

Carlos Reis

Universidade de Coimbra

FAIT HISTORIQUE ET RÉFÉRENCE FICTIONNELLE: LE ROMAN HISTORIQUE

1. Il y a un exemple toujours cité, quand nous réfléchissons sur les rapports entre fiction et Histoire: il s'agit de la situation du protagoniste de *La Chartreuse de Parme* de Stendhal, participant à la bataille de Waterloo. L'épisode est bien connu: Fabrice, séduit par la personnalité de Napoléon, vit une situation qui finalement lui semble très différente de ce qu'il avait imaginé. Au lieu du décor épique d'une bataille où participent des milliers de soldats — comme nous l'évoquons, d'un point de vue actuel — Fabrice témoigne tout simplement des fragments du combat: quelques militaires qui prennent la fuite et c'est presque tout ce qu'il voit.

La perplexité de Fabrice (et, de même façon, la nôtre) devant ces événements bizarres est représentée à partir de son point de vue individuel et subjectif. Ce point de vue doit évidemment être mis en rapport avec le statut du personnage: Fabrice est un jeune homme sans expérience, situé dans un monde qui l'étonne. Ceci nous permet de postuler l'importance des relations entre la fiction et l'Histoire, tenant compte de la possibilité de reconstruire des éléments à proprement parler historiques en fonction de certains procédés de représentation qui en principe sont dominants dans le discours de la fiction. En fait, c'est à partir de romans tels que *La Chartreuse de Parme* que la codification, en contexte fictionnel, de ces procédés de *mode* est devenue fréquente; c'est en fonction de ces procédés que Genette a pu suggérer «que le mode est bien en principe (je dis: en principe) un révélateur du caractère factuel ou fictionnel d'un récit, et donc un lieu de divergence narratologique entre les deux types» (Genette, 1991: 78).

Cet épisode de *La Chartreuse de Parme* soulève une autre question, d'une certaine façon plus radicale encore: la bataille de Waterloo pourrait-elle avoir, au sein de l'univers diégétique dans lequel elle se trouve représentée, un dénouement autre que la défaite de Napoléon? En d'autres termes: la fiction peut-elle changer les faits que nous connaissons comme des *vérités historiques*, de façon à nous présenter Napoléon comme vainqueur de la bataille de Waterloo?

Nous nous trouvons ici au coeur de toute réflexion sur les rapports entre fiction et Histoire. À partir d'ici, nous pouvons envisager au moins deux réponses à cette question: d'un point de vue *ontologique*, personne ne peut empêcher un romancier de

construire les dénouements qu'il estime nécessaires, soit en inventant des unicorns ou des sirènes, soit en décrivant les montagnes et les fleuves de Vénus, soit en transformant les vaincus en vainqueurs.

D'autre part, il ne faut pas oublier que les fictions sont lues par des personnes peut-être trop prudentes qui ne sont pas toujours disposées à accepter des audaces historiques. C'est pour cela qu'il faut dire que, d'un point de vue *pragmatique*, il n'y a pas de doute: Napoléon est condamné à être vaincu à Waterloo. C'est ainsi que l'Histoire nous l'a imposé; donc, c'est ainsi qu'il faut l'intégrer à un roman qui, même s'il n'est pas à strictement parler un roman historique, obéit néanmoins aux exigences requises par les romans historiques, notamment le respect vis-à-vis des faits historiques; la fiction ne les transforme pas, parce qu'ils fonctionnent comme décors encadrant des personnages qui, d'un point de vue sémantique, sont conditionnés par ces mêmes décors.

2. D'une certaine façon, on peut dire que nous nous trouvons dans le domaine des frontières (s'il y en a) entre la fiction et le réel — soit le réel vécu par tous ceux qui n'ont pas d'ambitions historiques, soit le réel historique des personnes qui *font l'Histoire*.

Il y a une fiction cinématographique qui est justement axée sur cette frontière «flottante» qui sépare le réel de la fiction: il s'agit de *The Purple Rose of Cairo* de Woody Allen. Le jeu, dans ce cas, est joué entre le cinéma et le cinéma ou (si l'on veut bien participer à ce jeu) entre l'imaginaire du cinéma et la triste réalité quotidienne. Cécile, une pauvre américaine qui vit dans une petite ville de New Jersey pendant les années de la dépression économique, essaye d'oublier sa vie triste et monotone assistant à plusieurs reprises au même film: *The Purple Rose of Cairo*. Un jour, ce qui semblait impossible arrive: Tom Baxter, le héros qui la passionne, la regarde dans la salle, lui parle et entre ensuite dans le monde de Cécile; et au moment où il abandonne son monde de fiction, il dit à ses compagnons fictionnels: «Que chacun fasse ce qu'il veut».

Je ne m'occuperai pas maintenant des amusants problèmes créés par Tom Baxter à la *logique du réel*; je retiendrai tout simplement deux propositions de personnages du film-film (c'est-à-dire: de la fiction d'où sort un personnage), exploitant au maximum les possibilités d'action que cette situation bizarre permet. L'un de ces personnages dit: «Est-ce possible que tout ceci ne soit que de la sémantique? Nous allons refaire nos définitions. Nous allons nous redéfinir comme monde réel et eux ils seront le monde de l'illusion»; et Tom Baxter, le véritable héros de *The Purple Rose of Cairo*, dit: «Je ne veux plus parler de ce qui est le réel et de ce qui est l'illusion. La vie est trop courte pour que nous puissions y penser. Il faut tout simplement la vivre.».

«Refaire nos définitions», dit l'un des personnages, soulignant ainsi le caractère conventionnel d'un jeu fictionnel qui est, comme pour Wittgenstein, un jeu de langage, susceptible d'être soumis à des lois préalablement établies; «je ne veux plus

parler de ce qui est le réel et de ce qui est l'illusion», dit Baxter, parce qu'il rejette l'établissement de frontières rigides entre la fiction et le réel, et (probablement) entre la fiction et une certaine réalité qu'est l'Histoire.

3. En refusant la séparation nette entre la fiction et le réel, le personnage de *The Purple Rose of Cairo* nous conduit à d'autres voies de réflexion sur la création artistique qui se déroule au sein même d'une autre création artistique. Nous sommes toujours, donc, dans le contexte d'une modernité esthétique qui, à partir de Mallarmé, avec Pessoa, Proust, Borges et d'autres encore, envisage la création *comme procès*, acte dynamique ouvert et auto-réflexif.

Un des derniers romans de José Saramago, *História do Cerco de Lisboa* (en français: *Histoire du Siège de Lisbonne*) s'avère être, comme *Memorial do Convento* (en français: *Le dieu manchot*) le résultat d'une *émergence de l'Histoire*: cette émergence correspond à la manifestation d'événements, de personnages et de décors historiques qui, pour ainsi dire, remontent à la surface de l'univers de la fiction de façon assez naturelle; en même temps, cette émergence signale une certaine urgence, puisqu'il est urgent de réfléchir, d'un point de vue idéologique, sur ces événements, ces personnages et ces décors historiques sans oublier une autre réalité historique, c'est-à-dire, la réalité historique portugaise et européenne actuelle.

Or ce que nous trouvons dans *l'Histoire du Siège de Lisbonne* est la réécriture des faits de l'Histoire en fonction de la fiction. Un obscur correcteur d'imprimerie, Raimundo Silva, décide d'intervenir dans le contenu du texte qu'il est censé corriger; comme dans le film de Woody Allen, le titre du roman est emprunté à ce deuxième texte, un livre d'Histoire qui s'appelle *Histoire du Siège de Lisbonne*. Dans ce livre en principe scientifique, l'auteur nous dit que, comme nous le savons (ou comme nous croyons le savoir...) les croisés ont aidé le roi fondateur du Portugal, Afonso Henriques, à conquérir Lisbonne. L'intervention de Raimundo Silva est formellement très simple mais sémantiquement très grave: au moment où il corrige les dernières épreuves, Raimundo Silva introduit une négation qui n'était pas dans le texte original. Cette négation introduit une nouvelle version historique (un nouveau *jeu de langage*), selon laquelle, et tout simplement à cause d'un mot, les croisés *n'ont pas* aidé le roi portugais dans la conquête de Lisbonne.

Je ne commenterai pas, en ce moment, les conséquences de ce comportement dans la vie personnelle et professionnelle du personnage. Je remarquerai tout simplement que, en fonction de cet acte de Raimundo Silva, on peut envisager la possibilité de refaire l'Histoire à partir de la fiction; ou encore, en d'autres termes, s'il nous faut choisir un langage, faisons confiance à la capacité qu'a la fiction de refaire l'Histoire (si l'on préfère: une autre Histoire), acceptant sans réserves la position de Paul Ricoeur, selon laquelle tout récit fictionnel implique une dimension historique.

4. Il s'agit, donc, de retenir la condition primordialement historique de tout roman, conçu comme un genre en relation directe avec l'Histoire, depuis les origines

de sa consolidation socioculturelle (cf. Rama, 1975: 11-41). Ceci dit, je pense qu'il est possible d'étudier le roman historique, en tenant compte de sa configuration sémionarrative et de ses dominantes idéologiques.

Dans une étude sur le roman historique, analysé d'un point de vue sémiotique, Isabel Román déclare: «Il semble clair que l'échec du roman historique est basé sur la contradiction qui existe entre le désir de reconstruire une réalité passée et l'impossibilité réelle d'y aboutir totalement. Quand on a commencé à jeter le soupçon sur les romans de Walter Scott, le maître du genre, à cause de ses erreurs historiques, la polémique s'est déclenchée à propos du but primordial du roman: vérité ou vraisemblance? La position et la fonction du narrateur commencent à être discutables. On discute sa condition de démiurge et l'objectivité qu'il poursuit, et en même temps la nécessité romanesque devient évidente, en tant que quelque chose qui ne peut pas être évitée. C'est pourquoi la reconstruction historique est de moins en moins importante, vis-à-vis de la fiction» (Román, 1988: 119).

L'hypothèse que je veux à présent énoncer n'ignore pas ce qui est suggéré par les mots cités; en même temps, cette hypothèse est basée sur l'articulation de trois paradigmes théoriques: la *sémantique fictionnel* avec sa vocation pour définir la condition ontologique des entités historiques que l'on trouve dans un univers fictionnel; la *sémiotique narrative*, comprenant des instruments théoriques qui conduisent à l'analyse des procédés discursifs du roman historique; la *sociologie du texte*, en tant que domaine d'études capable d'établir des rapports entre les structures d'un genre narratif et le contexte social et idéologique qui encadre ce genre narratif.

J'accepterai comme convenable, en ce moment, la définition de *roman historique* proposée par Albert Halsall: «Un roman historique est un genre narratif qui affirme la coexistence, dans un même univers diégétique, d'événements et de personnages historiques et d'événements et de personnages inventés» (Halsall, 1988: 271). Il s'agit avant tout de savoir comment fonctionne cette coexistence; c'est ici que certaines catégories de la sémantique fictionnelle s'avèrent fondamentales. Étant données ces catégories, nous dirons que le roman historique est un type d'oeuvre littéraire où, d'une façon assez évidente, se manifestent des *modalités mixtes d'existence* (cf. Woods, 1974: 41-42); on veut dire par là que des personnalités, des événements et des espaces que nous connaissons (ou que nous pouvons connaître) comme historiques coexistent avec des personnages, des événements et des espaces fictionnels.

Mais la question qu'on peut toujours se poser — et cette question nous reconduit à l'expérience de Fabrice à Waterloo — est la suivante: comment et pourquoi dans un roman historique, *reconnaissons-nous* comme historiques ces entités immigrées dans la fiction? La réponse est contenue dans la question et peut-être aussi un peu au-delà d'elle: nous les reconnaissons à cause de certaines propriétés quelques fois tout à fait accessoires, gardées par ces entités et au moyen desquelles elles sont susceptibles d'être reconnues. Disons-le d'une façon assez directe: Napoléon mettait sa

main dans sa veste, il était de petite taille et cela nous permet de le reconnaître comme étant Napoléon.

D'une façon plus précise: d'un point de vue pragmatique, le fonctionnement du roman historique en tant que tel est possible, dans la mesure où le public auquel il s'adresse (un public qui, bien sûr, n'est pas formé exclusivement par des historiens) est capable d'identifier certaines situations et entités historiques, mais probablement pas n'importe quelles situations et entités historiques. Il faut dire aussi que ceci se passe à certaines époques, non obligatoirement à toutes les époques; en fait, dans la mesure où les contextes culturels changent, souvent les circonstances culturelles changent également, ce qui peut rendre difficile aux lecteurs de reconnaître Christophe Colomb ou la bataille de Trafalgar comme entités historiques. Même s'il semble absurde, il faut le rappeler: il n'est pas impossible (en fait cela s'est déjà passé) qu'un étudiant, pour ainsi dire, moins attentif arrive à lire un roman historique comme un roman sans rapport avec l'Histoire. D'une part, la mémoire de certaines générations est très courte et, d'autre part, le romancier est parfois trop préoccupé avec le lecteur empirique de son temps et il ne peut pas prévoir les lacunes culturelles du lecteur à venir.

5. De toute façon, dans le roman historique c'est la *logique de la fiction* qui doit prévaloir. En rapport métonymique avec les entités fictionnelles, les entités historiques peuvent être soumises à cette logique fictionnelle. C'est pourquoi un écrivain portugais du XIX^{ème} siècle, Almeida Garrett, a dit, à propos de cette articulation parfois compliquée: «Il ne faut pas dire (...) que je ne me sois pas cru être obligé de devenir esclave de la chronologie et de refuser comme inadéquat à la représentation tout ce que l'exigeante critique moderne a considéré comme historiquement incertain. (...) Ni le drame, ni le roman, ni l'épopée sont possibles si nous voulons les faire ayant égard à l'*Art de vérifier les dates*» (Garrett, s/d. II: 1085).

De toute façon, il y a des limites en ce qui concerne l'intégration fictionnelle des faits historiques; ces limites sont, comme je l'ai dit, les limites de la reconnaissance. Si elles ne sont pas reconnues, les entités historiques perdent entièrement leurs racines historiques. Comme l'a dit Ingarden, les objectivités représentées «sont toujours différentes des personnes (des choses, des événements) réelles qui ont réellement existé autrefois. Pourtant, au sein des oeuvres littéraires et 'historiques' (...) elles doivent avoir un contenu déterminé, de telle façon que, si j'ose dire, elles puissent 'représenter' les personnalités réelles, 'imiter' leur caractère, leurs actions, leurs situations dans la vie et agir 'entièrement' comme elles. Elles doivent, donc, être d'abord des 'reproductions' des personnes (des choses, des événements) qui autrefois ont effectivement existé; mais, en même temps, elles doivent *représenter* ce qu'elles reproduisent» (Ingarden, 1973: 266).

6. Dans la mesure où il est un *chronotope*, le roman historique perd sa légitimité socioculturelle dès que les circonstances qui l'ont suscité disparaissent.

Le temps légitime du roman historique, on le sait bien, a été le temps romantique d'une certaine pédagogie culturelle, comprenant aussi un certain degré de moralisation; on peut associer à ce *roman historico-didactique* (Halshall, 1988: 295 ss.) une fonction ludique qui n'élimine pas les pratiques idéologiques auxquelles se réfère Lukács, dans une étude très connue: d'après Lukács, les idéaux du légitimisme sont enracinés dans le désir de retour à la situation antérieure à la Révolution Française, c'est-à-dire, dans le désir d'éliminer de l'Histoire l'événement fondamental de cette époque. C'est sur ce terrain qu'apparaît, donc, un pseudo-historicisme, une idéologie de l'immobilité, de retour au moyen âge (cf. Lukács, 1966: 24-25).

Or, à partir du moment où il renonce à une responsabilité culturelle qui à l'époque romantique peut être considérée comme homologue de la responsabilité culturelle de l'historien, le romancier abandonne aussi le roman historique. Ce qui ne veut pas dire qu'il abandonne l'Histoire.

Sans s'occuper directement du roman historique, mais réfléchissant d'une façon générale sur l'hypothèse selon laquelle «la fiction emprunterait autant à l'histoire que l'histoire emprunte à la fiction», Paul Ricoeur parle d'une «référence croisée entre l'historiographie et le récit de fiction». Finalement, il s'interroge: «N'est-ce pas le temps humain que l'historiographie et la fiction littéraire refigurent *en commun*, en croisant sur lui leurs modes référentiels?» (Ricoeur, 1983: 124).

D'un autre point de vue (mais finissant par coïncider avec Paul Ricoeur), José Saramago conçoit et structure un roman qui devient historique à sa façon, parce qu'il essaye de corriger l'Histoire, en fonction de la fiction et non l'inverse. Une Histoire qui cherche sa vérité propre et légitime, celle que mentionne l'épigraphe de *l'Histoire du Siège de Lisbonne* de Saramago où l'on peut lire, sous le titre et en tant que marque de genre, le mot «roman»: «Si tu ne saisis pas la vérité, tu ne pourras pas la corriger. Pourtant, sans la corriger, tu ne la sairas pas. Entre-temps, ne te résigne pas».

Bibliographie

- GARRETT, Almeida — «Ao Conservatório Real», *Frei Luís de Sousa*, in *Obras de Almeida Garrett*, Porto, Lello, 1963, II vol.
 GENETTE, Gérard — *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
 HALSALL, Albert W. — *L'art de convaincre. Le récit pragmatique: rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto, Les Éditions Paratexte, 1988.
 INGARDEN, Roman — *A obra de arte literária*, Lisboa, F. C. Gulbenkian, 1973.
 LUKÁCS, G. — *La novela histórica*, Mexico, Novaera, 1966.
 RAMA, Carlos M. — *La Historia y la novela*, 2^a ed., Madrid, Ed. Tecnos, 1975.

- REIS, Carlos — «*Memorial do Convento* ou a emergência da História», in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n° 18/19/20, Fevereiro de 1986, pp. 91-103.
 RICOEUR, Paul — *Temps et récit I*, Paris, Éd. du Seuil, 1983.
 ROMEN, Isabel — «La organización enunciativa de la novela histórica», in *Discurso*, 2, 1988, pp. 109-121.
 WOODS, John — *The logic of fiction*, The Hague/Paris, Mouton, 1974.