer comme un genre hypertextuel par excellence, dans la mesure où il élabore toujours une histoire déjà racontée par d'autres textes (chroniques, manuscrits, documents, légendes, récits historiques...), auxquels il renvoie d'une manière plus ou moins explicite. Traditionnellement, cette dimension hypertextuelle se manifestait dans des prologues ou des épilogues, ou encore des commentaires métanarratifs, où l'auteur-narrateur questionnait la fiabilité des sources, nuancait ou corrigeait certaines données – le tout pour renforcer l'effet de vraisemblance de l'histoire racontée.

Dans le nouveau roman historique cette relation avec d'autres textes et d'autres discours devient plus complexe et davantage explicite, et se manifeste à travers l'ironie, la parodie, le déguisement ou la satire.

---

<sup>571</sup> G. Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 158.

L'objectif n'est plus celui de créer l'illusion de l'historicité ni la vraisemblance dans la récréation du passé. Bien au contraire – il s'agit précisément de mettre l'accent sur le caractère textuel et narratif de ces procédés, ce qui modifie considérablement le pacte de lecture :

L'élaboration du roman est tributaire, en premier lieu, d'un capital d'érudition absolument considérable, dont le narrateur-auteur révèle fréquemment la provenance et les sources. En outre, dans ce qui aspire à être un roman global [...] se développe un discours méta-historique, habituellement exclu du roman historique traditionnel, sur l'utilisation des documents du passé, sur la subjectivité des témoignages, sur la façon dont on écrit l'histoire et sur les rapports de cette dernière avec la littérature. C'est pourquoi l'auteur anonyme qui dresse, dans une moitié du livre, la chronique de l'aventure impériale, laisse percevoir la présence, à ses côtés, d'un autre locuteur qu'on peut sans hésitation assimiler à l'auteur<sup>572</sup>.

Si nous considérons l'exemple de *Noticias del Imperio* (1987) de Fernando Del Paso, les réflexions de l'auteur concernent souvent le peu de foi qu'on peut et doit accorder aux témoignages, trompeurs et inexacts – mais aussi aux historiens qui négligent de s'attaquer aux sujets douteux et épineux, qui font de la littérature et qui racontent des événements qui n'ont jamais eu lieu<sup>573</sup>. Or, il est évident que les doutes épistémologiques du narrateur dépassent manifestement les circonstances mêmes de l'époque reconstituée :

Hay *traiciones*, en la historia, que siempre han aparecido bastante claras, por así decirlo. Pero de otros sucesos no se sabrá nunca si fueron eso, *traiciones*, o no lo fueron. (*Noticias del Imperio*, p. 553.)

Del Paso pose comme postulat implicite à sa propre création l'improbabilité et la vanité de toute prétention à l'énonciation d'une vérité absolue et définitive dans le domaine de la connaissance historique. Le discours historique est fondamentalement polysémique et mouvant, l'épistémologie est mal assurée, l'impartialité et l'objectivité ne sont qu'un rêve chimérique. Son narrateur s'approche de la prise de position d'un

---

<sup>572</sup> C. Fell, "Charlotte, «baronne du néant, princesse de l'écume, reine de l'oubli». Histoire et fiction dans *Noticias del Imperio* de Fernando Del Paso.", *op. cit.*, p. 83.

<sup>573</sup> Le narrateur s'élève contre "todos esos otros autores que, con tal de dramatizar la supuesta tradición cuentan cosas que nunca sucedieron" (F. del Paso, *Noticias del Imperio*, *op. cit.*, p. 562.)

Hayden White ou d'un Paul Veyne<sup>574</sup> : tout en modifiant les points de vue et les approches de la matière historique, il adopte une vision de l'histoire au ras du quotidien. Mais c'est bien cela qui laisse le champ libre au romancier :

Uno podrá siempre – talento mediante – hacer a un lado la historia y, a partir de un hecho o de unos protagonistas históricos, construir un mundo novelístico o dramático autosuficiente. La alegría, el absurdo, la farsa son posibilidades de realización de este mundo : todo está permitido en la literatura que no pretende ceñirse a la historia. ¿Pero qué sucede cuando un autor no puede escapar a la historia ? ¿Cuándo no puede olvidar, a voluntad, lo aprendido ? [...] O en otras palabras : ¿qué sucede – qué hacer – cuando no se quiere eludir la historia y sin embargo al mismo tiempo se desea alcanzar la poesía ? (*Noticias del Imperio*, p. 641.)

*Noticias del Imperio* constitue une tentative de concilier toute la vérité possible de l'histoire avec toute l'exactitude imaginable de l'invention<sup>575</sup>. Il s'agit de faire cohabiter l'histoire et la fiction pour aboutir à un processus de recreation poétique du passé – où le lecteur joue un rôle plus qu'actif.

Dans un tout autre registre, *Tierra del fuego* (1998) de Sylvia Iparaguirre met également l'accent sur l'écriture, son importance, ses procédés et sa difficulté :

Una cosa me lleva a la otra. No tengo el hábito de la escritura. El pensamiento va más rápido que la pluma y el orden de los párrafos no es, creo, preciso. Las palabras son como animales cerriles que salen ciegameamente en la estampida, juntándose una a otra, siguiéndose una a otra. (*La Tierra del Fuego*, p. 24)

D'autant plus que son narrateur, John William (ou Jack) Guevara, marin dans sa jeunesse, n'a pas une grande expérience de la plume. Ce personnage fictif sert de pont entre les personnages historiques : le capitaine Fitz Roy et Charles Darwin, l'un de ses passagers, d'une part – et

---

<sup>574</sup> "Le mérite d'un historien n'est pas de passer pour profond, mais de savoir à quel humble niveau fonctionne l'histoire ; il n'est pas d'avoir des vues élevées ou même réalistes, mais d'avoir un jugement bon pour les choses médiocres." (P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, op. cit., p. 131.)

<sup>575</sup> Pour citer les propos de l'auteur implicite : "conciliar todo lo verdadero que pueda tener la historia con lo exacto que pueda tener la invención." (*Noticias del Imperio*, p. 641.)

d'autre part, l'Indien Jemmy Button, personnage marginalisé de l'histoire. Si le narrateur devient en quelque sorte son porte-parole, c'est précisément grâce à l'écriture qui autorise cet acte :

Por muchos años he vivido en los hechos, dentro de la Historia. Ahora estoy al margen, y puedo descifrar los acontecimientos del pasado como se descifra una escritura. (*La Tierra del Fuego*, p. 33)

Or, point de prise de parole sans destinataire, point de narration sans narrataire. Celui de *La Tierra del Fuego* est bien particulier, car inconnu et presque anonyme. Il s'agit d'un certain "míster MacDowell ou MacDowness", comme on peut le déchiffrer en bas de la lettre que cet employé de l'Amirauté britannique envoie à Jack Guevara en lui demandant de fournir les détails concernant le destin de son ami Jemmy Button. Mais, plus encore que les vicissitudes de l'existence de Jemmy Button – le voyage en Angleterre, le déracinement et le métissage, le retour en Patagonie, le massacre des missionnaires et son procès – c'est précisément l'acte de reconstruction du passé qui occupe l'essentiel du récit et provoque toutes ces remarques autoréflexives :

Estimulada por la carta, la memoria parece juntar o suponer, para traerlos al presente, hechos distantes entre sí o de diferente naturaleza. Sobre lo que se me pide que relate pesa no sólo lo que vi y viví sino lo que leí y me contaron. (*La Tierra del Fuego*, p. 34)

L'acte d'écrire gagne d'autant plus d'importance que le narrateur renonce assez rapidement à envoyer sa lettre à l'Amirauté britannique. Récit prétendument sans destinataire, il s'adresse en réalité au lecteur implicite du roman :

Para mi consuelo, he llegado a comprender que el acto de escribir se justifica a sí mismo y no requiere de ninguna explicación. (*La Tierra del Fuego*, p. 36)

Les mécanismes de la reconstruction du passé sont imposés par les mécanismes de la mémoire, autre sujet important de *La Tierra del Fuego* et de nombreux romans historiques contemporains :

Los recuerdos lejanos se reúnen con los más recientes. Esta parece ser la imposición del relato. (*La Tierra del Fuego*, p. 213)

Le caractère métanarratif et autoréflexif du récit est surtout patent au moment où le narrateur réfléchit sur son impossibilité d'avancer, de conclure le texte devenu progressivement son propre miroir :

No hago nada, la mente repleta de recuerdos e imágenes que no alcancé a escribir o no supe contar. La historia de Button, el extraño destino que nos unió forman un interrogante que permanece sin respuesta. Una cosa sé : las palabras que, mal o bien y sin que nadie me obligara, yo mismo dispuse sobre estos papeles se han vuelto hacia mí y es como me miraran esperando una respuesta que no tengo. Para el que lo escribe, un relato es como un espejo, mister MacDowell o MacDowness. (*La Tierra del Fuego* p. 217)

Finale, pour que sa conclusion soit envisageable, le texte doit construire son lecteur. Guevara évoque le personnage du jeune Graciana, lequel devra au préalable apprendre à lire – ce qui veut dire : déchiffrer activement le texte et actualiser ses potentialités. C'est l'urgence du nouveau pacte de lecture :

Hoy, finalmente, me dispuse a anotar unas palabras finales y a fechar las partes de este escrito, como para darles algún orden. [...] Graciana me mira como si me reconociera, contenta porque me levanto y retomo una actividad que ya le es familiar. Como si algo empezara de nuevo. Mañana, o tal vez esta noche si encuentro voluntad, voy a despejar la mesa, voy a plantar en el medio el candil y le voy a enseñar a sostener la pluma, a entintarla, a trazar y a comprender los signos enigmáticos con los que, pacientemente, me ha visto convivir tantos meses. Si éste es un relato para nadie, quizá yo mismo deba crearle un lector, y tal vez sea ella, mister MacDowell o MacDowness, la que algún día pueda alcanzar el sentido de estos papeles sin destino. (*La Tierra del Fuego*, p. 286).

Même s'il est impossible de rendre en français la beauté du jeu de mots : "el **sentido** de estos papeles sin **destino**", il est parfaitement envisageable que le sens du texte dépende justement de son destin – voire de son destinataire : le lecteur.

La narration à la première personne permet à plusieurs écrivains latino-américains d'introduire la figure de l'auteur et ses réflexions par rapport à son activité d'écriture, son personnage, la crédibilité de ses sources. Tomás Eloy Martínez manifeste sa conscience historique, son savoir d'homme moderne, son point de vue contemporain sur le passé, y compris sur son travail d'écrivain et sur ses romans précédents :

- ¿ Tomás Eloy ?  
Hay poca que me llama así : sólo amigos cercanos, del exilio ; también, a veces, mis hijos.
  - Soy yo – dije – Pero no estoy buscando a nadie.
  - Usted quería escribir sobre Evita.
  - Eso fue hace mucho tiempo. Lo que quise decir ya está en una novela. Salió hace cuatro años.
  - La leímos. – insistió la voz. – Se le escaparon muchos errores. Sólo nosotros sabemos lo que pasó.
- (*Santa Evita*, p. 385-386)

Dans *Santa Evita*, l'auteur mentionne *La novela de Perón*, paru en 1989, mais d'abord publié dans l'hebdomadaire *El Periodista* entre septembre 1984 et juin 1985. L'espace textuel du roman est à la fois l'espace de l'investigation et l'espace de la gestation du roman même :

Así estuve tres años : esperando, rumiando. La veía en mis sueños : Santa Evita, con un halo de luz tras el rodete y una espada en las manos. Empecé a ver sus películas, a oír las grabaciones de sus discursos, a preguntar en todas partes quién había sido y cómo y por qué. [...] Acumulé rios de fichas y relatos que podrían llenar todos los espacios inexplicados de lo que, después, iba a ser mi novela. Pero así los dejé, saléndose de la historia, porque yo amo los espacios inexplicados.

(*Santa Evita*, p. 390)

Jusqu'à cette confidence ultime dans la dernière phrase du roman qui évoque, néanmoins, son début – l'incipit – et un nouveau départ, peut-être une nouvelle relecture :

Hubo un momento en que me dije : Si no la escribo, voy a asfixiarme. Si no trato de conocerla escribiéndola, jamás voy a conocerme yo. En la soledad de Highland Park, me senté y anoté estas palabras : "Al despertar de un desmayo que duró más de tres días, Evita tuvo al final la certeza de que iba a morir". Era una tarde impasible de otoño, el buen tiempo cantaba desafinando, la vida no se detenía a mirarme.

Desde entonces, he remado con las palabras, llevando a Santa Evita en mi barco, de una playa a la otra del ciego mundo. No sé en que punto del relato estoy. Creo que en el medio. Ahora tengo que escribir otra vez. (*Santa Evita*, p. 390-391)

La question de l'auteur s'étend également au problème de l'autorité et du pouvoir, au contexte politique de tout discours historiographique, à la production d'une version autorisée de l'Histoire. Là où la nouvelle

histoire tend à relativiser la notion de "vérité historique" et de "fait historique", de la même manière le roman historique contemporain refuse d'accepter une histoire officielle, élaborée à partir de la position du pouvoir politique. Non seulement il ne croit plus aux présumés auteurs de l'Histoire, mais il propose de relativiser la notion même de l'auteur de roman avec tous les attributs essentiels, au moins depuis le romantisme : l'inspiration, la créativité, l'originalité.

Contrairement à ses prédécesseurs, l'auteur contemporain se considère "bricoleur" (comme le décrit Lévi-Strauss<sup>576</sup>) et "menuisier" (d'après le témoignage de Georges Simenon<sup>577</sup>) : sa matière première, c'est son héritage individuel et collectif – linguistique, littéraire, historique et culturel – d'où il puise les informations et les idées qu'il rassemble, utilise et réutilise. L'auteur du roman historique devient ainsi "compilateur"<sup>578</sup> de dates certaines ou fausses, de citations attestées ou inventées, de témoignages fiables ou douteux, de ses sources écrites ou orales, manipulées et transformées selon ses besoins conscients et inconscients.

La conséquence naturelle d'une telle démarche est, au niveau du discours, son caractère polymorphe. La prédilection pour le jeu intertextuel conduit l'auteur-compilateur à élaborer un roman-*puzzle*, un roman-*collage*, qui abolit les séparations rigoureuses entre les différentes modalités de l'écriture. Le discours historique peut partager la scène avec le roman policier, le dialogue théâtral, le scénario cinématographique, les articles de presse, la correspondance privée et officielle, le journal intime, les citations hagiographiques : toute allusion, toute référence, tout pastiche renvoie explicitement ou implicitement à d'autres textes, d'autres romans, d'autres époques, d'autres lectures.

### **3.2. Lire le nouveau roman historique**

---

<sup>576</sup> Cf. C. Lévi-Strauss, "La science du concret", dans *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, surtout pp. 30-36.

<sup>577</sup> "...Voici comment je suis devenu menuisier... pardon, romancier... Voici l'établi, les outils... [...] Pour faire un meuble, je veux dire un roman, on commence par telle opération..." (G. Simenon, *L'Age du Roman*, Paris, Editions Complexe, 1988, p. 41).

<sup>578</sup> M. Ezquerro, dans l'introduction à *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos, distingue deux formes de la compilation : "1. *El compliador como individuo que reúne, lee, selecciona y transcribe en parte textos ajenos* ; 2. *El compilador como función de escritura, sustituye a la función autoral, con todas las implicaciones ideológicas que esto acarrea.*"

Le nouveau roman historique se présente d'abord comme une catégorie critique, une proposition des critiques de profession de modaliser les libertés prises par certains auteurs dans leur façon d'affronter le discours officiel sur le passé. Or, le critique est avant tout le lecteur :

un lector particularmente atento y, en principio, detentor de un aparato conceptual, teórico, metodológico que le debe permitir vislumbrar cosas que para un lector corriente y moliente pasan desapercibidas<sup>579</sup>.

Et si chaque critique n'est pas forcément un lecteur idéal, tout comme la plupart des lecteurs ne sont pas, heureusement, des critiques de profession – il est certain que l'évolution des stratégies narratives, signalée par la critique et que nous venons de commenter, n'est pas sans influence sur les stratégies de lecture. Le caractère métanarratif ou métafictionnel du texte entraîne à lui seul une modification du contrat de lecture.

In order to comprehend the language of fiction, the reader must share with the writer certain recognizable codes – social, literary, linguistic, etc. Many texts thematize, through the characters and plot, the inadequacy of language in conveying feeling, in communicating thought, or even fact. Often this theme is introduced as an allegory of the frustration of the writer when faced with the need to present, only through language, a world of his making that must be actualized through the act of reading. [...] Other texts, on the other hand, thematize the overwhelming power and potency of words, their ability to create a world more real than the empirical one of our experience<sup>580</sup>.

Comme nous venons de le voir, certains romans historiques insistent sur la vanité de la parole, sur l'impossibilité de raconter et d'atteindre le passé à travers le récit. D'autres, au contraire, revendiquent la puissance créative de la parole, sa capacité de construire le passé à la mesure des attentes du présent, voire contre ses attentes.

Dans tous les cas, la coopération du lecteur est indispensable : le destinataire passif devient *lector in fabula*, complice et co-créateur du texte<sup>581</sup>.

---

<sup>579</sup> M. Ezquerro, "La paradoja del personaje", in *El personaje novelesco*, M Mayoral (coord.), Madrid, Cátedra, 1990, p. 13.

<sup>580</sup> L. Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, op. cit., p. 29.

<sup>581</sup> U. Eco, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* (trad. M Bouzaher), Paris, Grasset, 1985, 315 p.

Le véritable auteur du récit n'est pas seulement celui qui le raconte, mais aussi, et parfois bien d'avantage, celui qui l'écoute. Et qui n'est pas nécessairement celui à qui l'on s'adresse : il y a toujours du monde à côté<sup>582</sup>.

À lui de rassembler les morceaux du *puzzle* éclaté, d'identifier les protagonistes et les sources du nouveau roman historique, de reconstruire la version des événements. Son érudition et sa mémoire constituent l'unique garantie du fonctionnement du jeu intertextuel ; c'est de sa patience et de sa passion que dépendent la compréhension et la diffusion du roman. Le lecteur acquiert une place très importante dans le processus de la "circulation du sens"<sup>583</sup>. Chaque texte est un système ouvert, en mouvement perpétuel, dont les directions restent insoupçonnables pour son premier sujet producteur : tout lecteur devient en quelque sorte le sujet co-producteur et sa lecture a le pouvoir de modifier la dimension originale du texte :

Pourquoi le scriptible (ce qui peut aujourd'hui être écrit) est-il notre valeur ? Parce que l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte<sup>584</sup>.

Le récit de type diégétique, en s'affranchissant de la *mimésis* et de sa règle d'irréversibilité, tend à se faire discours sur le récit plutôt que discours du récit. Et lorsque la *diégèsis* exploite à fond son privilège de perturber ou d'inverser l'ordre des événements, il se peut qu'elle aille à contre-courant, à contre-récit. Cet ordre de texte a pour effet de contrarier les aspirations "mimétistes" du lecteur, toujours en quête de participation aux aventures des personnages. Mais la frustration subie par le lecteur sur le plan de sa participation au temps du récit raconté reçoit une compensation sur un autre plan, celui de la participation au temps du récit racontant. Le narrataire est convié à coopérer avec les démarches du narrateur, il l'accompagne dans la déconstruction intellectuelle de l'univers raconté, moins pour l'intérêt propre de cet univers que pour celui du processus de reconstruction :

---

<sup>582</sup> G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 267.

<sup>583</sup> Cf. M. Ezquerro, "Circulation du sens" in *Fragments sur le texte*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 17-21.

<sup>584</sup> R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 10.

On écrit en pensant à un lecteur. [...] Quand l'œuvre est finie, le dialogue s'instaure entre le texte et ses lecteurs (l'auteur est exclu). Au cours de l'élaboration de l'œuvre, il y a un double dialogue : celui entre le texte et tous les autres textes écrits auparavant (on ne fait des livres que sur d'autres livres et autour d'autres livres) et celui entre l'auteur et son lecteur modèle.

– comme le remarque Umberto Eco<sup>585</sup>.

### **3.2.1. La lecture comme un jeu**

J'emprunte ce titre à Michel Picard<sup>586</sup> pour évoquer l'aspect ludique de la lecture, non négligeable dans le contexte du nouveau roman historique. Grâce notamment à l'introduction massive des éléments intertextuels, la lecture devient un véritable jeu de pistes : ce sujet est d'une richesse inépuisable. *Carta del fin del mundo* de José Manuel Fajardo propose par exemple un poème d'amour que le narrateur, marin espagnol, compose pour sa *Dulcinée* indienne – mais dont il dit qu'il s'inspire librement d'un autre texte : "he compuesto un torpe poema, a imitación de otro a mi gusto y de mayor talento...". Le lecteur culte et perspicace, de préférence hispanophone et hispaniste, jugera que ce poème n'est qu'une recreation assez fidèle de la chanson X de Jorge Manrique :

Cada vez que a mi memoria  
vuestra beldad se presenta  
mis penas se tornan gloria,  
mis esfuerzos en victoria,  
mi morir, vida contenta.

*Cada vez que mi memoria  
vuestra beldad representa,  
mi penar se torna gloria,  
mis servicios en vitoria,  
mi morir, vida contenta.*

Y se place el corazón  
en poder así serviros,  
pues este pago en suspiros  
lo doy por buen galardón.

*Y queda mi corazón  
bien satisfecho en serviros ;  
el pago de sus suspiros  
halo por buen galardón,*

Porque sabe mi memoria  
que de nuevo os representa,

*porque vista la memoria  
en que a vos os representa,*

---

<sup>585</sup> U. Eco, "Apostille au *Nom de la rose*" (trad. M. Bouzaher), *Le nom de la rose* (trad. J.-N. Schifano), Paris, Grasset & Fasquelle, 1985, p. 529.

<sup>586</sup> M. Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986, 320 p.

cómo sus penas son gloria,  
sus esfuerzos su victoria,  
su morir, vida violenta.  
(*Carta del fin del mundo*<sup>587</sup>)

*su penar se torna gloria,  
sus servicios en vitoria,  
su morir, vida contenta.*  
(Jorge Manrique<sup>588</sup>)

Si ce jeu intertextuel était assez facile, il faudrait avoir d'autres compétences et d'autres horizons pour déchiffrer l'allusion suivante : "Ahora sé, hermano, que mi destino estaba escrito y que no conduce al Paraíso." – selon confie la voix narrative dans une missive interminable, destinée à son frère cadet en Espagne<sup>589</sup>. Comme si l'auteur voulait donner une piste au lecteur – il insère la citation adéquate parmi d'autres épigraphes, juste après une introduction élogieuse de Luis Sepúlveda :

Sé que mi camino estaba escrito,  
sé que no conduce al Paraíso.  
(Ana Belén, canción del disco *Derroche*)

Les romans d'Augusto Roa Bastos développent souvent ce côté mi-érudit, mi-ludique de l'intertextualité. Le protagoniste de *Vigilia del Almirante* possède dans sa bibliothèque un manuel intitulé *Manual del perfecto inquisidor* : son titre évoque *Manual del perfecto cuentista* de Horacio Quiroga, et son auteur présumé, un certain Pedro Páramo, fait penser immédiatement au personnage romanesque de Juan Rulfo. Le même roman élabore de grands fragments – vrais et inventés – des écrits de Colomb et des chroniques de l'époque ; quant au cadre de la mort du protagoniste, il s'inspire de la scène de la mort de Don Quichotte :

Llamadas por una voz que han creído oír, entran el Ama y la Sobrina. Encienden el candil de la cabecera y avivan las brasas semiapagadas de la chimenea. Con el rostro vuelto hacia el agonizante, el Ama se sobresalta :

- ¡Parece que ha hecho la señal de la cruz ! – alerta en voz baja a la Sobrina.
- No, sino que he hecho señal de que os acercarais... – la interrumpe la voz comatosa.
- ¿En qué os podemos servir, señor ? pregunta solícita el Ama.
- Id a llamar de nuevo al escribano, que debo dictarle una última corrección al testamento. (*Vigilia del Almirante*, p. 373)

---

<sup>587</sup> J. M. Fajardo, *Carta del fin del mundo*, p. 168-169.

<sup>588</sup> J. Manrique, *Poesía*, Barcelona, Crítica (Grijalbo), 1993, p. 120.

<sup>589</sup> J. M. Fajardo, *ibidem*, p. 164.

Or, dans son testament, l'Amiral fait preuve de la lucidité digne d'un chevalier errant désillusionné et avec une conscience historique de cinq siècles qui ont suivi le premier voyage de Christophe Colomb, avec toutes ses conséquences, il déclare :

Item segundo : Renuncio a todos los títulos, privilegios y honores que me han sido otorgados, dejado en suspenso o retirados ; renuncia que que la muerte inminente de mi persona física hace indeclinable y absoluta. Item tercero : Mando que todas las tierras y posesiones que se me han atribuido en recompensa de un descubrimiento que no ha sido hecho por mí, y de una conquista que yo he comenzado y que va contra todas las leyes de Dios y de los hombres, sean devueltas a sus propietarios genuinos y originarios (respéteseme el pleonismo, que no es tal, señor el escribano). [...] Los grandes daños y el holocausto de más de cien millones de indios deben ser reparados material y espiritualmente en sus descendientes y sobrevivientes. (*Vigilia del Almirante*, p. 374-375)

Ainsi le jeu intertextuel permet une prise de position engagée qui justifie et cautionne en quelque sorte l'anachronisme évident.

Je serai tentée de supposer que le lecteur face à un nouveau roman historique est souvent comme l'historien confronté aux sources. Le lecteur passionné ira toujours plus loin que là où le roman le mène : il fouillera dans *Les journaux* de Kafka pour vérifier si celui-ci a rencontré un peintre prénommé Adolf, comme suggère *La respiración artificial* de Ricardo Piglia ; ou cherchera dans la relation de Darwin des traces de son aventure en Patagonie et la rencontre avec Jemmy Button, dans une toute autre perspective que celle offerte par *La Tierra del Fuego* de Silvia Iparaguirre. En définitif, tout se joue au niveau de la réception et c'est finalement au lecteur de moduler sa lecture au gré de sa propre sensibilité, de ses options culturelles et de ses choix esthétiques. En même temps, tout auteur porte intérêt à la réalisation de son œuvre dans son appréhension par un lecteur au bout de la chaîne de la communication. Le problème de lecteur devient celui de la perception du signe, dans la narration littéraire, par le destinataire :

Conditionné par le degré de distance que met le lecteur entre les signes et ce que pour lui ils évoquent, ils représentent, cette perception variera en fonction des circonstances socio-culturelles et des compétences linguistiques de ce destinataire,

mais aussi de l'"état de disponibilité et de grâce" dans lequel il se trouvera au moment de la lecture<sup>590</sup>.

L'acte de lecture devient ainsi une sorte de *performance* littéraire, qui exige la participation active du lecteur, du début à la fin du texte. Et si dans ses dernières phrases, à la dernière page du roman, le narrateur avoue n'être qu'au milieu du récit qu'il doit refaire à nouveau<sup>591</sup>, ceci constitue également une invitation pour son lecteur-complice en "état de disponibilité et de grâce" à relire et recréer le roman encore une fois. Et peut-être davantage.

### **3.2.2. Le lecteur dans tous ses états**

Il serait certainement profitable de nuancer le concept du lecteur, avant de passer à la dernière étape de mon travail : l'étude d'un cas concret de lecture d'un nouveau roman historique hispano-américain. En effet, cette problématique s'avère être assez complexe. Dans son ouvrage, déjà mentionné, Michel Picard divise le lecteur, en tant que concept, en trois types, selon son niveau de lecture<sup>592</sup> :

- le liseur – c'est la part du sujet qui tient le livre entre les mains et maintient ainsi le contact avec le monde extérieur.
- le lu – c'est l'inconscient du lecteur qui réagit aux structures fantasmatiques du texte
- le lectant – c'est l'instance de la secondarité critique qui s'intéresse à la complexité de l'œuvre.

Vincent Jouve en garde le concept de "lectant" et rejette celui de "liseur" comme peu opératoire : quant à la notion du "lu", il la nuance et le précise. Il détermine dans le lecteur une part passive – le "lu", et une part active – le "lisant" :

---

<sup>590</sup> G. Lavergne, "Lecteur, narrativité, narrativité", in *Narratologie*. N°1. *Le paratexte*, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1998, p. 172.

<sup>591</sup> Cf. T. E. Martínez, *Santa Evita*, op. cit., p. 391.

<sup>592</sup> M. Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986, 320 p. (en particulier le chapitre III, "L'illusion, ou l'entre-deux" et interlude V, "Les parures de l'autre").

la part du lecteur piégé par l'illusion référentielle et considérant, le temps de la lecture, le monde du texte comme un monde existant<sup>593</sup>.

Plus tard, Gérard Lavergne retient cette triade – lectant, lisant, lu – afin de parler des différents types de lecteurs :

- le lectant est celui qui sait qu'il s'agit d'une fiction à disséquer ;
- le lisant se laisse aller à croire que cette fiction est réelle, mais seulement le temps de la lecture ;
- le lu, passif, croit d'une façon inconsciente à la réalité de cette fiction.

Tout en remarquant qu'il est tout à fait possible de trouver chez le lecteur réel les trois variantes à la fois, Lavergne propose une quatrième catégorie de lecteur : le lecteur postmoderne, "le lecteur séduit" :

celui qui, conscient par sa compétence à chaque instant du moment de la fiction où le texte le conduit, attend que le texte l'en dégage et se pose à chaque la question : "et maintenant, quoi ?"<sup>594</sup>.

– avant de se lancer dans un jeu d'équilibrisme étymologique sur la piste de la *narraticité* empruntée à Henri Mitterand et d'autres éléments *narratiques*, sujet qui dépasse certainement le cadre de ce travail<sup>595</sup>. Mais il termine en évoquant encore une fois "ce lecteur aussi rêvé, attendu, présent et indispensable que protéiforme sans qui toute création littéraire malgré sa pluralité de lecture essentielle, ne se réaliserait pas"<sup>596</sup>. Cette façon d'aborder la fonction et les caractéristiques du lecteur me permet d'enchaîner avec le commentaire d'une explication très convaincante d'Adelaïde de Chatellus qui, dans un bref épisode de *Vigilia del Almirante* voit une image métaphorique de la séduction du lecteur<sup>597</sup>.

---

<sup>593</sup> V. Jouve, *L'Effet personnage dans le roman*, op. cit. Paris, PUF, 1992, p. 81.

<sup>594</sup> G. Lavergne, "Lecteur, narrativité, narraticité", in *Narratologie*. N°1. *Le paratexte*, op. cit., p. 174.

<sup>595</sup> Cf. H. Mitterand, *Discours du roman*, Paris, PUF, 1980, p. 194.

<sup>596</sup> G. Lavergne, *ibidem*, p. 182.

<sup>597</sup> A. de Chatellus "Mille et une nuit sous le ciel étoilé : le statut du lecteur dans *Vigilia del Almirante* d'Augusto Roa Bastos", in *Théories du texte et pratiques méthodologiques* (sous la dir. de M. Ezquerro), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2000, p. 91-99.

Le texte intitulé "Mille et une nuits sous le ciel étoilé : le statut du lecteur dans *Vigilia del Almirante* d'Augusto Roa Bastos" promet d'analyser le statut de lecteur – mais il permet surtout de remarquer les stratégies du lecteur, autrement dit l'auteur du texte, qui agit en *lectant* expert. Qu'il me soit permis de résumer d'abord les propos de l'analyste, avant de tenter à mon tour un commentaire. De Chatellus part du principe que le roman de Roa Bastos se définit avant tout comme une œuvre collective ; en réalité, l'auteur partage son pouvoir avec plusieurs co-auteurs :

- les sources d'inspiration, dont on retrouve la trace dans le texte ;
- la langue, patrimoine collectif qui guide souvent sa plume ;
- et le lecteur, qui achève l'œuvre et la transforme.

De ces trois pôles, elle retient le lecteur comme fondamental à la genèse de l'œuvre : indispensable au texte, le lecteur brode sur la trame laissée par l'auteur, souvent morcelée et incomplète, et qui se présente comme une constellation d'anecdotes gravitant autour du personnage principal. D'où cette belle image de lecture comme une contemplation d'un ciel étoilé, où l'attention du lecteur doit recréer un sens des événements – tout comme un regard attentif permet de relier des étoiles et donner une forme à des constellations. Cette image est d'ailleurs suggérée par Roa Bastos lui-même :

Hay miles y miles de millones de estrellas en el cielo de la noche. Algo quieren decir, algo dicen, en un lenguaje desconocido e indescifrable. Es el libro más inmenso que se haya escrito desde la creación. Es el Libro verdaderamente sagrado pues lo escribió el mismo Dios. Las palabras de las estrellas están claramente impresas en el firmamento. (*Vigilia del Almirante*, p. 26)

Selon de Chatellus, le roman est donc une œuvre commune dans laquelle le producteur n'aurait plus le monopole de la création ; il serait tenu de la partager avec le récepteur – qui, en outre, lui serait absolument indispensable : d'où l'hypothèse, jusqu'ici non avouée, que l'auteur doit à chaque fois séduire le lecteur afin de s'assurer de sa complicité. En revanche, de Chatellus nous propose la lecture d'un court épisode de la *Vigilia del Almrante*, où, selon elle, la définition de l'œuvre comme œuvre

collective se trouve mise en abyme<sup>598</sup>. Il s'agit en effet du récit du "futur Amiral qui tente de séduire une toute jeune fille" en lui racontant les contes, notamment inspirés du recueil de *Mille et Une Nuits*. Le jeune homme fait cela "afin de la séduire, d'endormir sa vigilance, et de rester plus longtemps auprès d'elle" (p. 93). La jeune fille en question s'appelle Simonetta Lualdi et appartient à la noblesse génoise – tandis que son adorateur, le jeune Colomb, n'est qu'un modeste tisserand. Mais ses talents de conteur séduisent Simonetta, qui aime écouter surtout le conte de la fille invisible, dont la version est réinventée à chaque fois. Finalement – toujours selon de Chatellus – le dénouement de ce conte que le tisserand attribue à Shéhérazade réussit à tant émouvoir son aimée qu'elle cède à son tour aux avances du garçon. A ce stade, le texte critique propose une hypothèse que j'ai mentionnée plus haut, et qui est annoncée en ces termes :

Ce thème de l'invention d'un conte à des fins amoureuses peut se lire comme une mise en abyme du statut de lecteur. A l'instar d'une quête amoureuse, l'écriture ne serait qu'une vaste entreprise de séduction du lecteur (ici, une auditrice) dont l'auteur (un conteur dans le présent passage) ne pourrait se passer pour que naisse l'œuvre. Cette épisode de *Vigilia* témoignerait – comme la structure stellaire du roman – du rôle indispensable que joue le lecteur dans la genèse de l'œuvre, un rôle tel que l'auteur n'aurait de cesse de quémander humblement au lecteur sa coopération<sup>599</sup>.

Mais pourquoi des contes, au lieu d'une déclaration d'amour ? L'étape essentielle pour le tisserand serait, selon de Chatellus, le fait même de déclarer ses sentiments à une jeune femme qui appartient à un rang plus élevé que lui ; à "ébranler la froideur de Simonetta" (p. 94) et à éviter un rejet éventuel :

En effet, convaincre Simonetta de son amour et l'enjoindre de l'aimer en retour est un désir à la réalisation duquel la jeune fille pourrait proposer plusieurs motifs de refus. Il y a certes l'interdit sexuel, de toutes les causes de refus la plus évidente,

---

<sup>598</sup> Il s'agit des pages 162-167 de *Vigilia del Almirante* : partie XXI, "Fragmentos de una biografía apócrifa" (L'édition consultée : A. Roa Bastos, *Vigilia del Almirante*, Madrid, Santillana, 1992, 378 p.).

<sup>599</sup> A. de Chatellus, *ibidem*, p. 93.

mais s'y ajoute peut-être la différence sociale qui existe entre les deux personnages<sup>600</sup>.

Voilà pourquoi le jeune tisserand présente sa déclaration d'amour déguisée et dédoublée, avec un renversement de rôles : procédés que de Chatellus décortique à merveille. En effet, le tisserand raconte que Schéhérazade raconte l'histoire de l'amour du roi du désert pour la fille invisible – mais il n'est pas sans importance que le tisserand s'adresse à Simonetta qu'il aime, et que Schéhérazade s'adresse au roi qui menace sa vie. Par conséquent, chacun raconte en ayant un objectif très précis, bien qu'inavoué : le tisserand – l'amour de Simonetta ; Schéhérazade – la vie sauve. De Chatellus ne perd pas de vue le conte de Schéhérazade : dans ce récit, le roi tombe amoureux de la fille invisible qui lui échappe sans cesse, et son objectif – clairement avoué cette fois – est de la retrouver et de lui déclarer son amour. Une brillante analyse lui permet de distinguer les trois niveaux de la narration :

- au 1<sup>er</sup> degré – le narrateur impersonnel raconte au lecteur de *Vigilia del Almirante* l'histoire du tisserand et de Simonetta ;
- au 2<sup>e</sup> degré – le narrateur (tisserand) raconte à Simonetta l'histoire de Schéhérazade et du roi ;
- au 3<sup>e</sup> degré – la narratrice (Schéhérazade) raconte au roi l'histoire du roi du désert et de la jeune fille invisible – l'histoire que Simonetta adore tant.

Elle remarque aussi l'inversion habile de l'ordre de ces niveaux de narration : au lieu de la progression logique du 1<sup>er</sup> au 3<sup>e</sup> degré (1,2,3), nous obtenons en réalité une progression du 1<sup>er</sup> au 2<sup>e</sup>, en passant par le 3<sup>e</sup> (1,3,2), ce qui permet à l'auteur de présenter en dernier lieu l'heureux dénouement de l'histoire de Schéhérazade : le roi lui déclare son amour. C'est alors, comme par enchantement, que Simonetta, séduite, cède aux avances du tisserand conteur. La conclusion qu'en tire de Chatellus semble très convaincante :

Quoi qu'il en soit, le travestissement du désir amoureux a bien pour but d'éviter le rejet ou le refoulement de celui-ci par Simonetta. Le tisserand a en effet besoin de

---

<sup>600</sup> A. de Chatellus, *ibidem*, p. 94.

l'amour de la jeune fille pour qu'existe une relation amoureuse, un amour réciproque et partagé. L'évidence selon laquelle l'amour du tisserand ne peut engendrer une relation à lui seul peut se lire comme une métaphore de l'écriture : l'auteur ne peut engendrer l'œuvre à lui seul, car le lecteur lui est en effet indispensable pour que naisse l'œuvre. Sans l'intérêt du lecteur pour le texte, sans les multiples projections du lecteur dans le texte, ce dernier reste une trame inachevée<sup>601</sup>.

Tellement convaincante, que je n'ai rien à lui reprocher – si ce n'est qu'il s'agit, précisément, d'une projection du lecteur, le lectant, dans le texte. Autrement dit, le lectant professionnel ne trouvera dans le texte que ce qu'il a décidé d'y trouver à l'avance. En réalité, même une rapide lecture du fragment commenté suffit pour constater que dans le récit roabastien il n'y a aucune trace de séduction. Ou, pour être plus précise, le narrateur n'insiste pas sur la séduction, mais sur l'amour clandestin de deux jeunes gens et sur ses conséquences. Dès l'apparition de Simonetta dans le récit, elle est déjà amoureuse – et ni froide ni réticente, comme l'insinue de Chatellus :

Simonetta, hija única de los nobles lugareños Annari Lualdi-Stassei, se enamoró perdidamente del joven cardador que llevaba de tanto en tanto a su casa paños y tejidos, zaleas y alfombras, chales, capillos, camafeos de raso y de sedas de China. (*Vigilia del Almirante*, p. 163)

On peut supposer que c'est son cadeau de Noël qui l'a émerveillée et réellement conquise ; car en présence de ses parents et des servants de la maison, le tisserand offre à Simonetta une tunique en poils de chauve-souris qui la rend invisible – détail dont les jeunes gens sauront profiter.

Con el invierno las visitas del cardador se hicieron más frecuentes. Los ampos de lana, como la nieve y suspiro, supieron disimular muy bien la pureza del idilio. Sus padres no se dieron cuenta de que la hija adolescente sólo bebía el aire que respiraba el joven de las lanas. (*Vigilia del Almirante*, p. 164.)

Le narrateur lui-même dresse une liste d'objections à cet amour ; il ne s'agit pas de la différence de rang social entre les jeunes, mais paradoxalement de la laideur de garçon, dont les attributs sont explicités d'une manière

---

<sup>601</sup> A. de Chatellus, *ibidem*, p. 98.

certes peu attractive : "cara caprina", "nariz algo protuberante", "insitno rapaz", "hedor de ovejas pegado a la piel", "dedos ennegrecidos" et, comme si ce n'était pas assez, "invencible prurito de constantes estornudos" et "voz pastosa". Mais l'amour rend Simonetta aveugle :

El tejedor sedujo a la candorosa muchacha con su aire de halcón de acecho, de ojos penetrantes y soñadores. De pronto se volvía locuaz y recitaba fragmentos de Orlando Furioso de Ludovico Ariosto, cuentos de Bandello, de las *Mil y una noches*, variadas o inventadas por él. (*Vigilia del Almirante*, p. 164)

On passe alors à l'histoire dont raffole Simonetta, celle du roi du désert et de la fille invisible – effectivement, comme remarque de Chatellus, sans mentionner l'intermédiaire de Schéhérazade, véritable narratrice de ce récit. Mais celle-ci ne tardera à apparaître dans ce bref et dense fragment qui, au lieu de remettre tout le monde à sa place, superpose les figures de deux souverains, celui qui cherche la fille invisible – et cet autre qui écoute Schéhérazade et finit par lui déclarer son amour. Ce qui n'est pas sans incidence sur Simonetta, l'auditrice des deux récits :

El rey mandó a sus orfebres que tallaran en oro puro las ajorcas más hermosas del mundo que él mismo quería ceñir a los tobillos de pájaro de la muchacha-espejismo. Era inencontrable. Aparecía y desaparecía alguna que otra vez en la tiniebla blanca del mediodía, siempre en un punto distinto del cuadrante. Simonetta quería saber el fin de esa historia que el cardador demoraba adrede entre una aparición y otra. El rey – le dijo éste por fin, una vez que se habían quedado solos – salió de su abatimiento. Sheherazada creyó que el rey había encontrado a la Muchacha-espejismo. Lo que significaba para ella el fin de sus historias y el fin de su vida. Radiante de felicidad, el señor de los desiertos se arrodilló y prendió las ajorcas a los tobillos de la propia Sheherezada. Las tenues campanillas tañían suavemente al ritmo de los relatos. Tan sensibles que sonaban hasta cuando los latidos del corazón de Sheherezada se aceleraban de emoción de contar esas historias que tenían la virtud de detener el tiempo y de prolongarle a ella la vida. Simonetta, como en éxtasis, dio un beso al cardador. (*Vigilia del Almirante*, p. 165)

En réponse à quoi, le tisserand propose à la jeune fille le premier rendez-vous galant nocturne. Il est significatif que de Chatellus s'arrête là : c'est à partir de ce baiser et de la future rencontre amoureuse qu'elle tisse déjà la trame de son interprétation, partant de l'hypothèse qu'il s'agit d'une histoire de séduction par l'intermédiaire de la littérature – pour aboutir à la conclusion que la littérature n'est rien d'autre qu'une vaste entreprise de

séduction du lecteur. Or, si cette opération de séduction et l'amour semblent réciproques, il est encore plus intéressant de voir ce qui se passe dans le texte au moment où notre lecteur décide d'interrompre sa lecture :

A Sheherezada le salvaron las ajorcas de oro. A Simonetta le perdieron las que urdió para ella con lana de estambre el tejedor. Seis meses después, Simonetta ya no podía ocultar su gravidez. Los padres lograron que un pariente cercano salvara de la deshonra a los Annari-Stassei con un matrimonio íntimo y precipitado. Ludovico nació muerto y mató a su madre en las entrañas. (*Vigilia del Almirante*, p. 166)

Ces événements racontés par le biographe apocryphe expliquent pourquoi le jeune Christophe décide de s'évader et de devenir marin, pourquoi il dit renoncer à l'amour des femmes, pourquoi l'un de ses fils s'appellera Ludovico. Mais pourquoi ni la grossesse, ni la mort de Simonetta n'ont-elles pas le droit d'être mentionnées plus haut ? La réponse est évidente : ils ne cadrent pas avec l'explication proposée. Car, si l'on établit un parallèle entre la séduction de Simonetta et celle du lecteur, la grossesse et la mort de l'héroïne suggéreraient pour le lecteur des conséquences difficiles à imaginer, mais certainement plutôt désagréables<sup>602</sup>.

Alors le système de significations et d'allusions proposées par de Chatellus ne tiendrait-il que sur sa grille de lecture, manifestement sélective ? Bien que je sois curieuse de connaître l'opinion de Roa Bastos à ce sujet, une citation d'Umberto Eco me vient à l'esprit :

Je ne dis pas que l'auteur ne puisse découvrir une lecture qui lui semble aberrante, mais dans tous les cas il devrait se taire : aux autres de la contester, texte en main<sup>603</sup>.

Or, Eco souligne un peu plus loin que le texte est là et qu'il produit ses propres effets de sens. Voilà pourquoi je maintiens ma première impression : de Chatellus nous offre une explication tout à fait convaincante. Pour revenir encore une fois à ses présupposés théoriques,

---

<sup>602</sup> D'autant plus que la grossesse meurtrière de Simonetta semble réellement l'antithèse de trois grossesses de Schéhérazade, à qui le fait d'avoir donné au roi trois fils durant tout ce temps lui sauve finalement la vie. (Cf. *Contes de Mille et Une Nuit*, trad. A. Guerne, Paris, Club français du livre, 1966, "Conclusion", p. 2485-2488.)

<sup>603</sup> U. Eco, "Apostille au *Nom de la rose*" (trad. M. Bouzaher), *Le nom de la rose*, op. cit., p. 511.

elle fait dans son analyse exactement ce qu'un lecteur co-créateur se doit faire :

La métaphore de la lecture, en faisant du récepteur un contemplateur d'étoiles à l'imagination fertile, dépeint bien un récepteur dont les projections multiples achèvent l'œuvre et la transforment. La lecture serait ainsi la réélaboration d'un élément initial ; elle serait une ré-écriture, et comme telle une véritable création. Semblable conception fait donc du lecteur un co-créateur au même titre que l'auteur, puisqu'il achève l'œuvre en la lisant. L'œuvre serait une œuvre commune dans laquelle le producteur n'aurait plus le monopole de la création ; il serait tenu de la partager avec le récepteur<sup>604</sup>.

La lecture que nous propose Adelaïde de Chatellus est en effet une habile réélaboration des éléments initiaux. Elle est une ré-écriture, et donc une véritable création, dans le sens où elle achève l'œuvre et la transforme. Le choix qu'elle effectue parmi les composantes du récit roabastien lui permet de créer un nouveau sens, celui du jeu de la séduction, et de poser une hypothèse qui s'applique aussi bien au texte en question qu'à la lecture en général (de la séduction de l'auditrice – et de la séduction du lecteur) Et, bien entendu, de confirmer cette hypothèse. Ce qui me permet de dégager les mécanismes de sa stratégie interprétative – et d'asseoir ma certitude que chaque lecture est un acte de déchiffrement et de création.

---

<sup>604</sup> A. de Chatellus " *ibidem*, p. 93.

## **EPILOGUE**

There is no single method. T. S. Eliot once said that there was no method except to be very intelligent.

cité par Robert Scholes<sup>605</sup>

Cuando la soberbia y la inteligencia van de la mano, sucede algo ineluctable. Una de las dos sale empequeñecida.

Claudio Guillen<sup>606</sup>

Au moment de tirer quelques conclusions de mon parcours de la nouvelle histoire au nouveau roman historique, j'observe avec intérêt que la plupart de mes ouvrages de référence et livres de chevet manquent d'épilogue. Rien de tel chez Menton, Barrientos, Singler et Aínsa, qui clôturent leurs ouvrages simplement avec la dernière analyse en cours. Amalia Pulgarín propose un chapitre sur le roman historique et le postmodernisme en guise de conclusion, et seule María Cristina Pons qui incrimine la "ficcionalización o politización de la historia" intitule ses réflexions : "Conclusiones". Milagros Ezquerro, elle, propose tout simplement... de se taire. Et de réfléchir davantage :

Maintenant que le temps est venu de se taire – se taire, et non pas conclure, fermer un discours dont la condition d'existence est de rester ouvert, – il serait bon de réfléchir un peu à ce que l'on a fait. Curieux travail que celui du critique, condamné à faire de la théorie sur de la fiction, c'est-à-dire à construire une fiction de deuxième degré<sup>607</sup>.

Cette suggestion me paraît d'autant plus perspicace qu'à l'heure de prendre congé de mon lecteur j'évalue mieux et la démesure du projet qui a menacé de dépasser plus d'une fois mon savoir et mon érudition, et la fragilité des conclusions que je peux formuler à présent. Mais tel est peut-

---

<sup>605</sup> Cité par R. Scholes, *The Crafty Reader*, New Heaven & London, Yale University Press, 2001, p. 242-243.

<sup>606</sup> C. Guillén, *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001, p. 59.

<sup>607</sup> M. Ezquerro, *Théorie et fiction, op. cit.*, p. 246.

être le prix du savoir : chaque réponse suscite d'autres questions, et chaque prise de position est modifiable. Mon objectif principal était de forger une modalisation du nouveau roman historique, opératoire non seulement au sein de la littérature hispano-américaine, mais également au sein d'autres littératures contemporaines – et je crois disposer aujourd'hui de l'appareil théorique nécessaire. L'inscription "roman historique" sur la couverture ne signifie plus la même chose et tend d'ailleurs à disparaître. Aujourd'hui le nouveau roman historique exige un nouveau pacte de lecture, intelligible grâce à une nouvelle grille d'analyse qui isole des éléments tels que : le paratexte et l'incipit, les marques d'historicité, les références spatiales et temporelles, le choix du sujet, les personnages, les modalités de l'écriture ; les enjeux de la lecture, avec la possibilité de construire un cadre théorique commun pour des recherches ultérieures.

Tout d'abord, j'ai tenu à asseoir mon étude du nouveau roman historique sur une solide base théorique, qui ne se limite pas à une simple introduction. D'où les pages consacrées à Vico, Barthes, Veyne, de Certeau, Ricœur, White et Ankersmit, dans une optique assurément plus dilettante que spécialisée : j'estime toutefois que l'avenir de l'université passe par la démarche interdisciplinaire, outre l'humanisation de la science et l'encouragement d'une curiosité intellectuelle étendue à tous les domaines. De la première partie consacrée à la nouvelle histoire je retiendrai sa dimension narrative : il ne s'agit pas de s'aventurer sur les chemins du révisionnisme ni de nier l'existence des événements passés, mais simplement d'admettre que le savoir sur le déroulement de ces événements dépendra toujours et uniquement de la narration qui en est faite. Et même si l'on dispose de la séquence filmée d'un épisode historique d'une importance capitale – l'assassinat du président Kennedy ou la destruction de World Trade Center – l'image en elle-même, tout comme le témoignage direct, constituent des éléments insuffisants pour appréhender immédiatement et totalement une quelconque "vérité historique" de l'événement, qui, pourtant, se sera déroulée sous nos yeux. La "vérité historique" ne se dégage que d'une narration cohérente, et la narration à son tour dépend du narrateur et du narrataire, de leur contexte historique et de leurs enjeux politiques. D'où l'intérêt de remplacer parfois l'historiographie trop officielle par l'écriture de l'histoire faite par les non-

spécialistes, dont l'érudition peut être réellement impressionnante, et les conclusions pertinentes :

también porque a falta de una verdadera, imposible, y en última instancia indeseable "Historia Universal", existen muchas historias no sólo particulares sino cambiantes, según las perspectivas de tiempo y espacio desde las que son "escritas"<sup>608</sup>.

Car, que cela plaise ou non aux historiens qui généralement dédaignent les romans historiques, les écrivains, eux, lisent les ouvrages historiques et savent en tirer des conclusions surprenantes. *Terra nostra* de Fuentes, *El otoño del patriarca* de García Marquez, *Noticias del Imperio* de Del Paso, *El Sueño de la Historia* d'Edwards et bien d'autres en témoignent.

La deuxième partie de ce travail a renforcé mon hypothèse que le nouveau roman historique est une catégorie critique, forgée par quelques précurseurs et acceptée plus volontiers aux Etats-Unis, au Canada et en Amérique latine, qu'en Europe. Ainsi, le panorama des traits génériques du nouveau roman historique, proposé par Fernando Aínsa, Seymour Menton et Celia Fernández Prieto s'avère non seulement cohérent, mais opératoire dans le contexte d'autres romans historiques contemporains, publiés ailleurs qu'en Amérique latine :

AINSA (1991 – 2003)	MENTON (1993)	FERNANDEZ PRIETO (1998)
<ul style="list-style-type: none"> <li>* Relecture du discours historiographique</li> <li>* Abolition de la distance épique</li> <li>* Abolition des mythes</li> <li>* Marques d'historicité</li> <li>* Multiplicité des points de vue</li> <li>* Superposition des temps</li> <li>* Diversité des modes d'expression</li> <li>* Archaïsme, pastiche, parodie</li> <li>* Réécriture d'autres romans historiques</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>* Relativisme bourgeoisien</li> <li>* Distorsion de l'histoire</li> <li>* Historicité des protagonistes</li> <li>* Caractère métafictionnel</li> <li>* Caractère intertextuel</li> <li>* Dimension dialogique</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>* Distorsion des données historiques : <ul style="list-style-type: none"> <li>- suggestion des histoires alternatives</li> <li>- exhibition des procédés hypertextuels</li> <li>- multiplication des anachronismes</li> </ul> </li> <li>* Métafiction – dominante formelle et thématique : <ul style="list-style-type: none"> <li>- métanarration</li> <li>- métafiction historique</li> <li>- écriture féminine de l'histoire</li> </ul> </li> </ul>

<sup>608</sup> F. Del Paso, *Noticias del Imperio*, op. cit., p. 638.

Dans la dernière partie de mon étude j'ai pu vérifier, étape par étape, la validité de ces présupposés par rapport à un corpus de quelques dizaines de romans, au niveau des éléments paratextuels, des marques d'historicité concernant les personnages, le choix du sujet ainsi que les repères chronologiques et temporels, jusqu'aux stratégies narratives employées et le pacte de lecture mis en application. J'ai constaté une grande diversité du genre qui rend superficielle toute tentative de modalisation trop "étanche" : en réalité, les seuls traits valables pour tous les romans supposés appartenir à la catégorie du nouveau roman historique sont les suivants :

- localisation de la diégèse dans le passé historique identifiable comme tel pour le lecteur ;
- relecture démystificatrice du passé ;
- procédés métafictionnels et intertextuels.

C'est peu mais essentiel. Car si on considère ces trois traits comme distinctifs du nouveau roman historique, de nombreux reproches formulés jusqu'ici par la critique non avertie perdent tout leur fondement. L'enjeu est de taille : une fâcheuse tendance de la critique consiste à établir des normes peu appropriées à l'appréciation des œuvres littéraires. Or, comme nous avertit Robert Scholes, la plupart des erreurs de jugement critique, sont imputables à une mauvaise compréhension des genres<sup>609</sup>. Bien entendu, si dans le cas du nouveau roman historique une partie de la modification du pacte de lecture consiste à brouiller les pistes, il est légitime d'espérer d'un lecteur professionnel, d'un *lisant*, une démarche d'autant plus active. Reprocher à un nouveau roman historique de s'éloigner de la "vérité historique" est donc aussi sensé que de lui reprocher des "ficelles trop apparentes", comme dans cette opinion signée par Isabelle Fiermayer sur la sortie française de *Esta maldita lujuria* d'Elio Brailovsky :

*Maudite luxure*

L'apparence, voilà tout le propos de ce roman épistolaire. Depuis la Patagonie, la ville de Carmen de Patagones, Ambrosio de Lara, armurier de son état, adresse, le

---

<sup>609</sup> R. Scholes, "Les modes de la fiction", in *Théorie des genres*, G. Genette & T. Todorov (dir.) Paris, Seuil, 1986, p. 79.

24 mai 1810, une longue lettre au vice-roi d'Espagne. Il décrit les montagnes sans sommets, que l'on gravit éternellement, les ruisseaux qui grouillent de serpents, les gloussements des oiseaux nocturnes, buveurs de sang, les fornications des hommes et des animaux, des femmes et des requins, les «exhalaisons érotiques» de ces contrées lointaines, la folie sensuelle qui s'empare de chacun, la nature entière qui résonne de cris d'extase. Sur ce continent en formation, non achevé, «une main, parfois celle de Dieu, parfois celle de l'Autre, modèle des images de rêve et de cauchemar où le réel n'est qu'une illusion des sens». Se frayant un chemin parmi les rêves qui «ont la consistance de la pierre, de l'arbre et de l'eau», les hommes fraîchement débarqués se perdent bientôt dans la luxure ou dans les tourments d'une quête sans fin et d'une solitude horrible. **Le récit un peu fabriqué, aux ficelles trop apparentes**, a le mérite de nous transporter sous d'autres latitudes et de nous y maintenir, entre rêve et cauchemar<sup>610</sup>.

Comme le déplore Scholes, les raisons qui poussent à ce genre d'aberrations critiques sont presque systématiquement liées à des manquements à la logique des genres et à un monisme inconscient dans le domaine de l'appréciation littéraire. Voilà pourquoi je m'obstine aujourd'hui à théoriser sur la poétique du nouveau roman historique : en France, des romans comme *Impératrice* (2003) de Shan Sa ou *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell (2006) méritent des critiques autres que celles qui s'inspirent de Victor Hugo.

Si l'on excepte le milieu professionnel, le lecteur est tenu à l'écart des nouvelles théories littéraires et n'a pour repères que le classement des romans historiques à la FNAC, où règnent Alexandre Dumas et Christian Jacq. Ce phénomène, remarqué par Barthes dans la deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle, gagne d'actualité :

Notre littérature est marquée par le divorce impitoyable que l'institution littéraire maintient entre le fabricant et l'usager du texte, son propriétaire et son client, son auteur et son lecteur. Ce lecteur est alors plongé dans une sorte d'oisiveté, d'intransitivité, et, pour tout dire, de *sérieux* : au lieu de jouer lui-même, d'accéder pleinement à l'enchantement du signifiant, à la volupté de l'écriture, il ne lui reste plus en partage que la pauvre liberté de recevoir ou de rejeter le texte : la lecture n'est plus qu'un *referendum*<sup>611</sup>.

---

<sup>610</sup> Cf. *Lire*, mars 2002. C'est moi qui souligne.

<sup>611</sup> R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 10.

Et c'est là peut-être qu'intervient la modification la plus significative au niveau du pacte de lecture : sortir le lecteur de sa léthargie, établir un véritable échange, proposer une démarche active et engagée, tels sont les enjeux du nouveau roman historique. Il me semble opportun de citer à nouveau Scholes, lequel postule modestement une lecture "artisanale", par opposition à la lecture culte comme à la lecture fondamentaliste, une lecture motivée et par la curiosité intellectuelle et par le plaisir de lire :

In the humbler craft of reading I am advocating, a primary assumption is that texts are intelligible, that we must assume an authorial intelligence behind them in order to "situate" any text. [...] The craft of reading should be open and flexible with respect to the play of meaning in any text<sup>612</sup>.

Nul doute que ce "Craft Reader", lecteur artisan et bricoleur sache prendre une part active dans ce jeu qu'est devenu le nouveau roman historique<sup>613</sup>. Car, si le nouveau roman historique se présente au départ comme une catégorie critique, proposée et défendue par les critiques de profession, il me paraît inévitable de confronter cette catégorie avec les attentes et les habitudes d'un public aujourd'hui aussi friand de réalisme magique que de récits sur le passé. L'époque des cataclysmes politiques favorise une remise en question du discours officiel, une recherche d'identité, un besoin de nouveaux récits fondateurs dans un univers éclaté. L'accent mis sur la narration, sur l'aspect narratif de la reconstruction du passé individuel et collectif n'est pas loin de rappeler que la condition humaine est une condition textuelle, et qu'il en a toujours été ainsi :

Textuality runs deep, since all human beings can be seen as textual animals in more than one sense. First of all, like every other living thing, we replicate ourselves through the transmission of genetic information coded in the nucleonic acids, DNA and RNA. We are, biologically, the result of a textual process. We have been scripted. Beyond that, of course, human beings are born into linguistic and cultural heritages that are themselves powerful texts, shaping our possibilities and

---

<sup>612</sup> R. Scholes, *The Crafty Reader*, op. cit., p. 217.

<sup>613</sup> Voilà une définition du "craft" selon *Le Robert & Collins Grand dictionnaire anglais – français*, Glasgow & Paris, 2000 : "**craft – a**) (= *skill*) art, métier ; (= *job, occupation*) métier, profession (généralement de type artisanal) ; (= *subject*) travaux manuels ; **b**) (= *tradesmen's guild*) corps de métier, corporation ; **c**) (= *cunning*) astuce, ruse". Selon le même dictionnaire, l'adjectif "crafty" signifie "malin, rusé".

impossibilities, and we function amid webs of information carried by various audible, visual, and verbal media that shape the ways we live and die. We never escape textuality, and if we live after death, it will be textually, in signs – memories, photographs, words in pixels or on a page or cut into stone<sup>614</sup>.

Dernier constat concernant la réception du nouveau roman historique et le pacte de lecture qu'il propose : alors qu'auparavant il s'agissait de convaincre le lecteur de la véracité du récit, on tient à présent à lui prouver en outre son historicité, son appartenance à l'héritage d'une culture et d'une tradition. Ce changement signifie que le bagage de l'histoire, de la culture et de la tradition peut être à chaque fois réinterprété. Si la nouvelle histoire s'auto-définit essentiellement en tant que narration et abandonne ses prétentions d'atteindre et de surveiller la "vérité historique", le roman historique s'aventure dans les domaines de la tradition orale, de l'histoire non-écrite des vaincus, du passé des marginaux, de la version non-autorisée des événements. Dans cette relecture du passé et de l'écriture de l'histoire, les livres des historiens peuvent dialoguer avec les palimpsestes historiques écrits par Roa Bastos, García Márquez, Fuentes, Saramago, Eco, Rushdie et autres grandes figures de notre temps. En effet, si la globalisation n'épargne assurément pas la culture, l'aspect bénéfique de ce phénomène pourrait faciliter l'échange d'idées, la reformulation de certains concepts fondamentaux, et l'élaboration d'un paradigme en accord avec la nouvelle sensibilité qui affleure aujourd'hui.

---

<sup>614</sup> R. Scholes, *The Crafty Reader*, New Heaven & London, Yale University Press, 2001, p. 78.

## Bibliographie

---

## ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

### 1. Romans consultés

- AGUINIS, Marcos, *La gesta del marrano*, Buenos Aires, Planeta, 1991, 470 p.
- ANDAHAZI, Federico, *El anatomista* (1997), Barcelona, Destino, 2003, 236 p<sup>615</sup>.
- , *Las Piadosas : novela*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1998, 219 p.
- ARENAS, Reinaldo, *El mundo alucinante : una novela de aventuras*, México, Diógenes, 1969, 222 p.
- ARIDJIS, Homero, *1492 vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla*, México, Siglo XXI, 1985, 410 p.
- , *Memorias del Nuevo Mundo*, México, Diana, 1988, 351 p.
- BENITEZ ROJO, Antonio, *El mar de las lentejas*, La Habana, Letras Cubanas, 1979, 208 p.
- BOULLOSA, Carmen, *Son vacas, somos puercos*, 1991, 138 p.
- , *Llanto. Novelas imposibles*, México, Ediciones Era, 1992, 122 p.
- , *Duerme* (1993), l'édition consultée : *Duerme. L'eau des lacs du temps jadis*, (trad. C. Fell), Paris, Le Serpent à Plumes, 1999, 184 p.
- , *Cielos de la Tierra*, México, Alfaguara, 1997, 369 p.
- BRAILOVSKY, Antonio Elio, *Esta maldita lujuria*, Buenos Aires, Ed. Planeta, 1992, 188 p.
- CARPENTIER, Alejo, *El reino de este mundo* (1949), Barcelona, Seix Barral, 1993, 145 p.
- , *Guerra del tiempo* (1958), México, Compañía General de Ediciones, 275 p.
- , *El siglo de las luces* (1962), Barcelona, Seix Barral, 1995, 363 p.
- , *Concierto barroco*, México, Madrid, Buenos Aires ; Siglo XXI, 1974, 92 p.
- , *El recurso del método*, Madrid, Siglo XXI, 1974, 343 p.
- , *El arpa y la sombra* (1979), Madrid, Alianza Ed., 1998, 182 p.
- DE SANTIS, Pablo, *El calígrafo de Voltaire* (2001), Barcelona, Destino, 2002, 208 p.
- DEL PASO, Fernando, *Noticias del imperio*, Madrid, Mondadori, 1987, 670 p.
- EDWARDS, Jorge, *El Sueño de la Historia* (2000), Barcelona, Tusquets Editores, 2002, 445 p.
- ESCOTO, Julio, *Madrugada. Rey del albor*, Honduras, Centro Editorial, 1993, 548 p.
- ESQUIVEL, Laura, *La ley del amor*, Barcelona, Plaza & Janés, 1995, 277 p.
- ESPINOSA, Germán, *La tejedora de coronas*, Bogotá, Alianza editorial colombiana, 1982, 564 p.
- FAJARDO, José Manuel, *Carta del fin del mundo* (1996), Madrid, Suma de Letras, S.L., 2001, 190 p.
- FUENTES, Carlos, *La muerte de Artemio Cruz* (1962), México, Madrid, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1991, 316 p.

---

<sup>615</sup> La date de la première édition va entre parenthèses, suivie de la date de la publication de l'exemplaire consulté.

## Bibliographie

---

- , *Terra nostra*, Barcelona, Seix Barral, 1975, 783 p.
- , *Cristóbal Nonato*, México, Madrid, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987, 563 p.
- , *La Campaña*, Madrid, Mondadori, 1990, 241 p.
- , *Los años con Laura Díaz*, Madrid, Santillana, 1999, 470 p.
- GARCÍA MARQUEZ, Gabriel, *El otoño del patriarca* (1975), Madrid, Espasa Calpe, 1992, 244 p.
- , *El general en su laberinto*, Madrid, Mondadori, 1989, 286 p.
- GOLOBOFF, Mario, *Comuna Verdad*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1992, 148 p.
- IPARAGUIRRE, Silvia, *La Tierra del Fuego*, (Buenos Aires, 1998), édition consultée : Madrid, Suma de letras, S.L., 2001, 286 p.
- LARRETA, Antonio, *Voláverunt : novela*, Barcelona, Planeta, 1980, 291 p.
- LOBO, Tatiana, *Asalto al paraíso*, Costa Rica, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1998, 324 p.
- MARTÍNEZ, Herminio, *Diario maldito de Nuño de Guzmán*, Mexico, Eds. Diana, 1990, 237 p.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La novela de Perón*, Buenos Aires, Legasa, 1985, 429 p.
- , *Santa Evita* (1995), Barcelona, Seix Barral, 1997, 398 p.
- MASTRETTA, Angeles, *Arráncame la vida* (1985), Barcelona, Seix Barral, 1996, 238 p.
- MERCADER, Marta, *Juanamanuela, mucha mujer*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980, 449 p.
- OTERO SILVA, Miguel, *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad*, Barcelona, Seix Barral, 1979, 345 p.
- PASOS MARCIAQ, Ricardo, *El burdel de las Pedrarias*, Managua, Hispamamer, 1997, 531 p.
- PIGLIA, Ricardo, *Respiración artificial* (1980), Barcelona, Anagrama, 2001, 219 p.
- PONCE DE LEON, Napoleón Baccino, *Maluco, la novela de los descubridores*, La Habana, Casa de las Américas, 1989, 335 p.
- PONIATOWSKA, Elena, *Tinísima*, México, Era, 1992, 663 p.
- POSSE, Abel, *Daimón*, Barcelona, Argos Vergara, 1981, 269 p.
- , *Los perros del paraíso*, Barcelona, Argos Vergara, 1983, 253 p.
- , *El largo atardecer del caminante*, Barcelona, Plaza y Janés, 1992, 211 p.
- , *La pasión según Eva*, Barcelona, Editorial Planeta, 1995, 355 p.
- , *Los cuadernos de Praga*, México, Atlantida, 1998, 318 p.
- RAMÍREZ, Sergio, *Margarita, está linda el mar*, (1998), Suma de Letras, 2001, 478 p.
- ROA BASTOS, Augusto, *Yo el Supremo* (1984), Madrid, Alfaguara, 1990, 520 p.
- , *Vigilia del Almirante*, Madrid, Santillana, 1992, 378 p.
- Madama Sui*, (1995), Madrid, Santillana, 1996, 292 p.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, Edgardo, *La noche oscura del Niño Avilés*, (1984), Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, 428 p.
- ROMERO, Denzil, *La tragedia del generalísimo* (1984), Caracas, Alfadil, 1987, 393 p.
- , *Grand Tour : epítasis*, Barcelona, Laia, 1987, 354 p.
- , *La esposa del doctor Thorne*, Barcelona, Tusquets, 1990, 212 p.
- , *Para seguir el vagabundear : epítasis II*, Caracas, Monte Avila, 1998, 272 p.

## Bibliographie

---

- SAER, Juan José, *El entenado*, Buenos Aires, Folios, 1983, 155 p.  
TORRES, Ana Teresa, *El exilio del tiempo*, Caracas, Monte Ávila, 1991, 263 p.  
---, *Doña Inés contra el olvido*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992, 239 p.  
VARGAS LLOSA, Mario, *La guerra del fin del mundo*, Barcelona, Seix Barral, 1981, 531 p.  
---, *El Paraíso en la otra esquina*, Madrid, Santillana, 2003, 487 p.

### 2. Points de référence

#### A. Ouvrages collectifs

- 1942-1992 Rencontres ou cataclysmes ?* Caen, Presses Universitaires de Caen, 1995, 222 p.  
*Abel Posse : La Semana del Autor*, SAINZ de MEDRANO, Luis (coord.), Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1997, 128 p.  
*Acercamientos a Carmen Boullosa. Actas del Simposio "Conjugarse en infinitivo – la escritora Carmen Boullosa"*, DRÖSCHER, Barbara, RINCÓN, Carlos (éd.), Berlin, Edition Tranvía, Verlag Walter Frey, 1999, 275 p.  
*Anthologie de la littérature hispano-américaine au XX<sup>ème</sup> siècle*, FRANCO, Jean, LEMOGODEUC, Jean-Marie, (éd.), Paris, PUF, 1993, 404 p.  
*Apropiaciones de la realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX-XX*, DILL, Hans-Otto, GRUNDLER, Carola, GUNIA, Inke (éd.), Frankfurt, Vervuert, Madrid-Iberoamericana, 1994, 560 p.  
*Coloquio Internacional : El texto latinoamericano*, Vol. II, Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers, Madrid, Ed. Fundamentos, 1994, 282 p.  
*La construction du personnage historique. Aires hispanique et hispano-américaine*, COVO, Jacqueline (éd.) Diffusion Presses Universitaires de Lille, 1991, 331 p.  
*Ecrire l'histoire de l'Amérique latine XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, BERTRAND, Michel, MARIN, Richard (dir.), Paris, CNRS Editions, 2001, 211 p.  
*Discurso sobre la "invención" de América*, ZAVALA Iris M. (coord.), Rodopi, Amsterdam & Atlanta, 1992, 294 p.  
*La escritura de la memoria : Reinaldo Arenas : textos, estudios y documentación*, ETTE ? Ottmar (éd.), Frankfurt am Main, Vervuert, 1992, 231 p.  
*La fabrique de l'histoire. Les Cahiers de la Villa Gillet*, cahier n° 9, Lyon, Editions Circe, 1999, 118 p.  
*Guía de obras literarias para historia de España*, DIEZ-PICAZO, Mercedes (éd.), Madrid, Ediciones del Otro, 1996, 409 p.  
*Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, CYMERMAN, Claude & FELL, Claude (dir.), Paris, Nathan Université, 1997, 557 p.  
*Histoire et fabulation. Espagne et Amérique latine (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles)*, SOUBEYROUX, Jacques (dir.), Cahiers du G.R.I.A.S. n° 7, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2000, 302 p.  
*Historia de la literatura hispanoamericana*, BECERRA, Eduardo, FERNANDEZ, Teodosio, MILLARES, Selena, Madrid, Universitas, 1995, 467 p.

## Bibliographie

---

- Historia, Espacio e Imaginario*, COVO, Jacqueline (éd.), Lille, Presses Universitaires de Septentrion, 1997, 315 p.
- Historia y ficción*, BARANDA Consolación (dir.), *Compás de letras*, N° 3, Editorial Complutense, 1993, 190 p.
- Inspiracje postmodernistyczne w humanistyce* (red. JAMROZIAKOWA, Anna), Warszawa – Poznań, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993, 308 p.
- Interprétation et surinterprétation*, ouvrage collectif (BROOKE-ROSE, Christine, CULLER, Jonathan, ECO, Umberto, RORTY, Richard ; trad. J.-P. Cometti), Paris, Presses Universitaires de France, 1996, 140 p.
- L'intertextualité. Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté*, Besançon, Paris, Diffusion Les Belles Lettres, 1998, 493 p.
- La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, KOHUT, Karl (éd.), Frankfurt, Madrid, Vervuert, 1997, 256 p.
- Itinerarios entre la ficción y la historia. Transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina*, CALABRESE, Elisa T. (ed.), Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1994, 225 p.
- Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, REVEL Jacques (dir.), Paris, Gallimard, le Seuil, coll. Hautes Etudes, 1996, 243 p.
- Knowing & Telling History : The Anglo-Saxon Debate*, ANKERSMIT, Franklin R., (éd), Wesleyan University, Middletown, Connecticut, 1986, 100 p.
- Lieux dits. Recherches sur l'espace dans les textes hispaniques (16<sup>e</sup> – 20<sup>e</sup> siècles)*, SOUBEROUX, Jacques (dir.), Cahiers du G.R.I.A.S., Saint Etienne, 1993, 201 p.
- Literatura y poder. Actas del Coloquio Internacional, KUL (Lovaina) UFSIA (Amberes), octubre 1993*, DE PAEPE, Christian, LIE, Nadia, RODRIGUEZ-CARRANZA, Luz & SANZ HERMIDA, Rosa, (eds.), Leuven University Press, 1995, 327 p.
- Littérature et réalité*, ouvrage collectif (R. BARTHES, L. BERSANI, PH. HAMON, M. RIFFATERRE, I. WATT) sous la direction de GENETTE, Gérard & TODOROV, Tzvetan, Paris, Seuil, 1982, 185 p.
- Littérature latino-américaine d'aujourd'hui* (colloque au Centre Culturel National de Cerisy-La-Salle), LEENHARDT, Jacques (dir.), Paris, Union Générale d'Editions, 1980, 444 p.
- Narratologie*. Numéro 1. *Le paratexte*, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1998, 205 p.
- La Nouvelle Histoire* (sous la direction de LE GOFF, Jacques), Paris, C.E.P.L., coll. "Les encyclopédies du savoir moderne", 1978, 574 p.
- La novela hispanoamericana. Descubrimiento e Invención de América*. VERGARA, Ricardo (éd.), Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973, 242 p.
- La novela histórica*, México, Universidad Nacional Autónoma, Cuadernos Americanos n°1, 1991, 114 p.
- La novela histórica a finales del siglo XX ; actas del V seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral de la U.N.E.D.* GARCIA-PAGE Mario, GUTIERREZ-CARBAJO, Francisco, ROMERA-CASTILLO, José, (éd.), Madrid, Visor, 1996, 439 p.

## Bibliographie

---

- La novela histórica. Teoría y comentarios*, ARELLANO, Ignacio, MATA, Carlos & SPANG, Kurt, (éd.), Ediciones Universidad de Navarra S.A., Pamplona, 1998, 193 p.
- La nueva novela hispanoamericana*, HERMANS, Hubert & STEENMAYER, Martin, Amsterdam, Rodopi, 1991, 142 p.
- Narrativa hispanoamericana contemporánea : entre la vanguardia y el posboom*, HERNANDEZ DE LOPEZ, Ana María, (éd.), Madrid, Editorial Pliegos, 1996, 321 p.
- Nouveau Monde : récits de Christophe Colomb, Pierre Martyr d'Anghierra, Amerigo Vespucci*, (trad. Jean-Yves Boriaud), Paris, Belles Lettres, 1992, 136 p.
- Paul Ricoeur : temporalité et narrativité* (ouvrage collectif), *Etudes phénoménologiques*, Tome VI, N° 11, 1990, 117 p.
- El personaje novelesco*, MAYORAL, Marina (coord.), Madrid, Cátedra, 1990, p. 175 p.
- Postmodernizm. antologia przekładów*, NYCZ, Ryszard (éd.), Kraków, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1997, 574 p.
- Las representaciones del tiempo histórico. Les représentations du temps de l'histoire*, COVO, Jacqueline (éd.), Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, 276 p.
- Récit et Histoire*, BESSIERE, Jean (éd.), Paris, PUF, 1984, 251 p.
- Les réécritures de l'Histoire*, ACHER, Lionel (éd.), Rouen, Université de Rouen, 2003, 91 p.
- Le roman de l'histoire dans l'histoire du roman*, ABLAMOWICZ, Aleksander (éd.), Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2000, 367 p.
- Le roman historique : récit et histoire*. (préf. de PEYRACHE, Dominique & de COUEGNAS, Daniel), Nantes, Editions Pleins Feux, 2000, 358 p.
- Świat historii* WRZOSEK, Wojciech (dir.), Poznań, Instytut Historii Uniwersytetu Adama Mickiewicza, 1998, 439 p.
- "Temps et récit" de Paul Ricoeur en débat* (sous la dir. de BOUCHINDHOMME, Christian, ROCHLITZ Rainer), Paris, Éditions du Cerf, 1990, 212 p.
- Le temps du récit* (actes du colloque), Madrid, Casa de Velázquez, 1989, 205 p.
- Théorie des genres*, sous la direction de GENETTE, Gérard & TODOROV, Tzvetan, Paris, Seuil, 1986, 205 p.

### **B. Monographies**

- AINSA, Fernando, *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*, Mérida, CELARG & Ediciones *El otro, el mismo*, 2003, 190 p.
- ALLEMANO, Marina, *Historical Portraits and Visions. From Walter Scott's "Waverley" to Michel Tournier's "Le Roi des Aulnes" and Thomas Pynchon's "Gravity Rainbow"*, New York & London, Garland Publishing, 1991, 190 p.
- ALONSO, Amado, *Ensayo sobre la novela histórica ; El Modernismo en "La Gloria de don Ramiro"*, Madrid, Gredos, 1984, 197 p.
- ANKERSMIT, Franklin Rudolf, *Narrative Logic. A semantic Analysis of the Historian's Language*, The Hague, Boston, London, Martinus Nijhoff Publishers, 1983, 282 p.
- , *The reality effect in the writing of history ; The dynamics of historiographical topology*, Amsterdam, New York, Oxford, Tokyo, Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, 1989, 37 p.

## Bibliographie

---

- , *History and Tropology. The Rise and Fall of Metaphor*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1994, 244 p.
- ASCENCIO, Esteban, *Me lo dijo Elena Poniatowska*, México, Ediciones del Milenio, 1997, 95 p.
- AUDINET, Jacques, *Le temps du métissage*, Paris, Les Eds de l'Atelier, 1999, 156 p.
- BARAN, Bogdan, *Postmodernizm*, Kraków, Inter Esse, 1991, 256 p.
- BARRIENTOS, Juan José, *Ficción-historia. La nueva novela histórica hispanoamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, 218 p.
- BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, 443 p.
- BECERA, Edouardo, *Pensar el lenguaje ; escribir la escritura. Experiencias de la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Cantoblanco, 1996, 246 p.
- BELMONTE-LOPEZ, Isabel, BETEGON-DIEZ, Ruth, *La historia contemporánea en la novela*, Madrid, Arco Libros, 1998, 80 p.
- BERNUCCI, Leopoldo M., *Historia de un malentendido : un estudio transtextual de "La guerra del fin del mundo" de Mario Vargas Llosa*, New York, Bern, Frankfurt am Main, Paris, Peter Lang, 1989, 242 p.
- BEZIERE Jean-Maurice, VAYSSIERE Pierre, *Histoire et historiens*, Hachette Supérieur, 1995, 254 p.
- BOFF, Leonardo, *La nouvelle évangélisation. Perspectives des opprimés*, Paris, Les Editions du Cerf, 1992, 176 p.
- BOISVERT, Yves, *Le monde postmoderne*, Paris, L'Harmattan, 1996, 151 p.
- BRAUDEL, Fernand, *Ecrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1969, 314 p.
- BURGH, James, *La Cité des Césars. Une utopie en Patagonie (Relation du premier établissement, des lois, de la forme de gouvernement et de l'état politique des Césars, peuple d'Amérique du Sud)*, trad. M. Azoulai, Paris, Editions UNESCO, 1996, 158 p.
- CALVIÑO, Julio, *Historia, ideología y mito en la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Ayuso, 1988, 294 p.
- CARBAJAL, Brent. J., *Historia ficticia y ficción histórica : Paraguay en la obra de Augusto Roa Bastos*, Madrid, Editorial Pliegos, 152 p.
- de CERTEAU, Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, 361 p.
- CIORAN, Emile, *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, 1960, 119 p.
- CIPLIJAUSKAITE, Biruté, *Los Noventayochistas y la Historia*, Maryland, Studia Humanitatis, 1981, 213 p.
- COHN, Deborah, *History and Memory in the Two Souths. Recent Southern and Spanish American Fiction*, Nashville & London, Vanderbilt University Press, 1999, 236 p.
- CORTES, Hernán, *Cartas de relación*, (éd. GOMEZ, Angel Delgado), Madrid, Castalia, 1993, 689 p.
- COWART, David, *History and the Contemporary Novel*, Carbondale & Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1989, 245 p.
- CRISTOFOLINI, Paolo, *Vico et l'histoire*, Paris, P.U.F., 1995, 26 p.
- CRUZ CRUZ, Juan, *Hombre e historia en Vico*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1982, 388 p.

## Bibliographie

---

- CYMERMAN, Claude, *Etudes hispano-américaines, Estudios hispanoamericanos : Benedetti, Carpentier, Donoso, García Márquez, Grandmontagne, Güiraldes, Huidobro, Isaacs, Lugones, Moyano, Neruda, Roa Bastos, Sarmiento*, Mont-Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen, 1997, 252 p.
- DE BEER, Jean-Marc, MAGASICH-AIROLA, Jorge, *América mágica : quand l'Europe croyait conquérir le Paradis*, Paris, Autrement, 1994, 255 p.
- DOMAŃSKA, Ewa, *Mikrohistorie*, Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1999, 297 p.
- DOSSE, François, *L'histoire en miettes*, Paris, La Découverte, 1987, 269 p.
- , Paul Ricœur, le sens d'une vie, Paris, La Découverte, 1997, 789 p.
- , *L'histoire ou le temps réfléchi*, Paris, Hatier, 1999, 79 p.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1969, 550 p.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* (trad. M. Bouzahier), Paris, Grasset, 1985, 315 p.
- , *Les limites de l'interprétation* (trad. M. Bouzahier), Paris, Grasset, 1992, 414 p.
- ELIAS, Amy J., *Sublime Desire. History and Post-1960s Fiction*, Baltimore & London, John Hopkins University Press, 2001, 320 p.
- ELMORE, Peter, *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana*, México, Tierra Firme, F.C.E., 1997, 235 p.
- EZQUERRO, Milagros, *Théorie et fiction. Le nouveau roman hispano-américain*, Montpellier, Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques, 1983, 255 p.
- , *Construction des identités en Espagne et en Amérique Latine. La part de l'Autre*, Paris, L'Harmattan, 1996, 303 p.
- , *Fragments sur le texte*, Paris, L'Harmattan, 2002, 101 p.
- FERNANDEZ PRIETO, Celia, *Historia y novela : poética de la novela histórica*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra S.A., 1998, 240 p.
- FERRATER MORA, Julio, *Cuatro visiones de la historia universal*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1955, 155 p.
- FOLEY, Barbara, *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1986, 273 p. (chap. 6 : "The Historical Novel", p. 143-184).
- FRAISSE, Emmanuel, MOURALIS, Bernard, *Questions générales de littérature*, Paris, Seuil, 2001, 298 p.
- FUKUYAMA, Francis, *La fin de l'histoire et Le dernier Homme* (trad. Denis-Armand Canal), Paris, Flammarion, 1992, 451 p.
- FUENTES, Carlos, *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976), Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1994, 113 p.
- , *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, Madrid, Mondadori, 1990, 288 p.
- GENETTE, Gerard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p.
- , *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 576 p.
- , *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 430 p.
- , *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, 153 p.
- , *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004, 132 p.

## Bibliographie

---

- GIRAUD, Nicole, VINDT, Gérard, *Les grands romans historiques. L'Histoire à travers les romans*, Paris, Bordas, 1991, 256 p.
- GIRONA FIBLIA, Nuria, *Escrituras de la historia. La novela argentina de los años 80*, Cuadernos de filología, Anejo XVII, Valencia, Universitat de València, 1995, 175 p.
- GRUZINSKI, Serge, *La guerre des images. De Christophe Colomb à "Blade Runner" (1492-2019)*, Paris, Fayard, 1990, 389 p.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires* (1977), (trad. P. Cadiot), Paris, Seuil, 1986, 312 p.
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, New York & London, Routledge, 1988, 268 p.
- , *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, London & New York, Routledge, 1991, 168 p.
- IANES VERA, Raúl, *De Cortés a la huérfana enclaustrada : la novela histórica del romanticismo hispanoamericano*, New York ; Paris, P. Lang, 1999, 257 p.
- IVANOVICI, Víctor, *El mundo de la nueva narrativa hispanoamericana (una introducción)*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1998, 297 p.
- JACKSON, Richard L., *The Black Image in Latin American literature*, Albuquerque, New Mexico, University of New Mexico Press, 1987, 174 p.
- JITRIK, Noe, *Historia e imaginación literaria : las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 1995, 89 p.
- JOUE, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, SEDES, 1999, 192 p.
- KOLBUSZEWSKI, Jacek, *Literatura wobec historii*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 268 p.
- LA CAPRA, Dominick, *History and Criticism*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1985, 145 p.
- LACROIX, Michel, *L'idéologie du New Age*, Paris, Flammarion, 1996, 122 p.
- LE CLEZIO, Jean-Marie, *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Paris, Gallimard, 1988, 275 p.
- LEDUC, Jean, *Les Historiens et le Temps. Conceptions, problématique, écritures*, Paris, Seuil, 332 p.
- LE GOFF, Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Editions Gallimard, 1988, 409 p.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 357 p.
- LEON-PORTILLA, Miguel, *La crêpuscule des aztèques (Vision de los vencidos)* ; trad. de A. Joucla-Ruau ; versions espagnoles des textes nahuas : Angel Ma Garibay K), Paris, Casterman, 1965, 267 p.
- LEPETIT Bernard (Dir.), *Les formes de l'expérience. Une autre histoire sociale*, Paris, Albin Michel, 1995, 337 p.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, 336p.
- LOPEZ, Amadeo, *La conscience malheureuse dans le roman hispano-américain : littérature, philosophie et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 1994, 374 p.
- LUKACS, Georg, *Le roman historique* (trad. R. Saille), Paris, Payot, 1965, 410 p.
- , *La théorie du roman* (trad. J. Clairevoye), Paris, Denoël, 1968, 196 p.
- LYOTARD, François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Les Editions du Minuit, 1979, 107 p.

## Bibliographie

---

- MADRID, Antonieta, *Novela Nostra. Vision sincrética de la novela latinoamericana*, Caracas, Fundarte, Alcaldía del Municipio Libertador, 1991, 151 p.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Enonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 196.
- MARQUEZ RODRIGUEZ, Alexis, *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier : introducción a las obras completas*, México, Siglo Veintiuno, 1982, 587 p.
- , *Historia y ficción en la novela venezolana*, Monte Avila Editores, 1990, 260 p.
- MATÉ, Reyes, *La raison des vaincus*, L'Harmattan, 1993, 230 p.
- McHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, London & New York, Routledge, 1987, 264 p. (chap. I : "From Modernist to Postmodernist Fiction : change of dominant", p. 3-25.)
- MENTON, Seymour, *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979 - 1992*, México, F.C.E., 1993, 311 p.
- MONGIN, Olivier, *Paul Ricoeur*, Paris, Seuil, 1994, 271 p.
- MUÑOZ, Willy, *El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas*, Madrid, Ed. Pliegos, 1992, 147 p.
- NAHOUM-GRAPPE, Véronique, *Le féminin*, Paris, Hachette, 1996, 142 p.
- NOIRIEL Gérard, *Sur la « crise » de l'histoire*, Belin, 1996, 343 p.
- NOUHAUD, Dorita, *La littérature hispano-américaine : le roman, la nouvelle, le conte*, Paris, Dunod, 1996, 248 p.
- O'GORMAN, Edmundo, *La invención de América*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1977, 193 p.
- ORTEGA, Julio, *El principio radical de nuevo : postmodernidad, identidad y novela en América Latina*, Lima, Fondo de la Cultura Económica, 1998, 302 p.
- OVIEDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Alianza, 2001, vol. IV : *De Borges al presente*, 492 p.
- PARNICKI, Teodor, *Historia w literaturę przekuwana* ; Warszawa, Czytelnik, 1980, 427 p.
- PEREZ, Galo René, *La novela hispanoamericana. Historia y crítica*, Madrid, Oriens, 1982, 515 p.
- PICARD, Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986, 320 p.
- , *Lire le temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 1989, 188 p.
- PIEGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, DUNOD, 1996, 184 p.
- POMIAN, Krzysztof, *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999, 410 p.
- PONS, Maria Cristina, *Memorias del olvido. La nueva novela histórica de fines del siglo XX*, México-Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1996, 285 p.
- POPPER, Karl, *Misère de l'historicisme*, (trad. H. Rousseau), Paris, Plon, 1956, 212 p.
- POSSE, Abel, *Semana de autor* (coord. L. Sáinz de Medrano), Madrid, Cultura hispánica, 1997, 128 p.
- PROST, Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, 1996, 443p.
- PULGARIN, Amalia, *Metaficción histórica : la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1995, 230 p.
- RADOMSKI, Andrzej, *Kultura, prawda, poznanie*, Lublin, Agencja Wydawniczo-Handlowa, 1994, 104 p.
- RICOEUR, Paul, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 1955, 364 p.

## Bibliographie

---

- , *Temps et récit*, t. I, Paris, Seuil, 1983, 322 p. ; t. II, *La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 322 p. ; t. III, *Le Temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, 364 p.
- , *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, 681 p.
- RODRIGUEZ CARRANZA, Luz, *Un teatro de la memoria : analisis de "Terra Nostra" de Carlos Fuentes*, Leuven, Leuven University Press, 1990, 286 p.
- ROFFÉ, Reina, *Conversaciones americanas*, Madrid, Páginas de Espuma, 2001, 309 p.
- SANTA CRUZ, Inés, *Novela histórica y literatura argentina*, Rosario, Editorial Fundación Ross, 1999, 150 p.
- SANTIAGO, Juan-Navarro, *Archival Reflections. Postmodern Fiction in the Americas (Self-Reflexivity, Historical Revisionism, Utopia)*, London, Associated University Press, 2000, 367 p.
- SCHOLES, Robert, *Protocols of Reading*, New Heaven & London, Yale University Press, 1989, 164 p.
- , *The Crafty Reader*, New Heaven & London, Yale University Press, 2001, 260 p.
- SERNA, Mercedes (éd.), *Crónicas de Indias. Antología*, Madrid, Catedra, 2000, 527 p.
- SHAW, Donald Leslie, *The Post-Boom in Spanish American Fiction*, Albany, State University of New York Press, 1998, 217 p.
- SINGLER, Christoph, *Le roman historique contemporain en Amérique Latine. Entre mythe et ironie*, Paris, L'Harmattan, 1993, 208p.
- SOMMER, Doris, *Foundational fictions : the national romances of Latin America*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London, 1993, 418 p.
- SOUZA, Raymond D., *La Historia en la Novela Hispanoamericana Moderna*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1988, 199 p.
- TITTLER, Jonathan, *Ironia narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea*, (trad. C. Barvo), Bogotá, Banco de la República, 1990, 287 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, 400p.
- , *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981, 318 p.
- , *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982, 278 p.
- TOPOLSKI, Jerzy, *Wolność i przymus w tworzeniu historii*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990, 267 p.
- , *Wprowadzenie do historii*, Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1998, 162 p.
- , *Świat bez historii*, Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1998, 262p.
- TORO, Alfonso del, *Los laberintos del tiempo. Temporalidad y narración como estrategia textual y lectoral en la novela contemporánea*. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1992, 245 p.
- USLAR-PIETRI, *La invención de América mestiza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, 762 p.
- VARGAS LLOSA, Mario, *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Seix Barral, 1990, 261 p.
- VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire suivi de Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Seuil, 1978, 242 p.
- VICO, Giambattista, *La science nouvelle* (1725), trad. Ch. Trivulzio, princesse de Belgiojoso, Paris, Gallimard, 1993, 432 p. et *La science nouvelle. Principes d'une science*

## Bibliographie

---

- nouvelle relative à la nature commune des nations* (1744), trad. d'A. Pons, Paris, Fayard, 2001, 560 p.
- VILLANUEVA, Dario, VIÑA LISTE, José María, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, 453 p.
- WAUGH, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London & New York, Methuen, 1984, 176 p.
- WACHTEL, Nathan, *La vision des vaincus*, Paris, Gallimard, 395 p.
- WHITE, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore & London, The John Hopkins University Press, 1973, 448 p.
- , *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore & London, The John Hopkins University Press, 1987, 244 p.
- , *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, The John Hopkins University Press, 1999, 205 p.
- , *Poetyka pisarstwa historycznego*, Kraków, Universitas, 2000, 392p.
- WILLIAMS, Raymond Leslie, *Posmodernidades Latinoamericanas*, Bogotá, Ediciones Fundación Universidad Central, 1998, 192 p.
- WRZOSEK, Wojciech, *History - Culture - Metaphor : The Facets of Non-Classical Historiography*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 1997, 152 p.
- ZAMORA, Luis Parkinson, *The usable past : the imagination of history in recent fictions of the Americas*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 257 p.

### C. Articles

- ABBASSIAN, Laura, "Fidélité historique et routes de l'imaginaire chez Arturo Uslar Pietri, Carlos Fuentes et Ricardo Baccino Ponce de León : représentations de l'Indien, du Découvreur, du Libérateur", *Histoire et fabulation. Espagne et Amérique latine (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles)*, SOUBEYROUX, Jacques (dir.), *Cahiers du G.R.I.A.S. n° 7*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2000, p. 143-150.
- AINSA, Fernando, "La nueva novela histórica latinoamericana", *Cahiers du C.R.I.A.R.*, N° 11, Rouen, Université de Rouen, 1991, p. 15-22.
- , "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana", *Cuadernos Americanos n°1 : La novela histórica*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1991, p. 13-31.
- , "Unidad textual y doble discurso : la invención literaria y la 'reconstrucción' histórica", *América*, N° 12, *Cahiers du C.R.I.C.C.A.L.*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, p. 11-26.
- , "Nueva novela histórica y relativización transdisciplinaria del saber histórico", *América*, N° 14, *Cahiers du C.R.I.C.C.A.L.*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 25-39.
- , "Les racines d'une utopie" (trad. M.-Ch. Perrin), BURGH, James, *La Cité des Césars. Une utopie en* (trad. M. Azoulay), Paris, Editions UNESCO, 1996, p. 9-43.
- , "Le nouveau roman historique" dans "Les dossiers du roman", *Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, sous la direction de CYMERMAN, Claude & FELL, Claude, Paris, Nathan Université, 1997, p. 338-344.

## Bibliographie

---

- , "Del espacio vivido al espacio del texto", *Historia, Espacio e Imaginario*, COVO, Jacqueline (éd.), Lille, Presses Universitaires de Septentrion, 1997, p. 33-41.
- ANKERSMIT, Franklin R. "Od postmodernistycznej narracji do po-postmodernistycznego doświadczenia. Ewy Domańskiej rozmowa z Franklinem R. Ankersmitem", *Teksty drugie*, Instytut Badań Litrackich Polskiego Instytutu Nauk, n. 2/3, 1996, p. 190-209.
- , "Historiografia i postmodernizm", *Postmodernizm. antologia przekładów*, (ouvrage collectif sous la direction de NYCZ, Ryszard), Kraków, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1997, p. 145-172.
- , "Language and historical experience", l'édition consultée : "Język a doświadczenie historyczne" (trad. S. Sikora), *Polska Sztuka Ludowa : Konteksty*, n° 1-2, 1997, p. 81- 87.
- , "Modernistyczna prawda, postmodernistyczne przedstawienie i po-postmodernistyczne doświadczenie", *Historia : O jeden świat za daleko ?*, ouvrage collectif (sous la direction de DOMAŃSKA, Ewa), Poznań, IH Uniwersytetu Adama Mickiewicza, 1997, p. 19-35.
- , "Pochwała narratywizmu" (interview) in *Polska Sztuka Ludowa : Konteksty*, n° 1-2, 1997, p. 88-90.
- , "Representation as the Representation of Experience", *Metaphilosophy*, vol. 31, n° 1-2, January 2000, p. 148-168.
- BARCHINO, Matías, "La novela biográfica como construcción mítica : el caso de Eva Duarte en La pasión según Eva" de Abel Posse", *La novela histórica a finales del siglo XX, actas del V seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral de la U.N.E.D.*, (sous la direction de GARCIA-PAGE Mario, GUTIERREZ-CARBAJO, Francisco, ROMERA-CASTILLO, José), Madrid, Visor, 1996, p. 149-157.
- BARTHES, Roland, "L'effet de réel", *Littérature et réalité*, (ouvrage collectif sous la direction de GENETTE, Gérard & TODOROV, Tzvetan ), Paris, Seuil, 1982, p. 81-90.
- BARTOSZYŃSKI, Kazimierz, "Aspekty i relacje tekstów (źródło – historia – literatura), *Teoria i interpretacja : szkice literackie*, Warszawa, 1985, p. 7-49.
- , "O poetyce powieści historycznej", *Powieść w świecie literackości*, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 1991, p. 61-97.
- , "Le problème des "sources" du roman historique, *Le roman de l'histoire dans l'histoire du roman*, (ouvrage collectif sous la direction d'ABŁAMOWICZ, Aleksander), Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2000, p. 25-33.
- BESSIERE, Jean, "Notes pour définir quelques paradoxes relatifs au roman historique", *Le roman de l'histoire dans l'histoire du roman*, (ouvrage collectif sous la direction d'ABŁAMOWICZ, Aleksander), Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2000, p. 13-24.
- BINNS, Niall, "La novela histórica hispanoamericana en el debate postmoderno", *La novela histórica a finales del siglo XX, actas del V seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral de la U.N.E.D.*, (sous la direction de GARCIA-PAGE Mario, GUTIERREZ-CARBAJO, Francisco, ROMERA-CASTILLO, José), Madrid, Visor, 1986, p. 159-165.
- BREMOND, Claude, "Racontant et raconté : les deux temps du récit", *Le temps du récit* (actes du colloque), Madrid, Casa de Velázquez, 1989, p. 147-155.

## Bibliographie

---

- BROOKE-ROSE, Christine, "Histoire palimpseste", *Interprétation et surinterprétation*, ouvrage collectif (BROOKE-ROSE, Christine, CULLER, Jonathan, ECO, Umberto, RORTY, Richard ; trad. J.-P. Cometti), Paris, PUF, 1996, p.115-127.
- BUBNER, Rüdiger, "De la différence entre l'historiographie et littérature" in *"Temps et récit" de Paul Ricoeur en débat* (sous la dir. de BOUCHINDHOMME, Christian, ROCHLITZ Rainer), Paris, Éditions du Cerf, 1990, p. 39-55.
- de CASTRO, Isabel "El cuestionamiento de la verdad histórica. Transgresión y fabulación", *La novela histórica a finales del siglo XX, actas del V seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral de la U.N.E.D.* GARCIA-PAGE Mario, GUTIERREZ-CARBAJO, Francisco, ROMERA-CASTILLO, José, (éd.), Madrid, Visor, 1996, p. 167-173.
- CHANDAY, Amaryll, "Abel Posse and the Rewriting of the Aguirre Myth", *Latin American Posmodernisms*, YOUNG, Richard A. (éd.), Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1997, p. 175-187.
- de CHATELLUS, Adelaïde, "Mille et une nuit sous le ciel étoilé : le statut du lecteur dans Vigilia del Almirante d'Augusto Roa Bastos", *Théories du texte et pratiques méthodologiques*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2000, p. 91-99.
- COLLARD, Patrick, "Le récit et son prologue dans *El Siglo de las Luces* d'Alejo Carpentier", *Onze études sur la mise en abyme, Romanica Gandensa n°XVII*, Gent, 1980, p. 83-100.
- de la CONCHA, Angeles, "Otras voces, otra Historia", *La novela histórica a finales del siglo XX, actas del V seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral de la U.N.E.D.*, (sous la direction de GARCIA-PAGE Mario, GUTIERREZ-CARBAJO, Francisco, ROMERA-CASTILLO, José), Madrid, Visor, p. 183-188.
- CORTES LABREU, Norman, "Idea de América en la narrativa de Alejo Carpentier", in *La novela hispanoamericana. Descubrimiento e Invención de América*. VERGARA, Ricardo (éd.), Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973, p. 95-145.
- COVO, Jacqueline, "La construction du personnage historique", *América*, N° 12, *Cahiers du C.R.I.C.C.A.L.*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, p.27-39.
- DOMAŃSKA, Ewa, "Od postmodernistycznej narracji do po-postmodernistycznego doswiadczenia. Ewy Domańskiej rozmowa z Franklinem R. Ankersmitem", *Teksty drugie*, Instytut Badań Litrackich Polskiego Instytutu Nauk, n. 2/3, 1996, p. 190-209.
- , "'Alternative History' : Its Authors, Characters And Critics", *Res Historica : Historia, metodologia, współczesność*, zeszyt 6, 1998, p. 145-165.
- "O różnych końcach historii", *Czas Kultury*, n° 6 – 1, 1999/2000, p. 52-57.
- , "Wokół metahistorii", WHITE, Hayden, *Poetyka pisarstwa historycznego*, Kraków, Universitas, 2000, p. 7-31.
- ECO, Umberto "Apostille au *Nom de la rose*" (trad. M. Bouzaher)<sup>616</sup>, *Le nom de la rose* (trad. J.-N. Schifano), Paris, Grasset & Fasquelle, 1985, p. 509-544.
- EZQUERRO, Milagros, "Juan Rulfo. Le temps déserté", *Le temps du récit* (actes du colloque), Madrid, Casa de Velázquez, 1989, p. 105-111.

---

<sup>616</sup> Le texte italien original a paru sous le titre "Postille al *Nome della Rosa*" dans *Alfabeta* 49, VI 1983.

## Bibliographie

---

- , "La paradoja del personaje", *El personaje novelesco*, MAYORAL M. (coord.), Madrid, Cátedra, 1990, p. 13-18.
- , "Un manuscrito hallado", *Historia y ficción, Compás de letras* : n°3, XII, 1993, p. 43-54.
- , "Colomb revisité : Vigilia del Almirante de Augusto Roa Bastos", *1942-1992 Rencontres ou cataclysmes ?* Caen, Presses Universitaires de Caen, 1995, p. 207-218.
- FERNANDEZ PRIETO, Celia, "Papel histórico y literario de la novela histórica en el romanticismo", *Historia y ficción, Compás de letras*, n° 3, XII, 1993, p. 87-109.
- , "Relaciones pasado-presente en la narrativa histórica contemporánea", *La novela histórica a finales del siglo XX, actas del V seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral de la U.N.E.D*, GARCIA-PAGE Mario, GUTIERREZ-CARBAJO, Francisco, ROMERA-CASTILLO, José (dir.), Madrid, Visor, 1996, p. 213-221.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María, "Signos de historicidad y prosa de ficción : sobre el realismo de la novela", *Las representaciones del tiempo histórico. Les représentations du temps de l'histoire*, COVO, Jacqueline (dir.), Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 59-68.
- GARCÍA NÚÑEZ, Fernando, "Anotaciones a la función de la historia en la novela mexicana contemporánea", *Bulletin Hispanique*, tome 91, N° 2, VII-XII 1989, p. 335.
- GEERTZ, Clifford, "O gatunkach zmaconych (Nowe konfiguracje myśli społecznej)", *Postmodernizm. antologia przekładów*, ouvrage collectif (sous la direction de NYCZ, Ryszard), Kraków, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1997, p. 214-235.
- GIUDICELLI, Christian, "Au commencement était le récit", *Amérique* N° 14, *Cahiers du C.R.I.C.C.A.L.*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 7-11.
- , "La fabulation de l'histoire dans *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa", *Histoire et fabulation. Espagne et Amérique latine (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles)*, SOUBEYROUX, Jacques (dir.), *Cahiers du G.R.I.A.S.* n° 7, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2000, p. 164.
- GULLON, Germán, "El discurso histórico y la narración novelesca", *La novela histórica a finales del siglo XX*, GARCIA-PAGE Mario, GUTIERREZ-CARBAJO, Francisco, ROMERA-CASTILLO, José (dir.), Madrid, Visor, 1996, p. 63-73.
- GUZMAN PINEDO, Martina, "Algunas consideraciones sobre la ficcionalización del discurso histórico", *América*, N° 12, *Cahiers du C.R.I.C.C.A.L.*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, p. 55-61.
- HANAI, Marie-José, "Variabilidad o constancia del signo en la representación del tiempo histórico (La novela histórica mexicana de los años 80)", *Las representaciones del tiempo histórico. Les représentations du temps de l'histoire*, COVO, Jacqueline (éd.), Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 160-176.
- HUTCHEON, Linda, "Historiograficzna metapowieść : parodia i intertekstualność historii", in *Postmodernizm. antologia przekładów*, NYCZ, Ryszard (dir.), Kraków, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1997, p. 378-398.
- KOHUT, Karl, "La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad", *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, (ouvrage collectif), Frankfurt, Madrid, Vervuert, 1997, p. 9-26.

## Bibliographie

---

- LE CARVENNEC, Ernest, "La prise du récit dans *Le devoir de violence* de Yambo Ouologuem", *Récit et Histoire*, BESSIERE, Jean (éd.), Paris, P.U.F., 1984, p. 159-175.
- LAURSEN, John Christian, "De Indis Recenter Inventis : descubrimientos e invenciones legales y políticas en Vitoria, Las Casas y Fuentes", *Narrativa hispanoamericana contemporánea : entre la vanguardia y el posboom*, HERNANDEZ DE LOPEZ, Ana María, (éd.), Madrid, Editorial Pliegos, 1996, p. 101-113.
- LAVERGNE, Gerard, "Lecteur, narrativité, narrativité", *Narratologie*. N°1. *Le paratexte*, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1998, p. 171-182.
- LIMAT-LETELLIER, Nathalie, "Historique du concept d'intertextualité", *L'intertextualité. Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, Besançon*, Paris, Diffusion Les Belles Lettres, 1998, p. 17-64.
- LOPEZ, Amadeo, "Réel et l'imaginaire", *América*, N° 12, *Cahiers du C.R.I.C.C.A.L.*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, p. 41-53.
- , "Histoire et roman historique", *América* N° 14, *Cahiers du C.R.I.C.C.A.L.*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 41-61.
- KOSSICK, Shirley, "Esquivel's mixed bag (*The Law of Love* by Laura Esquivel)", *Mail & Guardian*, 5.XII.1996.
- MARQUEZ RODRIGUEZ, Alexis, "Raíces de la novela histórica", *Cuadernos Americanos* n°1 : *La novela histórica*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1991, p. 32-49.
- McHALE, Brian, "Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej : zmiana dominancy", *Postmodernizm. antologia przekładów*, NYCZ, Ryszard (dir.), Kraków, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1997, p. 335-377.
- MILHOU, Alain, "Discours historique et discours fictionnel", *Etudes hispano-américaines, Estudios hispanoamericanos : Benedetti, Carpentier, Donoso, García Márquez, Grandmontagne, Güiraldes, Huidobro, Isaacs, Lugones, Moyano, Neruda, Roa Bastos, Sarmiento*, CYMERMAN, Claude, Mont-Saint-Aignan : Publications de l'Université de Rouen, 1997 (préface).
- MOLINO, Jean, "Histoire, roman, formes intermédiaires", *L'histoire comme genre littéraire, Mesure*, n° 1, Paris, José Corti, 1989, p. 59-75.
- OLEZA SIMO, Joan, "Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin del siglo", *La novela histórica a finales del siglo XX, actas del V seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral de la U.N.E.D.*, GARCIA-PAGE Mario, GUTIERREZ-CARBAJO, Francisco, ROMERA-CASTILLO, José (dir.), Madrid, Visor, p. 81-95.
- OWENS, Craig, "Dyskurs Innych : Feministki i postmodernizm", *Postmodernizm. antologia przekładów*, NYCZ, Ryszard (dir.), Kraków, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1997, p. 421-451.
- PACHECO, Cristina, "Laura Esquivel, al rescate del mundo íntimo en el siglo del desequilibrio", *La Jornada*, 13. XI. 1995.
- PARISOT, Fabrice, "Espace micro-textuel et vcréation romanesque : réflexion autour des épigraphes dans *El reino de este mundo* d'Alejo Carpentier", *Création de l'espace et narration littéraire, Cahiers de narratologie* N° 8, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, p. 295-309.

## Bibliographie

---

- PEÑA, Margarita, "Literatura femenina en México en la antesala del año 2000", *Revista Iberoamericana*, N° 148-149, University of Pittsburg, VII-IX 1989, p. 761-769.
- PETRICH, Perla, "Historia y discurso ficcional de la conquista : Mujica Láinez, Saer y Moyano", *Río de la Plata*, n° 11-12, ("III Congreso Internacional de CELCIRP") Paris, 1991, p. 416-424.
- PLUTA, Nina, "La "partialité" des sources dans le roman historique contemporain" in *Le roman de l'histoire dans l'histoire du roman*, ABŁAMOWICZ, Aleksander (dir.), Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2000, p. 357-363.
- PONS, Maria Cristina, "The Cannibalism of Fistory : The Historical Representation of an Absent Other in El Entenado by Juan José Saer", *Latin American Posmodernisms*, YOUNG, Richard A. (éd.), Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1997, p. 175-187.
- POSTEL, Philippe, "Le roman historique chinois : à l'épreuve de la fiction. Etude du *Tyran de Nankin* de Wu Han et de *L'Impératrice de Chine* de Lin Yutang", *Le roman historique : récit et histoire*, PEYRACHE, Dominique & de COUEGNAS, Daniel (éd.), publication du Centre de recherches : textes, langages, imaginaire, Nantes, Editions Pleins Feux, 2000, 358 p.
- RAFFI-BEROU, Catherine, "El señuelo del poder : Carlota, Maximiliano y otros", *Los poderes de la imagen*, COVO, Jacqueline (éd.), Lille, Université Lille 3, 1998, p. 157-162.
- REATI, Fernando Oscar, "Posse, Saer, Di Benedetto y Brailovsky : deseo y paraíso en la novela argentina sobre la conquista, in *Revista de Estudios Hispánicos*, Washington University, Tomo XXIX, N° 1, Enero 1995, p. 121-136.
- , "Los signos del Tarot y el fin de la razón occidental en América : *Daimón*", de Abel Posse, *Dispositio/n*, Department of Romance Languages, University of Michigan, XX, 47, 1995, p. 93-108.
- , "Las Nubes" de Juan José Saer : un viaje por la pampa hacia otra metafísica de lo real, *INTI, Revista de Literatura Hispánica*, N° 52-53, otoño 2000 – primavera 2001, p. 281-294.
- , "Historias de mujer, de familia y de nación : "Para ahogar un loco amor", de Reyna Carranza", *De centros y periferias en la literatura de Córdoba*, PINO, Mirian, REATI, Fernando, Rubén Libros, 2001, p. 79-89.
- , "Cristobal Colón y el descubrimiento del sujeto histórico : Colombina descubierta, de Alicia Freilich", *Escritura y desafío. Narradoras venezolanas del siglo XX*, DIMO, Edith, HIDALGO DE JESUS, Amarilis (coord.), Monte Avila Editores Latinoamericana, p. 81-93.
- RESSOT, Jean-Piere, "Tiempo histórico y texto", *Las representaciones del tiempo histórico. Les représentations du temps de l'histoire*, COVO, Jacqueline (dir.), Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 39-46.
- , "Representación del espacio en el texto narrativo : un tema problemático", *Coloquio Internacional : El texto latinoamericano*, Vol. II, Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers, Madrid, Editorial Fundamentos, 1994, p. 41-51.
- SAAD, Gabriel, "Deux romans qui renouvellent l'Histoire : *Moi, le Suprême* de Augusto Roa Bastos et *Les Géorgiques* de Claude Simon", *Récit et Histoire*, BESSIERE, Jean

## Bibliographie

---

- (éd.), Paris, Presses Universitaires de France (Publications du Centre d'Etudes du roman et du romanesque, Université de Picardie), 1984, p. 37-46.
- SERRANO DE SANTOS, Laura, "Novela histórica a finales del siglo XX : lectura literaria ficcional y un caso de lectura paraliteraria imitativa", *La novela histórica a finales del siglo XX, actas del V seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral de la U.N.E.D*, GARCIA-PAGE Mario, GUTIERREZ-CARBAJO, Francisco, ROMERA-CASTILLO, José (dir.), Madrid, Visor, 1996, p. 393-399.
- SINGLER, Christoph, "Le statut de la fiction en Amérique Latine", *Une domestique dissipée. Essais sur la fiction en Amérique Latine*, SINGLER, Christophe, (éd.), Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001, p. 9-20.
- SOUBEYROUX, Jacques, "Le discours du roman sur l'espace. Approche méthodologique", *Lieux dits. Recherches sur l'espace dans les textes hispaniques (16<sup>e</sup> – 20<sup>e</sup> siècles)*, SOUBEROUX, Jacques (dir.), Cahiers du G.R.I.A.S., Saint Etienne, 1993, p. 11-24.
- "Espace, Histoire et imaginaire dans *Hijo de hombre* de A. Roa Bastos", *ibidem*, p. 85-99.
- SPANG, Kurt, "Apuntes para una definición de la novela histórica", *La novela histórica. Teoría y comentarios* (ouvrage collectif sous la direction d'ARELLANO, Ignacio, MATA, Carlos & SPANG, Kurt), E.U.N.S.A., Pamplona, 1998, p. 51-87.
- SZYMUTKO, Stefan, "Parnicki : między historią a literaturą", *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1998, 195 p.
- TALENS VIVAS, José Manuel, "Nuevos modelos para la novela histórica", *La novela histórica a finales del siglo XX*, GARCIA-PAGE Mario, GUTIERREZ-CARBAJO, Francisco, ROMERA-CASTILLO, José (dir.), Madrid, Visor, 1996, p. 401-407.
- TIHON, André, "Les historiens racontent-ils encore des histoires ?", *Narration et interprétation* (actes du colloque), CELIS, Raphaël, GOHOT-MERSCH, Claudine, JONGEN, René (dir.), Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1984, p. 227-240.
- de TORO, Alfonso, "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)", *Revista Iberoamericana* N° 155-156, University of Pittsburg, IV-IX 1991, p. 441-467
- WHITE, Hayden, "The Burden of History", *History and Theory*, vol. 5, n° 2, 1966, p. 111-134.
- , "Getting Out of History", *Diacritics*, vol. 12, 1982, p. 13.
- 

