

**UNIVERSITE DES ANTILLES**

Faculté de Lettres et Sciences Humaines  
**École doctorale pluridisciplinaire : ED 588**

---

Thèse pour le doctorat en  
Littérature et langue étrangère spécialité Espagnol

Clara DAULER

***Entre Hispanité et Caribéanité :  
les enjeux identitaires du roman historique***

Sous la direction de  
Madame le Professeur Cécile BERTIN-ELISABETH

Soutenue le 29 Novembre 2018 à Schoelcher

Cécile BERTIN-ELISABETH, Professeur de Littérature et Langue Etrangère spécialité  
Espagnol, Université des Antilles

Victorien LAVOU ZOUNGBO, Professeur de Langues et Littératures Romanes, Université de  
Perpignan (Président)

Yolaine PARISOT, Professeur de Littératures francophones et comparées, Université Paris-  
Est Créteil (Rapporteur)

Charles SCHEEL, Professeur de Littératures Comparées, Université des Antilles

Fabienne VIALA, Associate Professor, Maître de Conférence, HDR, University of Warwick  
(Rapporteur)

**Illustration de la page de couverture :** Photo de la porte la Basilique Santa María del mar représentant un *Bastaix*. Cette photo illustre les pages qui annoncent le début de chacune des quatre grandes parties du roman *La catedral del mar*.



*À Juan Pedro...*

# REMERCIEMENTS

---

Je tiens à remercier les membres du jury d'avoir accepté de contribuer à l'évaluation de ce travail de recherche en me faisant l'honneur de siéger dans ce jury.

Je remercie tout particulièrement ma directrice de thèse le Professeur Cécile Bertin-Elisabeth pour sa patience, ses constants encouragements et sa disponibilité remarquable malgré les lourdes responsabilités administratives qu'elle assume à l'Université des Antilles. Elle a été d'une rigueur sans failles tout en restant humaine et bienveillante. Ses conseils avisés ont permis l'aboutissement de ce long et exigeant travail de recherche.

Je voudrais ensuite adresser mes plus chaleureux remerciements aux différents romanciers, historiens et activistes culturels de Martinique et d'Espagne qui ont accepté de me rencontrer et d'échanger parfois durant des heures autour des diverses thématiques et concepts liés à mon sujet de recherche. Ils ont beaucoup contribué à entretenir ma passion pour le roman historique, m'encourageant ainsi à persévérer toutes les fois où je me sentais découragée. Je veux donc citer Carlos García Gual qui, depuis notre entretien, occupe une chaise à la Real Academia española et le romancier Santiago Posteguillo. Tous deux m'ont consacré du temps avec une générosité et une simplicité exemplaires. Je n'oublie pas Antonio Penadés qui m'a permis de suivre de près un atelier d'écriture de roman historique de renom, Alejandro Noguera Borel, directeur du musée de « *Los soldaditos de plomo* » de Valencia Espagne qui m'a gracieusement offert l'opportunité de participer aux délibérations d'un jury de concours de « *relato histórico* » pour mieux comprendre les tenants et les aboutissants de la fictionnalisation de l'Histoire dans l'Espagne contemporaine et m'a introduite ainsi dans le cercle des « *aficionados de la novela histórica* ». Dans la sphère caribéenne, je voudrais remercier Fabienne Kanor pour ses encouragements et son amitié ainsi que Leonardo Padura et Patrick Chamoiseau.

Parmi les défenseurs de la culture créole, je remercie Monsieur David Khatile pour ses conseils avisés, sa confiance et sa bienveillance. Un grand merci à Monsieur Daniel Bardury pour son indéfectible soutien, sa patience et ses conseils avisés lors de la rédaction de la thèse et pour m'avoir ouvert les portes de la littérature orale martiniquaise, me révélant à moi-même ma propre identité. Sans eux, je n'aurais jamais pu développer cet engouement pour les formes d'expressions identitaires à travers le roman historique.

Je remercie également les collègues qui m'ont aidée dans leurs domaines de compétence, faisant jouer ainsi l'esprit de solidarité au sein de la communauté universitaire où les doctorants peuvent se sentir isolés dans leur labeur intellectuel :

- Les collègues du département d'Histoire pour m'avoir guidée dans la compréhension des méthodes de recherche de l'historien.

- L'ensemble des collègues des départements d'Espagnol et de GLT de l'IUT de Martinique de l'Université des Antilles qui m'ont apporté un soutien moral, technique et matériel indispensable à la réalisation de cette thèse.

Tout ce temps passé en bibliothèque m'a contraint à réduire considérablement ma vie sociale et à délaisser pour un temps mes amis. Mes remerciements vont tout droit aux plus fidèles d'entre eux qui ont montré un soutien inconditionnel sans lequel je n'aurais pas pu m'oxygéner l'esprit ni voir l'aboutissement de ce projet d'étude. Merci à Dimitri, David, Ann-Gael et Béatrice ; aux membres de l'ADJC ; à Véronique et avec elle aux membres de la communauté scolaire du lycée de Bellefontaine.

Enfin, je n'oublie pas ma mère et tous ceux qui dans la sphère familiale n'ont cessé de m'encourager tout au long de mon parcours universitaire. Une pensée toute particulière pour ma famille de cœur espagnole et pour Mimi qui en m'offrant « *La catedral del mar* » comme lecture d'été a permis, sans le savoir, le début de cette grande aventure humaine et intellectuelle que signifie d'abord l'écriture d'un mémoire de master, puis d'une thèse de doctorat.

# RESUME

---

Le roman historique, genre littéraire à succès est fortement controversé par son caractère hybride entre Littérature et Histoire. D'une part, situé entre fiction et réalité, entre « vrai » et « faux », il suscite, la méfiance de certains historiens parce qu'il est capable de façonner la mémoire collective en exploitant les marges de l'Histoire officielle. D'autre part, classé au registre de la paralittérature par certains critiques littéraires, beaucoup de romanciers préfèrent nier l'existence du genre. Le roman historique n'en reste pas moins depuis son émergence au XIX<sup>e</sup> siècle, un support de lecture populaire qui assure des revenus encore très confortables aux maisons d'éditions.

De plus, sous l'influence de la philosophie postmoderne, des « *Subaltern studies* » et des « *Post-colonial studies* », l'heure est à la vigilance face aux vérités établies et à la défense des identités menacées par les effets de la mondialisation. Le roman historique, positionné dans les marges de l'Histoire, offre alors l'opportunité de représenter les événements autrement en mettant en avant des voix subalternes que les élites de la société ont longtemps occultées pour favoriser une certaine vision de l'identité nationale et préserver ainsi des intérêts d'ordre le plus souvent politique.

Cette étude propose une analyse comparée d'œuvres espagnoles et caribéennes afin de prouver l'existence du roman historique, réactualiser ses critères de définition en contexte postmoderne et décolonial et montrer son impact sur le processus de construction identitaire des sociétés espagnole et caribéenne.

Mots-clés : Roman historique - Postmodernité - Identité - Résistance culturelle - Littérature - Caribéanité - Hispanité - Régionalisme - Nationalisme - Oraliture - Décolonial.

# ABSTRACT

---

The historical novel, a successful literary genre is highly controversial by its hybrid character between Literature and History. On the one hand, situated between fiction and reality, between "true" and "false", it arouses, the mistrust of some historians because it is able to shape the collective memory by exploiting the margins of the official History. On the other hand, classified as para-literature by some literary critics, many novelists prefer to deny the existence of the genre. The historical novel remains nonetheless since its emergence in the nineteenth century, a popular reading medium which still guarantees very comfortable revenues for publishers.

Moreover, under the influence of Postmodern Philosophy, Subaltern Studies and Post-Colonial Studies, it is time to be vigilant in the face of established truths and the defense of identities threatened by the effects of globalization. The historical novel that is positioned in the margin of History, then offers the opportunity to represent history differently by putting forward the lower voices that the elites of society have long concealed to promote a certain vision of national identity and thus preserve interests of a mostly political order.

This study proposes a comparative analysis of Spanish and Caribbean literary works in order to prove the existence of the historical novel, update its definition criteria in a postmodern and decolonial context and show its impact on the identity-building process of Spanish and Caribbean societies.

Keywords: Historical novel -Postmodernity - - Identity - Cultural resistance Literature - Caribbeanity - Hispanicity - Regionalism - Nationalism – Oraliture -Decoloniality.



# TABLE DES MATIERES

---

REMERCIEMENTS .....	3
RESUME .....	5
ABSTRACT.....	6
LISTE DES FIGURES .....	19
LISTE DES TABLEAUX.....	20
INTRODUCTION GENERALE .....	21
<b>PARTIE I : GENESE ET DEVELOPPEMENT DU ROMAN HISTORIQUE :</b>	
<b>DEFINITIONS DU GENRE.....</b>	<b>36</b>
<b>Chapitre I : Émergence d'un genre .....</b>	<b>38</b>
<b>A. Le genre : une convention utile .....</b>	<b>39</b>
1. À propos du genre .....	39
a. Les origines du genre .....	40
b. De la distinction entre genres et modes .....	42
c. La notion de <i>l'entre-deux</i> et le genre littéraire .....	44
2. Théorie de la réception ou la prise en compte du lecteur .....	49
a. Ecole de Constance et horizon d'attente.....	50
b. À propos du pacte de lecture .....	52
c. Identification générique et roman historique .....	54
<b>B. Le roman historique : un genre à caractère hybride .....</b>	<b>56</b>
1. Fiction versus réel ? .....	56
a. Qu'est-ce que la fiction ?.....	58
b. La fiction : Une histoire vraisemblable ?.....	59
2. Le roman, « ce parvenu » des lettres .....	62
a. Émergence du roman en Europe.....	62
b. Théories du roman.....	68
<b>C. Contexte d'émergence du roman historique .....</b>	<b>72</b>
1. Impact des Lumières et de la Révolution française .....	72
a. Le XIX <sup>e</sup> siècle : le terreau du roman historique .....	73
b. L'Espagne éclairée .....	75
c. Impact de la philosophie des Lumières aux Amériques .....	77
2. Modernité et nouvelle perception de l'Histoire.....	79

a.	L'influence de la Modernité .....	79
b.	Impact du positivisme sur le traitement de l'Histoire .....	83
3.	Démocratisation du roman .....	86
a.	L'alphabétisation de l'Europe .....	86
b.	Le roman-feuilleton .....	88
<b>Chapitre II : Grandes étapes de l'évolution du roman historique .....</b>		<b>91</b>
<b>A. Le modèle scottien : matrice du roman historique .....</b>		<b>92</b>
1.	Un cadre spatio-temporel qui appartient au passé .....	92
a.	Distance entre le passé et le présent .....	93
b.	Couleur locale .....	95
c.	Privilégier des contextes de crise .....	96
2.	L'humanisation des personnages .....	97
a.	Le héros moyen .....	97
b.	Le personnage historique .....	100
3.	Une visée didactique .....	102
a.	Une construction qui s'adresse au peuple .....	102
b.	L'anachronisme nécessaire .....	103
c.	L'histoire nationale .....	105
<b>B. Relectures et critiques du modèle scottien .....</b>		<b>107</b>
1.	Le roman historique romantique .....	107
a.	En Europe .....	107
b.	En Espagne .....	111
2.	Le roman historique réaliste .....	115
a.	Définition du réalisme .....	116
b.	Le Krausisme en Espagne .....	117
3.	Le cas de Pérez Galdós .....	117
a.	Le réalisme galdosien .....	118
b.	L'écriture d'une fresque historique espagnole .....	120
<b>C. Le roman historique en Amérique hispanique .....</b>		<b>122</b>
1.	Littérature hispano-américaine et remodelisation du roman .....	122
a.	Littérature précolombienne .....	124
b.	La période coloniale .....	128
c.	Période postcoloniale et émergence du roman hispano-américain .....	132
2.	Littérature contemporaine .....	135
a.	Première étape : <i>Literatura de la protesta</i> ou littérature de la contestation .....	136
b.	Deuxième étape : XX <sup>e</sup> siècle et Réalisme magique/Réel merveilleux .....	138
c.	Troisième étape : Le nouveau roman hispano-américain .....	141
<b>Chapitre III : Le nouveau roman historique .....</b>		<b>144</b>

<b>A. En Europe : le cas de l'Espagne .....</b>	<b>146</b>
1. Pays à tradition écrite et réécritures de l'Histoire .....	147
a. Une tradition écrite séculaire.....	148
b. La tradition de la réécriture de l'Histoire péninsulaire .....	149
2. Représentations de l'Espagne franquiste et réhabilitation de l'Histoire oubliée .....	151
a. Le « tremendismo » ou le roman existentialiste .....	152
b. Le réalisme social ou le roman social.....	152
c. Le Boom latinoaméricain et le roman expérimental.....	153
d. Le roman de l'exil .....	154
e. Le roman de la mémoire.....	155
3. Un genre bien vivant dans l'Espagne actuelle.....	157
a. La littérature postfranquiste.....	157
b. Essor du roman historique espagnol .....	159
<b>B. Le poids de l'oralité dans le monde américano-caraïbe.....</b>	<b>161</b>
1. Oraliture versus Littérature .....	162
a. Qu'est-ce que l'oralité ? .....	162
b. L'oraliture et le problème de la langue dans la littérature franco-créolophone .....	165
c. L'oraliture ou la résistance de la tradition orale par l'écriture.....	169
2. Pays à tradition orale ou pays sans Histoire .....	174
a. Le problème des archives .....	175
b. Les écritures précolombiennes .....	177
c. L'africanité aux Antilles.....	179
3. Roman historique américain contemporain : Quelques œuvres de référence.....	182
a. En quête de liberté : une thématique récurrente .....	183
b. Intériorité.....	184
c. Mythification des personnages historiques.....	186
<b>C. Roman historique et postmodernité.....</b>	<b>188</b>
1. Postmodernité et Divers .....	189
a. La postmodernité.....	189
b. Le Divers et la conception glissantienne de l'Histoire .....	192
2. Pas une histoire mais des histoires .....	195
a. À propos de la « vérité historique ».....	195
b. Le Nouvel historicisme .....	198
3. La marge comme centre affirmé du roman historique postmoderne .....	199
a. <i>Subaltern studies</i> et études post-coloniales et décoloniales.....	200
b. Définition de la marge dans le roman historique postmoderne .....	202

**PARTIE II : DES ROMANS HISTORIQUES POUR UNE REECRITURE DE LA  
MEMOIRE.....208**

**Chapitre I : Les œuvres du corpus : des romans historiques.....210**

**A. Présentation des auteurs et des œuvres du corpus .....211**

1. Espace ibérique ..... 213
  - a. Ildefonso Falcones de Sierra, *La catedral del mar*, Barcelone, Grijalbo, 2006..... 213
  - b. Santiago Posteguillo, *Circo Máximo*, Barcelona, Planeta, 2013. .... 214
2. Espace américano-caraïbe ..... 215
  - a. Leonardo Padura, *Herejes*, Barcelone, Tusquets, 2013..... 215
  - b. Patrick Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, 1997. ... 217
  - c. Fabienne Kanor, *Humus*, Paris, Gallimard, coll. Continents noirs, 2006. .... 217
3. La structure des œuvres..... 220
  - a. Structure externe ..... 220
  - b. Structure interne et schéma quinaire ..... 223

**B. Quel affichage du genre « roman historique »?..... 228**

1. Le périphrase éditorial et « label » roman historique..... 229
  - a. Le titre ..... 229
  - b. Couverture et autres illustrations ..... 234
  - c. Le prière d'insérer ..... 241
    - 1) Analyse descriptive et inférentielle ..... 242
    - 2) Analyse transversale..... 246
2. L'instance préfacielle ..... 251
  - a. Obtenir la lecture ..... 251
  - b. Orienter la lecture ..... 253
3. L'incipit ..... 254
  - a. Le début *in media res* : un stéréotype du roman historique ? ..... 255
  - b. Topos du dévoilement ..... 256
  - c. Langage et interculturalité ..... 257

**C. Roman et marketing..... 259**

1. Un phénomène de mode ? ..... 260
  - a. Le roman historique, un genre en plein essor ..... 260
  - b. Le roman historique, un vecteur de lien social ..... 261
2. Une structure formatée par les maisons d'édition ? ..... 262
  - a. Le poids des maisons d'édition quant à l'identification du genre ..... 262
  - b. Le roman historique hispanique, une écriture formatée ?..... 263
3. Une diffusion internationale..... 265
  - a. Stratégies de communication et fidélisation du lecteur ..... 265
  - b. Sites internet et promotion du livre ..... 266

**Chapitre II : Entre servage et esclavage : la marginalité vue à travers des périodes historiques et des espaces fondateurs .....270**

<b>A. Des périodes historiques privilégiées .....</b>	<b>271</b>
1. Espagne : Rome antique et Moyen Âge .....	271
a. Rome antique.....	271
b. Moyen Âge.....	272
2. Entre Europe et Amérique, du XV <sup>e</sup> au XX <sup>e</sup> siècles, la mosaïque de la marginalité.....	274
<b>B. Le choix d'un nouveau type de héros .....</b>	<b>276</b>
1. Des héros de la marge revisités.....	278
a. Humanisation du personnage historique.....	278
1) Le cas paradoxal d'un Empereur romain issu de la périphérie ibérique.....	279
2) Rembrandt, le personnage historique au second plan .....	286
b. De la construction de héros fondateurs.....	289
1) Arnau ou l'héroïsation du peuple catalan.....	289
2) Daniel et Elias Kaminsky ou la représentation du juif errant.....	293
2. Allégorisation.....	297
a. Judith ou l'égérie de la Liberté.....	297
1) Judith, un personnage marginal.....	298
2) La mort de Judith, ou l'assassinat de la Liberté .....	299
b. Des animaux merveilleux en miroir .....	300
1) Le cheval.....	301
2) Le molosse .....	303
3) Le requin.....	306
<b>C. La mise en avant de haut-lieux de mémoire.....</b>	<b>310</b>
1. Haut-lieux d'art et d'architecture .....	311
a. Éléments architecturaux .....	311
1) Le monument historique de pierre .....	312
2) Le navire comme église renversée .....	316
b. Tableaux de Rembrandt.....	317
2. Le paysage mythifié.....	321
a. Paysages urbains .....	321
b. La fonction du paysage dans l'esthétique littéraire antillaise .....	324
1) La montagne boisée, un espace matriciel et protecteur .....	326
2) Une Nature vivante .....	328
3) L'eau-océan comme « gouffre-matrice » de l'identité antillaise.....	330

### **Chapitre III : La mémoire historique revisitée .....**

<b>A. Multiplication des points de vue.....</b>	<b>338</b>
1. Des modes de narration variés .....	338
a. La polyphonie narrative autour du fait historique .....	338
b. Les fonctions du narrateur dans la construction du héros de la marge .....	343

2.	Le recours à différents genres .....	347
a.	Le roman picaresque .....	348
b.	Le conte .....	350
c.	Le roman d'aventures .....	351
d.	Le roman policier .....	354
e.	La biographie.....	357
<b>B.</b>	<b>Le questionnement de la vraisemblance historique.....</b>	<b>360</b>
1.	L'écueil du documentaire.....	360
a.	À propos des archives orales .....	361
b.	Archives écrites et fiction.....	362
c.	L'anachronisme, un mal nécessaire.....	364
2.	Les apports de la narratologie cinématographique .....	364
a.	Visualisation scénique.....	365
b.	Un montage de type cinématographique .....	366
c.	Du livre au film .....	371
<b>C.</b>	<b>Une réécriture de l'histoire via une temporalité revisitée.....</b>	<b>374</b>
1.	Rupture avec le temps linéaire .....	374
a.	Rejet du temps traditionnel.....	374
b.	Un temps intériorisé .....	377
c.	Un nouveau traitement de la temporalité.....	379
2.	Temps et mémoire « réactualisée » et réécriture de la mémoire .....	380
a.	Comblent les silences d'une Histoire écrite par l'Autre .....	381
b.	Écrire à partir des interstices .....	384
c.	Une « réorientation » de l'Histoire.....	386

## **PARTIE III : ROMAN HISTORIQUE ET REVENDICATION IDENTITAIRE .....392**

### **Chapitre I : Entre identités et altérité : les frontières de la Relation .....394**

<b>A.</b>	<b>L'identité en question.....</b>	<b>396</b>
1.	Hispanité .....	397
a.	Une identité controversée ? .....	398
1)	L'Hispanité et les auteurs de la génération de 98.....	400
2)	« Hispanité » et territorialité.....	403
3)	Régionalismes et Hispanité dans le corpus .....	404
b.	Une Amérique hispanique .....	406
1)	« Amérique latine » et représentations .....	406
2)	À propos de la Cubanité.....	409
3)	Interinfluences Cubanité/Espagnolité.....	411
2.	Caribéanité .....	413
a.	Qu'est-ce que la Caraïbe ?.....	414

1)	Contexte géographique.....	415
2)	Un Contexte linguistique diglossique.....	416
3)	La Caraïbe : espace de la créolisation .....	416
b.	Une littérature caribéenne en construction .....	417
1)	Haïti et les premières revendications identitaires .....	417
2)	Influences hispano-américaines dans la littérature caribéenne.....	422
3)	La pensée archipélique.....	423
c.	Littérature franco-créolophone ou (re)construction identitaire.....	425
1)	Contexte géopolitique : Colonialisme et quête identitaire.....	426
2)	Les pères de la Créolité .....	431
3)	De l'Antillanité à l'Américanité.....	432
3.	Une identité diasporique .....	433
a.	La communauté juive .....	434
1)	Communauté juive et déterritorialisation .....	434
2)	Identité culturelle hybride .....	436
b.	La diaspora afro-caribéenne .....	437
1)	Une communauté en quête d'un territoire .....	437
2)	Une communauté en quête de héros mythiques .....	438
c.	Archipélisation identitaire ? .....	438
1)	L'Hispanité, une identité fragmentée .....	439
2)	La Francité, une identité « bipolaire ».....	439
<b>B.</b>	<b>Renversement Dominants / Dominés.....</b>	<b>442</b>
1.	Des chroniqueurs aux romanciers .....	442
a.	La période coloniale : chroniqueurs et historiens .....	443
1)	Les chroniqueurs en Martinique.....	443
2)	Les romans antillais du XIX <sup>e</sup> siècle.....	444
3)	Exil et métissage : deux thèmes majeurs dans la littérature coloniale.....	445
b.	La Littérature « exotico-régionaliste » du XIX <sup>e</sup> siècle.....	447
1)	Saint-John Perse ou le porte-voix de la littérature créole.....	448
2)	A propos des premiers romans historiques martiniquais.....	448
3)	La Guyane : mythes et représentations.....	450
2.	De nouveaux centres possibles.....	451
a.	La littérature contemporaine aux Antilles françaises .....	451
1)	La Négritude ou le retour aux sources africaines .....	452
2)	L'Antillanité ou les Antilles comme centre culturel .....	454
3)	La nouvelle génération d'écrivains antillais.....	461
b.	Réhabilitation de la marge dans le corpus .....	464
1)	Personnification du peuple vaincu .....	465
2)	Un nouvel ancrage pour l'écriture de l'Histoire.....	466
3.	Vers une identification héros / lecteur par une communauté historique .....	468

a.	Les communautés historiques du corpus .....	468
1)	La société espagnole de l'Empire romain au Moyen Âge .....	468
2)	La société esclavagiste aux Antilles .....	470
3)	La société cubaine de la révolution castriste à nos jours .....	471
b.	Rôle du lecteur dans la réception du texte .....	472
1)	Identification générique .....	473
2)	Revendication identitaire .....	474
<b>C.</b>	<b>De l'Europe à la Caraïbe : Universalité ou Diversalité ? .....</b>	<b>476</b>
1.	Racine unique : universalité chez les auteurs espagnols ? .....	476
a.	Atavisme et colonialisme .....	477
1)	Pensée glissantienne et définition de l'identité .....	477
2)	L'Espagne, une communauté atavique ? .....	479
b.	L'Espagnolité, une identité tournée vers le monde .....	482
1)	L'Espagnolité, une identité-relation .....	482
2)	L'Espagnolité, une identité à racine unique .....	483
2.	Racine rhizome : diversalité chez les Caribéens .....	485
a.	Métissages culturels et identité-rhizome aux Antilles .....	485
1)	Définitions de l'identité-rhizome .....	486
2)	Littérature caribéenne et métissage .....	487
b.	Exotisme et tourisme : la négation de l'Autre ? .....	489
1)	L'exotisme selon Victor Segalen .....	489
2)	Le tourisme, une pratique ethnocentrique ? .....	490
3.	Une pensée commune du « tremblement » identitaire .....	491
a.	La pensée du « tremblement » d'Edouard Glissant .....	492
1)	Définition du tremblement .....	492
2)	Littérature et altérité : <i>la world-literature</i> .....	493
b.	Le monde, un ensemble fragmenté .....	493
1)	Archipelisation identitaire entre Péninsule ibérique et îles de la Caraïbe .....	494
2)	Représentation de l'Autre et frontières identitaires .....	495
	<b>Chapitre II : Une réécriture résistante de l'H/histoire .....</b>	<b>498</b>
<b>A.</b>	<b>La langue comme vecteur identitaire .....</b>	<b>499</b>
1.	La langue ancienne ou langue-matrice de l'identité culturelle .....	499
a.	L'usage du latin .....	500
1)	Symbolique du latin .....	501
2)	Le latin dans le corpus hispanique .....	501
b.	L'usage du catalan .....	502
1)	Emergence, histoire du catalan et zones d'influence .....	502
2)	Instrumentalisation du catalan dans <i>La catedral del mar</i> .....	505
c.	L'usage de l'hébreu .....	507



1) Symbolique de l'hébreu .....	507
2) L'hébreu dans le corpus .....	508
2. Créolisation de la langue officielle et académique .....	509
a. L'espagnol cubain .....	509
1) Insertion de l'anglais .....	510
2) Expressions colloquiales .....	511
b. Interlecte entre français et créole .....	512
1) Créolismes .....	512
2) Onomatopées .....	513
c. Créolisation du français entre Europe et Afrique .....	515
1) Insertion du vieux français .....	515
2) Insertion de langues africaines .....	516
<b>B. La mise en avant des voix féminines de la résistance .....</b>	<b>518</b>
1. L'Amazone ou la femme combattante .....	518
a. De l'Europe aux Amériques .....	518
1) Le mythe de la femme-guerrière dans l'imaginaire européen .....	519
2) Représentation des Amazones dans <i>Circo Máximo</i> .....	521
b. Dans la diaspora afro-caribéenne .....	522
1) Les Amazones du Dahomey .....	522
2) Représentations de l'Amazone du Dahomey dans <i>Humus</i> .....	523
2. Sacrifices .....	526
a. La femme sacrifiée .....	526
1) Féminicides : Habiba, Joana et Judy .....	526
2) Les victimes du système judiciaire : Ménénia, Mar et Francesca .....	528
b. Le suicide .....	529
1) En Europe : Dochia, la princesse dace .....	529
2) Dans la Caraïbe : les héroïnes d' <i>Humus</i> .....	531
<b>C. Le marronnisme .....</b>	<b>535</b>
1. Combats de libération .....	536
a. Scènes privilégiées de combats et de courses poursuites en Europe .....	536
1) Trajano, l'Empereur traqué .....	537
2) Courses-poursuites .....	538
b. Marronnages dans la Caraïbe .....	539
1) Quelques éléments de définition du marronnage .....	539
2) Représentations du marronnage dans le corpus franco-créolophone .....	541
2. La conquête de la Liberté .....	543
a. Le Nègre/la Nègresse marron/ne : un phénomène historique .....	543
1) Le regard glissant .....	544
2) Le désir de Liberté, une thématique fondamentale chez le Nègre marron .....	544

b. Le serf libéré.....	546
1) Du servage au marronnage.....	547
2) Le cas d’Arnau dans <i>La catedral del mar</i> .....	548

**Chapitre III : Une autre vision de l’histoire événementielle, entre régionalisme et nationalisme .....550**

**A. Des régions-nations en quête de reconnaissance.....551**

1. Du régionalisme au nationalisme .....	551
a. Expressions des régionalismes dans le corpus.....	552
1) Le régionalisme martiniquais .....	552
2) Le régionalisme catalan.....	553
3) Le régionalisme patriote.....	554
b. De la Catalogne à la Caraïbe : construction de régions-nations .....	555
1) La Catalogne, un nationalisme périphérique .....	555
2) Cuba ou la revendication d’une nation caribéenne.....	556
3) La Martinique ou la construction d’une littérature nationale .....	556
2. Face à la mondialisation : des réactivités régionalistes et religieuses .....	558
a. Le christianisme .....	558
1) Représentation des institutions et édifices religieux .....	558
2) Construction d’un héros messianique.....	559
b. Le judaïsme .....	560
1) Le Juif dans l’Espagne des trois religions .....	561
2) Le Juif, un entre-deux identitaire ?.....	561
c. L’islam .....	563
1) Les Musulmans, une communauté marginalisée.....	563
2) L’Islam comme instrument de résistance culturelle .....	564
3. Des auteurs en quête d’un public régional, national et international.....	565
a. Un format éditorial codifié dans le corpus hispanique .....	566
1) Stratégies marketing.....	566
2) Format narratif espagnol .....	567
b. Des modes narratifs en construction sur le continent américain et aux Antilles françaises .....	568
1) De la construction de mythes fondateurs : Le Nègre marron .....	569
2) Paysages et mythification de l’espace des origines .....	571

**B. L’écriture d’une mémoire collective .....573**

1. Renforcer le sentiment d’appartenance .....	573
a. Implication émotionnelle du lecteur .....	574
1) Impact de l’esthétique dans la réception du roman historique .....	574
2) Impact des émotions dans la réception du roman historique.....	575

b.	Roman historique et devoir de mémoire.....	576
1)	Le roman historique, comme archive et .....	576
2)	Quand le roman historique libère la mémoire « empêchée » .....	578
2.	Mémoire collective et mythification .....	579
a.	Qu'est-ce que la mémoire collective ? .....	580
1)	Quelques définitions.....	580
2)	Mémoire collective <i>versus</i> mémoire individuelle .....	581
b.	Mythification et construction du héros national .....	583
1)	Quelques définitions du mythe.....	583
2)	Entre mythe et Histoire dans le roman historique .....	584
3.	Un narrateur, éveilleur de conscience .....	585
a.	À propos de la position privilégiée du narrateur dans le roman historique postmoderne .....	586
1)	Un narrateur qui implique le lecteur dans la fiction .....	586
2)	La multiplicité des points de vue.....	587
b.	Un narrateur (ou un auteur ?) qui s'engage .....	587
1)	Jeu du « Je » entre auteur et narrateur .....	588
2)	Echos de l'auteur dans le corpus hispanique .....	589
3)	Métafiction dans le corpus caribéen.....	589
<b>C.</b>	<b>La récupération du passé au service des régionalismes ? .....</b>	<b>591</b>
1.	Rupture avec le roman de la mémoire « nationale » centralisée .....	591
a.	Réévaluation de la distance entre passé et présent dans le roman historique postmoderne .....	592
1)	La distance entre passé et présent : un paradigme du roman historique en Europe .....	592
2)	L'écueil de la distance entre présent et passé dans le roman historique caribéen .....	593
b.	Le passé régional comme alternative à la mémoire nationale .....	593
1)	Mise en avant du passé régional.....	594
2)	Une recherche de sensibilisation et d'éducation au régionalisme .....	594
2.	Une nouvelle version de l'Histoire pour construire une histoire « nationale » .....	596
a.	Expression de la nostalgie d'un passé régional prestigieux.....	596
1)	La nostalgie comme paradigme du roman historique ? .....	596
2)	Idéalisation du passé .....	597
b.	Des écrivains ethnographes pour une littérature « nationale » du cumul de la trace .....	598
1)	Des écrivains ethnographes : une démarche transdisciplinaire .....	598
2)	Une littérature du cumul de la trace .....	600
	<b>CONCLUSION GENERALE .....</b>	<b>604</b>
	<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>612</b>

<b>Corpus .....</b>	<b>612</b>
<b>Œuvres littéraires .....</b>	<b>612</b>
Littérature caribéenne franco-créolophone.....	612
Littérature caribéenne hispanique.....	615
Littérature péninsulaire .....	615
<b>Théorie et critique littéraire .....</b>	<b>616</b>
<b>Autres œuvres .....</b>	<b>627</b>
<b>Histoire et société.....</b>	<b>628</b>
Identité .....	632
Postmodernité.....	635
Théories postcoloniales et décoloniales .....	636
Nation et nationalisme.....	637
<b>Dictionnaires et encyclopédies.....</b>	<b>637</b>
<b>Autres références sitographiques.....</b>	<b>639</b>
<b>ANNEXES .....</b>	<b>641</b>
<b>Annexe 1 : DRAMATIS PERSONAE .....</b>	<b>641</b>
<b>Annexe 2 : Quelques illustrations du corpus .....</b>	<b>645</b>
<b>Annexe 3 : Entrevista con Carlos García Gual.....</b>	<b>647</b>
<b>Annexe 4 : Entrevista con Santiago Posteguillo.....</b>	<b>657</b>
<b>Annexe 5 : Entretien avec Daniel Bardury .....</b>	<b>665</b>
<b>Annexe 6 : Entretien avec Patrick Chamoiseau .....</b>	<b>673</b>
<b>Annexe 7 : Entretien avec Fabienne Kanor .....</b>	<b>683</b>
<b>INDEX THEMATIQUE.....</b>	<b>693</b>

# LISTE DES FIGURES

---

Figure 1. Système modal des genres littéraires selon Robert Scholes.....	43
Figure 2. Pages de couverture de (a) <i>La Catedral del Mar</i> et (b) <i>Circo Máximo</i> . .....	235
Figure 3. Pages de couverture illustrées du roman <i>L'esclave vieil homme et le molosse</i> des éditions (a) 1997 et (b) 1997 et 1999. ....	236
Figure 4. Pages de couverture des romans (a) <i>Humus</i> et (b) <i>Herejes</i> .....	237
Figure 5. Echelle sociale de l'Amérique hispanique à l'époque coloniale .....	408
Figure 6. « <i>Bastaix</i> ». Photo de la porte d'entrée de la basilique Santa María del mar, reproduite au début de chaque grande sous-partie du roman <i>La Catedral del mar</i> .....	645
Figure 7. <i>La vis d'Archimède</i> . Machine utilisée par Apollodore de Damas, l'architecte de l'Empereur pour construire le pont de Trajano. ....	645
Figure 8. Représentation du Grand Cirque et du trajet à effectuer par les courses de chars (sept tours et quatorze virages).....	646

# LISTE DES TABLEAUX

---

Tableau 1. Théorie classique des genres littéraires selon Gilles Philippe .....	67
Tableau 2. Analyse du « prière d'insérer » dans les œuvres du corpus. ....	243
Tableau 3. Résultats de l'analyse du « prière d'insérer » dans les œuvres du corpus. ....	245
Tableau 4. Présentation des protagonistes des œuvres du corpus.....	277

# INTRODUCTION GENERALE

---

À la question « qu'est-ce qu'un roman historique ? », Isabelle Durand-Le Guern<sup>1</sup> répond qu'il est impossible de définir dans l'absolu ce genre à caractère hybride. Pourtant, il connaît depuis son émergence au XIX<sup>e</sup> siècle un franc succès auprès d'un lectorat avide de références historiques et de divertissement. L'émergence même en Europe du genre « roman historique » témoigne d'un tournant dans la Littérature et d'un changement dans la perception de l'Histoire<sup>2</sup>, suite aux bouleversements politiques et aux conflits sociaux du XIX<sup>e</sup> siècle. D'une part, le roman historique impose le roman comme genre dominant sur la scène littéraire des sociétés occidentales ; d'autre part, il facilite la distinction entre l'Histoire, science humaine, et la Littérature. Genre hybride entre Littérature et Histoire, le roman historique associe en effet de façon inédite deux formes de discours traditionnellement opposées : l'Histoire qui renvoie *a priori* à la vérité, à l'investigation scientifique et donc au sérieux et la Littérature qui évoquerait la fantaisie, l'inventé, le faux et la diversion. Ces connotations négatives jettent alors le discrédit sur le roman historique et suscitent parfois des critiques acerbes.

Pourtant, en étudiant l'histoire des genres, Jean-François Botrel rappelle qu'« Il n'y a pas de parthénogénèse de la littérature : il faut l'intervention de l'élément mâle, l'histoire »<sup>3</sup>. L'élément historique serait donc déterminant dans la création littéraire, comme nécessaire à une régénération fructueuse de la Littérature. Or, mis à part le roman historique, quelle autre forme cristallise les interactions entre Littérature et Histoire ?

Le roman historique mérite notre attention, ne serait-ce que parce qu'il impose le roman sur la scène littéraire. Le roman, que Marthe Robert a qualifié de « parvenu » des lettres et de genre « roturier », et même d'« aventurier »<sup>4</sup>, devient une pratique littéraire majeure et un genre

---

<sup>1</sup> Durand-Le-Guern Isabelle, *Le roman historique*, Paris, Armand Colin, 2008.

<sup>2</sup> Dans l'homonymie « histoire » que suppose le roman historique, nous distinguerons dans notre étude l'« H »histoire, comme discipline des sciences humaines, de l'« h »histoire, synonyme d'intrigue et de diégèse au sein du récit.

<sup>3</sup> Jean-François Botrel, « Pour une histoire historique de la littérature espagnole », in *Histoire de la littérature espagnole contemporaine XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles. Questions de méthodes* », Serge Salaün, Carlos Serrano [dir.], Actes du Colloque organisé à la Sorbonne par le CRID les 2, 3 et 4 mars 1989, Tours, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1992, p. 35-57 (p. 35). Cet auteur cite Antonio Gramsci : *Gramsci dans le texte*, François Ricci et Jean Bramant [dir.], Paris, Editions sociales, 1975, p. 643-644.

<sup>4</sup> Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972, p. 12.

dominant après des siècles de gestation et de crises. Il se décline alors en différents types de romans, dont le roman historique<sup>5</sup>.

Le roman historique révèle de surcroît la distinction entre l'Histoire conçue en tant que science et la Littérature. Il naît sous le romantisme, au XIX<sup>e</sup> siècle, siècle qui marque une rupture dans la perception de l'Histoire et qui traduit un profond changement de mentalités, suite aux bouleversements socio-politiques sans précédents qui ont secoué les sociétés européennes et américaines de l'époque. La révolution industrielle, les indépendances, les nationalismes et, finalement, la Révolution française sont en effet autant de facteurs qui ont contribué à l'émergence du genre. L'idée de progrès est omniprésente au XIX<sup>e</sup> siècle et la *Déclaration des Droits de l'Homme* propage outre-atlantique l'idée d'un monde nouveau constitué d'hommes libres et égaux. Désormais, les hommes ne regardent plus l'Histoire de la même façon, celle-ci n'est plus une relique que l'on contemple avec nostalgie, mais une sorte de « rétroviseur » qui sert à mieux comprendre le présent et à construire l'avenir ainsi que l'esprit patriotique des Nations.

C'est avec Walter Scott que le roman historique émerge en posant dans *Waverley* (1814), *Ivanhoe* (1820) ou encore *Quentin Duward* (1823) des normes narratives qui, suivies ou contestées par des générations d'auteurs, feront école jusqu'à nos jours.

Il importe que nous nous interroguions : Qu'est-ce qu'un roman historique ? Et quelles sont ses normes ? Certains théoriciens comme Georg Lukács ou Louis Maigron se sont efforcés de dresser un cadre théorique de ce genre. D'autres comme Isabelle Durand-Le Guern répondent qu'il est impossible de définir dans l'absolu ce genre hybride. Claudie Bernard souligne quant à elle la dichotomie que suppose ce terme générique et traite de l'épineuse question de la vraisemblance et de la vérité, de la limite entre fiction et vérité et des homonymes que sont l'histoire (la fiction) et l'Histoire (les faits vrais).

Quoi qu'il en soit, le roman historique rassemble deux formes traditionnellement opposées, à savoir : l'Histoire, qui renvoie à une démarche scientifique et à la recherche de la vérité et le roman qui laisse libre cours à l'imagination, à l'invention et à la création. Il n'empêche que tant l'Histoire que le roman peuvent partager une visée didactique, en prétendant instruire le peuple. Ainsi, Isabelle Touton, dans sa thèse portant sur l'image du Siècle d'Or dans le roman historique du dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle, précise que certains

---

<sup>5</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987. L'auteur développe le phénomène de romanisation des genres littéraires pour montrer le caractère prosaïque et protéiforme du roman, l'histoire étant l'une des principales sources d'inspiration du roman.



manuels scolaires d'Histoire proposent des extraits de romans pour présenter des événements historiques. D'ailleurs, l'Histoire aussi bien que la Littérature recourent tant au support écrit qu'à l'imagination. Certains historiens reconnaissent même que l'« imagination objective » - soit l'existence du réel dans la fiction- garantit une représentation et une analyse objective du réel<sup>6</sup>. Le roman qui se fonde sur une imagination objective crée alors de toutes pièces une fiction vraisemblable et divertissante pour tenter de combler les « blancs »<sup>7</sup> de l'Histoire.

En effet, l'interprétation de traces et de documents, sources parcellaires, donne lieu parfois à des discussions, voire à des impasses théoriques. Il est en tous les cas désormais reconnu que la vérité historique n'existe pas puisque l'Histoire est « incomplète et lacunaire »<sup>8</sup>. En somme, l'imagination vient à la rescousse de l'historien dans la phase de la reconstitution de l'Histoire. Celui-ci admet donc une part de subjectivité qui fait de l'Histoire postmoderne une science dont les résultats sont constamment remis en question selon les préoccupations de notre espace-temps.

Cette vision de l'Histoire que les critiques relativistes ont nommé « Nouvel historicisme » illustre bien l'esprit postmoderne qui a conquis depuis les années 1970 tous les secteurs de la société. Il s'agit de prendre plus de recul face aux vérités établies, y compris vis-à-vis de sciences telles que l'Histoire. On admet désormais que plusieurs vérités sont possibles, l'hétérogénéité étant un élément privilégié de la postmodernité. Et c'est justement le roman historique postmoderne qui retiendra notre attention dans cette étude.

La postmodernité qui émerge aux États-Unis au lendemain de la seconde guerre mondiale et qui se développe en Europe à partir des années 60 reste un concept complexe dans la mesure où il se redéfinit en fonction des espaces. Introduite en France notamment par François Lyotard, la postmodernité arrive, non sans ambiguïté, plus tardivement en Espagne du fait de la censure franquiste.

De façon générale, l'heure est au scepticisme face aux récits scientifiques et aux vérités préétablies dans un monde dominé par la technique, les flux d'information rapides et la communication de masse par l'image. L'industrialisation à grande échelle tend à distribuer des produits standard dont la consommation peut abolir les frontières entre les pays en uniformisant

---

<sup>6</sup> André Daspre, « Le roman historique et l'histoire », in *La revue d'histoire littéraire de la France*, 75<sup>e</sup> année, n° 2-3, 1975, p. 235-244, (p. 239).

<sup>7</sup> Carlos García Gual : « El novelista cuenta con los huecos que han dejado los historiadores »: « Le romancier comble les blancs de l'Histoire », Voir Annexe 3 : entretien avec Carlos García Gual.

<sup>8</sup> Jean Molino, « Qu'est-ce que le roman historique ? », in *La revue d'histoire littéraire de la France*, *op.cit.*, p.195-234 (p. 207).

les modes de vie. Les différences culturelles et les identités multiples ainsi écrasées, la mondialisation peut en quelque sorte homogénéiser l'espèce humaine et construire une société aseptisée. L'écriture postmoderne place alors l'individu et toute sa complexité au centre de ses préoccupations. L'exaltation du « Je », des identités régionales, communautaires et diasporiques opposent une résistance culturelle au phénomène d'uniformisation des masses qui affecte les sociétés actuelles.

Dans les pays émergents ou anciennement colonisés par les États européens, il convient de rappeler l'influence structurante des *Subaltern studies* qui « sont aujourd'hui connues en France et ailleurs comme un courant historiographique étroitement associé au postmodernisme et à ce qu'on appelle aux États-Unis les *Post-Colonial Studies*<sup>9</sup>. Le romancier prend alors comme sources le plus souvent la mémoire collective, la Littérature orale et la dimension psychologique, éléments que l'historien tend à écarter. Se construit de ce fait une Littérature émancipatrice qui prétend rendre plus audibles notamment les voix de dominés, comme dans le monde américano-caraïbe celles des descendants des esclaves africains qui ont jadis fait prospérer les habitations-plantations et les puissances coloniales.

En Europe, l'Espagne occupe un statut très particulier. Depuis la crise économique de 2008, elle cherche à s'aligner sur ses voisins européens<sup>10</sup> et à récupérer une image prestigieuse sur la scène internationale. Dans l'espace américain, l'Espagne demeure encore un centre de référence pour ses anciennes colonies malgré la forte influence des États-Unis. Toutefois, la construction d'une cohésion nationale demeure pour les Espagnols le plus grand défi à relever d'où l'observation de Jean-Frédéric Schaub : « Les Espagnes sont ainsi marquées depuis le Moyen Âge par une dynamique faite de pluralisme hérité de rêve unitaire »<sup>11</sup>. En effet, la répartition du territoire en Royaumes pendant le Moyen Âge, puis en Communautés Autonomes depuis la Constitution de 1978, fait de l'Espagne une « monarchie composite » et « polycentrique »<sup>12</sup>, qui peine à fédérer ses concitoyens autour de mêmes symboles nationaux. Certaines régions se redéfinissent d'ailleurs comme des Nations à l'instar de Pays Basque et

---

<sup>9</sup> Isabelle Merle, « Les Subaltern Studies. Retour sur les principes fondateurs d'un projet historiographique de l'Inde coloniale », *Genèses*, 2004/3, n° 56, p. 131-147. DOI: 10.3917/gen.056.0131. URL: <https://www.cairn.info/revue-geneses-2004-3-page-131.htm>, consulté le 20 avril 2018.

<sup>10</sup> Nous pourrions ajouter que ce désir d'être reconnue au même titre que ses voisins européens est récurrent pour l'Espagne. Nous pouvons rappeler le souhait des Rois Catholiques d'être aussi chrétiens que le reste de l'Europe ou celui des politiques et auteurs espagnols de la génération de 1898 d'être reconnus au-delà des Pyrénées.

<sup>11</sup> Jean-Frédéric Schaub, « Le monde à l'heure espagnole », *L'Histoire*, collections n° 79, avril-juin 2018, p. 28-35 (p. 30).

<sup>12</sup> Jean-Frédéric Schaub, « Le monde à l'heure espagnole », *op.cit.*, p. 28.

de la Catalogne. L'État central madrilène doit alors faire face à des nationalismes périphériques, parfois virulents, à l'instar du séparatisme catalan<sup>13</sup> qui a fait la une des journaux ces derniers mois. Le besoin de se rattacher à des mythes historiques pour consolider le sentiment d'appartenance à une même communauté explique la prolifération de « récits nationaux » au sein de la Péninsule depuis plus de deux cents ans. Nous pressentons alors que la réécriture de l'Histoire des régions assume un rôle-clé dans la construction identitaire de cette « Espagne plurielle »<sup>14</sup>.

Il nous importera de ce fait, dans cette étude, d'interroger l'impact du roman historique visant à consolider, d'une part l'identité espagnole au sein de l'ensemble européen et, d'autre part, l'identité d'une Catalogne qui aspire à être non plus une région d'Espagne, mais un « *nou estat d'Europa* »<sup>15</sup> (nouvel État d'Europe), soit un État-nation au même titre que l'Espagne. Au regard de l'Ecosse en Angleterre, des Wallons en Belgique ou encore de la Corse ou de la Nouvelle Calédonie pour la France, la crise catalane n'est pas un cas isolé en Europe. Nous souhaitons observer, à partir d'un corpus espagnol, l'instrumentalisation du roman historique en contexte de domination et souligner ainsi l'impact possible de la Littérature sur l'émancipation des régions et le démembrement<sup>16</sup> chronique des États-nations européens.

Par ailleurs, le paradoxe d'une Espagne plurielle, qui a su construire un empire colonial fédéré par une même langue -celle de la Castille-, fait de l'Hispanité un concept qu'il convient d'interroger. De surcroît, aux Amériques, les nationalités varient au rythme des alliances, des guerres coloniales et des indépendances. Le sentiment d'appartenance à une Hispanité repose donc non seulement sur l'usage d'une langue, mais aussi sur la conscience d'une Histoire commune. L'entrelacs de pratiques culturelles, linguistiques et religieuses caractérise les pays de l'Hispanité et de la Caraïbe et imprègne les textes littéraires. Le roman historique ne deviendrait-il pas alors un support idoine de revendication identitaire ? La langue est d'ailleurs constamment réinventée dans ces espaces d'hybridité.

---

<sup>13</sup> Les événements de la fin de l'année 2017 en Catalogne avec une forte poussée indépendantiste en sont en effet encore la preuve.

<sup>14</sup> Joël Cornette, « De Philippe II à Charles IV. La machine à gouverner », *L'Histoire*, collections n° 79, avril-juin 2018, p. 44-51 (p. 44).

<sup>15</sup> « *Catalunya, nou estat d'Europa* » : Le nom de cette manifestation organisée par l'Assemblée nationale catalane le 11 septembre 2012 figure comme une revendication sur les pancartes des manifestants, lors des grands rassemblements catalanistes.

<sup>16</sup> Pierre-Henri Picard, « Les régions et l'Europe contre l'État-nation », in *Causeur.fr*, 23 novembre 2017, [www.causeur.fr](http://www.causeur.fr), consulté le 5 février 2018.

L'analyse d'un corpus mixte entre pays hispanophones et pays franco-créolophones nous permettra d'observer les modes d'expressions identitaires entre Europe et Caraïbe et, de façon plus innovante, entre l'Espagne et deux îles de l'archipel caribéen qui ne pratiquent pas la même langue, car il nous semble que la Péninsule ibérique peut se définir comme une mosaïque culturelle en quête d'unité à l'instar de l'archipel caribéen. Le roman historique pourrait faciliter la mise en évidence d'une cohésion entre les pays de l'Hispanité, d'une part, et entre les pays de la Caraïbe, d'autre part, voire entre toutes ces régions périphériques que pourrait réunir une revendication de type régionaliste, pour ne pas dire nationaliste, en dépit des frontières géographiques et des différences linguistiques.

En somme, tant en Europe que dans la Caraïbe, le roman historique postmoderne se retrouve étroitement liée aux notions d'identité et de nationalisme et nationalité qu'il conviendra de mieux définir et de comparer pour chacun des espaces retenus.

En règle générale, les dictionnaires<sup>17</sup> rappellent que les termes « identité » et « *identidad* » en espagnol viennent tous deux du bas latin *identitas* qui renvoie à la qualité de ce qui est le même, dérivé du latin classique *idem* signifiant justement « le même ». À partir du XVI<sup>e</sup> siècle, l'identité renvoie à l'identique, soit à la « similitude parfaite »<sup>18</sup> entre plusieurs individus ou objets. L'identité peut aussi désigner « le caractère permanent et fondamental de quelqu'un, d'un groupe »<sup>19</sup>, soit la personnalité ou la spécificité, ce qui distingue en fin de compte un individu ou un groupe d'individus d'un autre.

Pour mieux appréhender les rapports entre l'individu et le groupe au sein du processus de construction identitaire, nous nous fonderons notamment sur les travaux de Paul Ricœur<sup>20</sup>, et de Jean Bernabé<sup>21</sup>. Cet intellectuel martiniquais définit l'identité comme la « médaille ontologique »<sup>22</sup> constituée par l'ipséité et la mêmeté. D'une part, l'ipséité, liée à l'individu, renvoie à la singularité, au particulier et sous-entend par conséquent une possibilité d'évolution pour tout un chacun. La mêmeté se définit pour sa part comme la partie invariable de l'identité d'un peuple, soit le socle commun d'un ensemble d'individus. Est-ce à dire, comme le prétend

---

<sup>17</sup> María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2001.

<sup>18</sup> *Le petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2017, p. 597.

<sup>19</sup> *Idem*.

<sup>20</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil (Coll. Points essais), 1990.

<sup>21</sup> Jean Bernabé, *La dérive identitariste*, Paris, L'Harmattan, 2016.

<sup>22</sup> *Op.cit.*, p. 28.

Jean Bernabé, que la communauté n'a pas d'identité<sup>23</sup> ? De même, la pensée du tremblement d'Edouard Glissant nous invite à prendre en compte la diversité des individus dans un Tout-Monde<sup>24</sup> alors que l'ipséité suppose des évolutions perpétuelles dans la constitution de l'être en relation avec l'Autre. Cependant, les revendications identitaires n'en restent pas moins vives à l'échelle régionale, nationale et internationale. Nous espérons montrer à l'issue de notre analyse que le Tout-Monde glissantien se subdivise en communautés plus ou moins ouvertes aux autres dont l'identité se redéfinit constamment selon les capacités d'évolution et d'adaptation de l'ipséité, soit de chacun des individus membres de cette communauté. Le roman historique, engagé dans une conception glissantienne de l'identité, pourrait alors contribuer à inscrire les peuples dans une mondialité, soit une identité-monde pour lutter justement contre les affres de la mondialisation et diverses fermetures.

Plusieurs chercheurs se sont intéressés à l'évolution du roman historique dans un espace bien déterminé. En Espagne, nous pouvons citer les recherches de Celia Fernández Prieto, Fernando Aínsa ou encore Carlos García Gual. En France, nous nous appuyerons sur les travaux de Louis Maigron, Isabel Durand Le-Guern ou encore Claudie Bernard. Dans les pays européens, de façon générale, ce genre littéraire est très suivi. D'autres se sont également intéressés aux modes de représentation de l'Histoire dans l'espace américain, soulignant les grands noms de la Littérature hispano-américaine, tels que ceux d'Alejo Carpentier à Cuba ou de Carlos Fuentes au Mexique ou encore de Gabriel García Márquez en Colombie et ont étudié le processus de fictionnalisation de l'Histoire en Amérique, notamment en Amérique hispanophone<sup>25</sup>. Les modes d'écriture du réel merveilleux et du réalisme magique ont été maintes fois étudiés dans ces travaux<sup>26</sup>.

En revanche, hormis les comparatistes peu de chercheurs se risquent à comparer les productions européennes aux productions américaines et à mêler des espaces linguistiques différents. Nous citerons, vu l'orientation de notre recherche, les travaux de Fabienne Viala qui a comparé un roman d'Alejo Carpentier à un œuvre de Marguerite Yourcenar, faisant ressortir

---

<sup>23</sup> *Op.cit.*, p. 32-33.

<sup>24</sup> Edouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.

<sup>25</sup> Voir : Fernando Aínsa, *Reescribir el pasado*, Mérida-Venezuela, Ediciones El otro, el mismo, 2003 ou Christoph Singler, *Le roman historique contemporain en Amérique Latine. Entre mythe et ironie*, Paris, L'Harmattan, 1993.

<sup>26</sup> Charles, W. Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux : des théories aux poétiques*, Paris, L'Harmattan, 2005.

certains critères distinctifs entre les deux espaces retenus concernant les modes d'écriture ou de réécriture de l'Histoire.

Nous avons donc décidé d'aborder ce domaine de recherche en comparant des espaces peu mis en relation. S'il est plus classique de rapprocher l'Espagne de Cuba au sein de l'aire hispanique, il s'avère moins courant de jeter des ponts entre l'Espagne et la Caraïbe franco-créolophone, faisant en quelque sorte fi des frontières linguistiques héritées de l'Histoire de la colonisation pour valoriser une Histoire plantationnaire et une créolisation communes. Les revendications identitaires de régions considérées comme « périphériques » ou à la marge peuvent s'avérer ici licites à l'heure où sont questionnées les colonialités des pouvoirs selon les théories post-coloniales et décoloniales. Le cas de la Catalogne vis-à-vis de la Castille ne peut-il en effet faire écho au cas de la Martinique vis-à-vis de la France hexagonale ou de Cuba vis-à-vis de l'Espagne péninsulaire ?

Il nous semble en effet important de réfléchir dans un contexte postmoderne (voire trans-moderne) élargi : celui qui s'étend jusqu'aux théories décoloniales. Le courant décolonial complète le mouvement des *Postcolonial Studies*<sup>27</sup>, issu de la pensée anglophone des années 80, qui a longtemps ignoré l'apport de l'Amérique latine. Les penseurs décoloniaux ne s'intéressent pas qu'aux déconstructions<sup>28</sup> de l'euro-centrisme des discours littéraires, ils pensent le système-monde à partir de l'élément culturel et de distinctions comme entre colonialité/modernité et colonialité/colonisation pour mieux appréhender les processus politiques et économiques et une remise en cause du système capitaliste. La dimension socio-historique de la colonialité est alors étudiée dans des « études décoloniales [qui] articulent les analyses économiques, sociologiques et historiques avec des développements philosophiques »<sup>29</sup>.

Concernant le roman historique antillais, nous avons trouvé très peu d'ouvrages sur le sujet. Les études existantes ciblent généralement des auteurs en particulier, comme Patrick Chamoiseau, Maryse Condé ou Raphaël Confiant. Seuls quelques articles évoquent la réception ou la valeur symbolique de certains textes. Il nous a donc semblé judicieux d'opérer ces comparaisons inédites pour mettre à l'épreuve l'idiosyncrasie du roman historique et observer ses modes d'expressions identitaires attenants.

---

<sup>27</sup> Voir notamment les études d'Edward Saïd, de G. C. Spivak et de H. Bhabha.

<sup>28</sup> Comme W. D. Mignolo, Enrique Dussel, Ramón Grosfoguel, Fernando Coronil, Katie Walsh et Edgardo Lander.

<sup>29</sup> Capucine Boidin, « Etudes décoloniales et postcoloniales dans les débats français », *Cahiers des Amériques latines*, n° 62, 2009, p. 129-140 (p. 131-132).

Par conséquent, nous travaillons à partir d'un corpus d'œuvres relevant d'espaces géographiques différents, entre Espagne et Caraïbe insulaire, réunies autour de deux thématiques communes : la quête de la Liberté et la construction identitaire.

Concernant l'aire caraïbe de notre corpus, nous avons choisi trois œuvres issues de deux îles différentes : le roman *Herejes* (2013) du Cubain Leonardo Padura, *Humus* (2006) de la Martiniquaise Fabienne Kanor et *L'esclave vieil homme et le molosse* (1997) du Martiniquais Patrick Chamoiseau. Ces trois auteurs contemporains sont reconnus à l'échelle nationale et internationale.

Cuba a retenu notre attention, car cette île s'avère être la plus grande productrice en romans de toutes les îles hispanophones de la Caraïbe. Leonardo Padura Fuentes est Cubain de naissance, mais il jouit depuis 2011 de la double nationalité cubaine et espagnole. Journaliste de profession, il est aussi scénariste et écrivain et est surtout connu pour sa série de romans policiers qui met en scène le personnage fictif de Mario Conde. Ce dernier sera aussi le protagoniste de *Herejes*, œuvre qui a remporté, en 2014, le prix du meilleur roman historique à Saragosse. Entre roman noir et roman historique, il nous a semblé pertinent d'étudier comment cet ouvrage protéiforme rend hommage aux identités multiples de la diaspora cubaine installée à Cuba et aux États-Unis. De plus, la production littéraire de Leonardo Padura est fortement influencée par Alejo Carpentier, figure tutélaire de la littérature cubaine et hispano-américaine. Ainsi, nous pourrions à la fois mettre en lumière les nouveaux traits caractéristiques du roman historique hispano-américain et établir dans cette même perspective un lien entre espace caribéen et Espagne péninsulaire.

En ce qui concerne l'espace franco-créolophone, notre choix s'est porté sur la Martinique, ancienne colonie française devenue département français en 1946 et qui a généré des penseurs-clés de l'identité antillaise. Patrick Chamoiseau, lauréat du Prix Goncourt en 1992 pour son roman *Texaco*, est certainement l'une des figures les plus emblématiques de la littérature antillaise postmoderne. Co-fondateur du concept de la Créolité et fortement influencé par la pensée d'Aimé Césaire ainsi que celle d'Edouard Glissant, Patrick Chamoiseau se distingue par sa maîtrise de l'« oraliture », soit l'élaboration d'une écriture qui intègre l'oralité créole. Le fait que cet écrivain réfute l'existence de genres littéraires pour mieux revendiquer la Liberté d'expression nous semble un élément important à interroger<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Entretien avec Patrick Chamoiseau, voir Annexe 6.

Quant à Fabienne Kanor, fille d'un couple de fonctionnaires d'origine martiniquaise, cette ancienne journaliste, reconvertie en romancière et en réalisatrice de films, est née en France hexagonale en 1970. Cette auteure exprime dans ses écrits une quête identitaire, entre africanité et antillanité, tout en se faisant le porte-voix de la femme antillaise contemporaine. Nous avons choisi d'étudier *Humus*, son deuxième roman, parce qu'il a été récompensé en 2007 par le prix RFO du livre et parce qu'il revisite les topoï de l'esclavage aux Antilles. Cette fiction narre en effet l'histoire vraie d'un groupe de femmes africaines parquées dans les cales d'un bateau négrier nantais : *Le Soleil* et qui décident de se rebeller en se jetant à la mer. L'occasion nous est alors donnée de comparer la représentation-type du Nègre marron de Patrick Chamoiseau avec un modèle féminin et d'observer les caractéristiques inhérentes au format narratif franco-créolophone.

À partir de l'étude de *Herejes*, de *L'esclave vieil homme et le molosse* et d'*Humus*, nous souhaitons mettre en exergue la forme que peut revêtir le roman historique caribéen, en contexte de domination et montrer les lieux communs entre la réécriture de l'Histoire aux Antilles françaises et hispanique.

Il nous a alors semblé en effet pertinent de mettre en parallèle le roman historique cubain et le roman historique martiniquais, soit l'étude de choix d'écriture issus de deux espaces caribéens, et ce, au-delà des différences linguistiques. Cuba, en tant qu'ancienne colonie espagnole, fait office de trait d'union entre l'Espagne et la Caraïbe. D'ailleurs, les auteurs cubains accèdent souvent à la renommée internationale en passant par des maisons d'édition espagnoles ou en remportant de prestigieux concours de littérature en Espagne<sup>31</sup>.

Il s'agira donc dans notre étude de questionner le roman historique et ses traits particuliers, tant dans l'espace hispanique que franco-créolophone, entre Europe et Caraïbe, et ce à partir de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, -soit en contexte de postmodernité-, ses perceptions post-coloniales et décoloniales. Désormais, d'autres approches sont valorisées en dehors du modèle européen. Quel impact cela a-t-il pu donc avoir sur un genre comme le roman historique où la tension entre colonisateurs et colonisés peut s'avérer forte de par le recours à l'Histoire et donc à des périodes-clés d'oppositions et de résistances entre dominants et dominés ?

---

<sup>31</sup> Carlos Alberto Montaner, « Literatura y exilio », in *Lenguas y culturas hispánicas en los exilios*, Congresos internacionales de la lengua española, Valparaíso, 2010, [www.cervantes.es](http://www.cervantes.es). Dans cet article, l'auteur propose une liste importante, mais non exhaustive d'écrivains cubains qui publient en Espagne.



Concernant l'espace ibérique, notre choix a porté sur deux romans signés par des auteurs ayant remporté un vif succès éditorial, natifs de deux régions espagnoles différentes, à savoir : *La catedral del mar* du Catalan Ildefonso Falcones et *Circo Máximo* du Valencien Santiago Posteguillo. Chacun de ces auteurs rend manifeste une certaine revendication identitaire régionale catalane, mise en opposition avec le pouvoir central castillan ou encore l'affirmation d'une identité espagnole nationale dans un contexte européen, lui aussi centralisateur à sa façon. Nous interrogerons les caractéristiques propres à ces romans historiques espagnols en recherchant les particularités régionales, voire régionalistes de la réécriture de l'Histoire dans la Péninsule ibérique.

Par ailleurs, précisons que nous avons déjà eu l'occasion d'aborder dans notre mémoire de Master 2 l'une de ces œuvres : *La catedral del mar*. Depuis, son auteur Ildefonso Falcones de la Sierra a publié deux autres romans historiques : *La mano de Fátima* en 2009 et, plus récemment, en 2013 : *La reina descalza*. L'œuvre intégrale de cet auteur catalan aurait pu faire l'objet d'une passionnante étude universitaire, mais nous avons préféré dépasser le cadre d'une étude de l'écriture « falconienne » en élargissant notre corpus à d'autres œuvres issues d'espaces différents.

Il nous a semblé pertinent de rapprocher ces textes issus de la Péninsule avec trois productions littéraires caribéennes autour de la dichotomie dominant/dominé et d'une préoccupation commune : la construction identitaire. Entre le servage européen et l'esclavage francophone, entre l'Hispanité de la Péninsule et l'Hispanité de la Caraïbe, quels sont donc les aspects et les enjeux de la réécriture de l'Histoire ? Dans quelle mesure le passé colonial a-t-il une incidence sur l'esthétique du roman historique caribéen et catalan ? À l'heure de la mondialisation et de ses revendications identitaires, à l'heure du développement des théories post-coloniales et décoloniales qui apportent un nouvel éclairage au postmodernisme, établir un lien entre divers nationalismes et régionalismes, qu'ils soient issus de communautés autonomes d'Espagne ou d'îles de la Caraïbe, autour de la dichotomie dominants/dominés, nous semble en tous les cas un défi important à relever. En quoi le genre roman historique convoque-t-il les questionnements identitaires propres à ces régions ? Et, en somme, le roman historique des marges espagnoles et françaises que sont la Catalogne, Cuba ou la Martinique, ne transcrit-il pas justement des aspirations socio-politiques du même type ?

Il conviendra alors de définir les termes d'« Hispanité » et de « Caribéanité » tout en révélant les caractéristiques du roman historique contemporain, postmoderne, dans les espaces

hispaniques et francophones, européens et caribéens. Nous le ferons tout d'abord en nous intéressant dans une première partie à la genèse et au développement de roman historique.

Comparer des romans historiques issus d'Espagne et de la Caraïbe, à l'ère postmoderne, requiert assurément, au préalable, une mise à plat des redéfinitions du genre. Qu'est-ce qu'un roman historique ? Qu'est-ce qu'un roman historique espagnol, caribéen ? Le roman historique postmoderne se définit-il selon l'espace où il est écrit ou obéit-il à des normes académiques et universelles ? Autrement dit, nous nous demanderons si les canons du roman historique sont universels ou s'ils prennent une forme « endémique », propre à chaque région. Nous nous intéresserons notamment à l'intentionnalité de l'auteur, sachant que toute œuvre littéraire est le fruit d'un projet et la manifestation d'un dessein auctorial. Il s'agit de préciser le contexte d'émergence du roman historique et les principales étapes de son évolution. Nous tiendrons compte alors dans le nouveau roman historique du poids de la tradition écrite et de l'oralité dans la réécriture de l'Histoire.

Entreprendre de réécrire l'Histoire renvoie aux enjeux mémoriels du roman historique comme nous le montrerons dans la seconde partie de cette étude. Dans le cas du roman régionaliste, se positionner dans la marge et choisir de porter la voix des vaincus, de ceux que l'Histoire officielle a occulté, peut s'avérer plus aisé pour un auteur européen dont la civilisation est fondée sur l'écriture, avec ses archives et documents officiels, ses études universitaires ou tout autre type de sources, que pour des auteurs caribéens, issus de peuples ayant subi un processus d'acculturation lors de la traite négrière et la période coloniale et où la tradition orale qui caractérise ces peuples descendants, entre autres d'Africains et d'Amérindiens, fait écho à un manque de documents écrits, si chers aux Européens à l'heure de la vérification des faits. Comment (re)construire donc l'Histoire en l'absence de preuves tangibles ? Et comment convaincre alors l'Autre, notamment l'ancien dominant, auteur de la version de l'Histoire officielle jusqu'ici transmise, de la véracité des faits ainsi énoncés ?

La deuxième partie de notre étude est alors consacrée à la présentation et à l'analyse des cinq œuvres de notre corpus, entre Espagne et Amérique. Nous retiendrons notamment l'importance des indications paratextuelles et leur impact sur le pacte de lecture et le guidage du lecteur. Nous passerons en revue les principales thématiques abordées dans ces romans et les procédés utilisés pour mettre en évidence la marginalité, laquelle constitue notre angle d'approche préférentiel de ces fictions historiques. Ensuite, nous retiendrons les manifestations de la postmodernité dans ces romans historiques en mettant en évidence la multiplication des points de vue du narrateur, le questionnement de la vraisemblance historique et la construction

d'une temporalité revisitée. Nous travaillerons ainsi à mettre en parallèle l'Histoire officielle et l'exploitation de la mémoire observée dans le corpus pour montrer dans quelle mesure le roman historique peut devenir un instrument de résistance.

Revisiter la marginalité, entre servage et esclavage, réécrire donc l'Histoire à partir de périodes et d'espaces fondateurs d'une mémoire pour combler les silences d'une Histoire écrite par d'Autre nous semble être un enjeu capital de ces récits. C'est pourquoi notre troisième partie s'intéressera plus particulièrement à la revendication identitaire des œuvres de notre corpus qui proposent en fin de compte un renversement entre dominants et dominés pour une identification symbolique libératrice, un marronnisme régionaliste en quelque sorte non dénué d'espérances nationalistes, voire indépendantistes.

Il s'agit de redéfinir les identités présentées dans le corpus, non seulement celle des personnages, mais aussi l'identité générique déterminée par les modes narratifs dans les espaces représentés. Nous en viendrons alors à confronter les romans espagnols et caribéens entre identité-racine unique et identité-rhizome pour prendre le pouls des expressions culturelles. Notre analyse s'intéresse de fait aux relations établies dans les œuvres de notre corpus entre identité et altérité, entre monde hispanophone et franco-créolophone et entre Espagne et Amérique, entre identité atavique et « identité-rhizome »<sup>32</sup> et entre dominants et dominés. Nous envisagerons donc le roman historique comme une réécriture résistante de l'H/histoire qui se fonde sur un travail sur la langue, la mise en avant des femmes insoumises et le marronnisme comme une esthétique littéraire possible dans ce corpus multiculturel. Le rôle du roman historique dans la défense des nationalismes et des régionalismes clôturera notre étude.

Nous partirons en conséquence de l'hypothèse que le roman historique postmoderne existe bien comme un « micro-genre »<sup>33</sup> qui transcende les frontières géographiques, linguistiques et culturelles. S'interroger sur les enjeux -justifiés par un renouveau des nationalismes en Espagne et dans la Caraïbe- de la réécriture de l'Histoire, et donc sur des romans qui cristallisent des systèmes de pensée et des imaginaires de peuples en résistance, en montrant les procédés narratifs propres à chacun des espaces géographiques représentés, pourra nous permettre de confirmer ou non ces hypothèses.

---

<sup>32</sup> Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 21. La pensée glissantienne oppose l'« identité-racine », destructrice, à l'« identité-rhizome », favorable au dialogue des cultures et à ce que Glissant nomme : la « Relation ».

<sup>33</sup> « Qu'est-ce que le roman historique ? », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, *op.cit.*, p. 232 à 233.

Nous postulons également que ces réécritures de l'Histoire, au-delà des différences géographiques, recherchent une reconnaissance internationale de ces régions qui visent à se présenter comme des Nations. Il y aurait dès lors instrumentalisation du roman historique comme support d'expression identitaire pour ceux -les Subalternes- qui ont été oubliés par les tenants de l'Histoire officielle des Grands et des dominants.

Dans une démarche heuristique, notre réflexion ne ciblera ni la période romantique ni la phase réaliste déjà largement explorées. Nous nous concentrerons en effet sur l'étude d'un corpus d'œuvres plus récentes s'inscrivant dans ce que nous avons convenu de nommer Littérature postmoderne. En définissant à la suite de Jean-François Lyotard le « postmodernisme » comme l'ensemble des réactions, toutes disciplines confondues, contre les valeurs du modernisme, nous nous proposons d'observer les formes d'un renouveau de la perception de l'Histoire et des modes d'écriture. Nous nous intéresserons donc, au sein du roman historique postmoderne, à des œuvres récentes, liées aux dernières crises des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles où le poids des études postcoloniales et décoloniales, notamment dans le monde hispanique, ne saurait être éludé.

Pour mener à bien cette étude entre divers espaces géographiques et linguistiques, plusieurs paramètres entrent en jeu. Il nous faudra dès lors considérer tous les éléments qui infléchissent, de près ou de loin, la réécriture de l'Histoire dans chacun des espaces géographiques de notre corpus et, notamment, la question des nationalismes, entre romans historiques et romans régionalistes. En étudiant la Littérature caribéenne, nous ne pourrons passer sous silence la mosaïque culturelle et linguistique que constituent ces îles qui sont autant de « régions », voire de « nations », de l'arc caribéen. Nous serons alors amenée à évoquer les principaux concepts qui imprègnent ces textes tels que l'Antillanité, la Créolité ou la créolisation, sans oublier le réel merveilleux, présenté par Alejo Carpentier comme le mode narratif propre à la zone américano-caraïbe<sup>34</sup>.

En somme, nous nous fixons les principaux objectifs scientifiques suivants :

- Observer les formes narratives du roman historique et ses variations contemporaines, en lien avec le postmodernisme et les études postcoloniales et décoloniales.

---

<sup>34</sup> Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, Mexique, Edición y Distribución Iberoamericana de Publicaciones S.A., 1949. Dans le prologue de la première édition du roman, cet écrivain explique qu'il a découvert le Réel Merveilleux lors d'un séjour en Haïti, puis procède à la définition de ce concept. Il faut distinguer le Réel Merveilleux du Cubain Alejo Carpentier, le Réalisme Magique par exemple du Colombien Gabriel García Márquez du Réalisme Merveilleux de l'Haïtien Stephen Alexis. Tous ces concepts prônent, en tous les cas, en Littérature, le caractère merveilleux de l'espace américain.

- Comparer la réactivation du genre « roman historique » entre Europe et monde américano-caraïbe et ses caractéristiques liées au monde de la marge.
- Interroger le lien entre roman régionaliste et roman historique à travers la question des revendications des marges et des résistances identitaires.

Le roman historique, très en vogue depuis son émergence au XIX<sup>e</sup> siècle, a déjà fait l'objet de nombreuses études. Nous nous proposons, dans le cadre de cette thèse d'aborder sous un angle différent et qui interroge notamment l'idiosyncrasie -que nous qualifierons d'endémique- ce type de romans. Nous associerons de ce fait à l'analyse littéraire une méthodologie empruntée à la sociologie en utilisant pour ce faire des données recueillies dans des enquêtes et des entretiens semi-directifs menés auprès de lecteurs, d'auteurs, de libraires et d'éditeurs de romans historiques.

Ainsi, les régions qui revendiquent le statut de Nation semblent écrire une Littérature « nationale » capable de façonner la mémoire collective et de récupérer les événements à leur avantage. Comment permettre à ces femmes et à ces hommes oubliés par l'Histoire officielle, d'être représentés et par là même de faire mieux connaître l'assujettissement de leur région d'origine ? Serait-ce l'une des réponses que pourraient apporter les romans historiques actuels ?

# **PARTIE I : GENESE ET DEVELOPPEMENT DU ROMAN HISTORIQUE : DEFINITIONS DU GENRE**

---

À l'occasion d'un colloque sur l'historicité des genres, Jean-François Botrel rappelle qu'« il n'y a pas de parthénogénèse de la littérature » et qu'« il faut l'intervention de l'élément mâle : l'histoire »<sup>35</sup>. Autrement dit, l'Histoire serait la figure de proue de la littérature et les genres littéraires évolueraient en fonction des événements historiques. Cette réflexion qui marque le lien intrinsèque entre Histoire et Littérature nous semble tout à fait pertinente dans le cas du roman historique puisqu'il s'agit d'un genre à la jonction de l'Histoire et du roman. En effet, le romancier imprime dans ses textes, d'une part l'influence de son temps (état de la langue, courants de pensée, mais aussi contexte socio-politique et culturel...) et trouve, d'autre part, son inspiration dans les événements majeurs du passé pour construire sa diégèse.

Assurément, les moments de crises (guerres, révolutions, violences collectives, etc.) posent un cadre spatio-temporel idoine pour les romanciers de l'Histoire, mais cette préférence ne suffit pas à définir le roman historique. Le rapport entre fiction et réalité varie et de son dosage dépend également le succès de l'œuvre. Si la masse de données historiques est trop importante, cela peut « alourdir » la fiction et ennuyer le lecteur qui cherche tout d'abord à se divertir en lisant. Ce caractère hybride souligne d'emblée la difficulté à définir le « roman historique ». Existe-t-il de ce fait un genre « roman historique » entre chronique, roman archéologique, roman d'aventure, etc. ? Quels en sont les canons précis ainsi que les grandes étapes de formation ?

Dans ce jeu entre fiction et réalité où chaque lecteur ne possède pas les mêmes clés en fonction de son expérience littéraire, de ses connaissances et de ses attentes, il importe de chercher à mieux définir le cadre théorique d'émergence et de développement du roman historique, d'aucuns -du fait de ses frontières poreuses entre fiction et réalité- allant jusqu'à nier son existence propre. Les auteurs eux-mêmes se défendent parfois d'avoir recours à cette

---

<sup>35</sup> « Pour une histoire historique de la littérature espagnole », in Histoire de la littérature espagnole contemporaine, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles. Questions de méthodes », op.cit., p. 35.

forme littéraire, comme s'il s'agissait là d'une « infamie » dont il faudrait se laver<sup>36</sup>. Il suffit pourtant de se rapprocher des librairies pour constater le succès réel que rencontre encore de nos jours le roman historique.

En somme, y a-t-il à proprement parler un genre « roman historique » ? Comment se construit-il et quelles sont ses caractéristiques principales ? De surcroît, quels liens pouvons-nous établir entre roman historique et théories postmodernes, post-coloniales, voire décoloniales ?

Nous nous efforcerons donc dans ce premier chapitre d'évaluer les mutations du roman historique, depuis son émergence officielle au XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à la société postmoderne et postcoloniale, entre monde hispanophone et francophone, entre Europe et zone américano-caraiïbe.

---

<sup>36</sup> Isabelle Touton rapporte dans sa thèse sur « L'image du siècle d'or dans le roman historique du dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle », *op.cit.*, les témoignages d'auteurs de romans historiques qui nient avoir adhéré à ce genre littéraire.

# Chapitre I : Emergence d'un genre

Le dictionnaire *Larousse* définit la Littérature comme l'« *ensemble des œuvres écrites ou orales auxquelles on reconnaît une finalité esthétique* »<sup>37</sup>. Dans cet ensemble, il est urgent de distinguer divers genres littéraires, soit des catégories inventées pour faciliter la classification des textes littéraires. Aussi, depuis l'Antiquité, le genre littéraire se veut un outil taxinomique et d'analyse même s'il ne fait pas toujours l'unanimité, certains allant jusqu'à se demander dans quelle mesure il est nécessaire d'opérer une classification des textes. La Littérature, parce qu'elle regroupe des œuvres de l'esprit<sup>38</sup> -c'est-à-dire des pièces uniques et originales qui laissent entrevoir une forme et une esthétique particulière-, appelle une multiplicité de genres et constitue dès lors un terrain de recherche non stabilisé pour les théoriciens. L'action du lecteur quant à la reconnaissance de ces divers genres sera assurément décisive.

Dans le cas du roman historique, l'hybridation entre ce que d'aucuns considèrent comme la très sérieuse Histoire et le vil roman<sup>39</sup> pose problème. À en croire beaucoup, la fiction, en se mêlant librement à la réalité, ne diffuserait-elle pas une version « erronée » et « fantaisiste » de l'Histoire auprès du grand public ? La perception de l'Histoire est toutefois questionnée, notamment depuis l'époque des Lumières. Au XIX<sup>e</sup> siècle se développe le roman historique qui contribue également à convoquer diverses interrogations quant au traitement de l'Histoire et de la mémoire des peuples.

Ainsi, face au succès indéniable du roman en général et du roman historique en particulier, diverses questions se posent : quels rapports entretiennent fiction et réalité dans la Littérature ? Le roman dessert-il l'Histoire ou assiste-t-on plutôt à une rencontre entre deux domaines qui se complètent ? Enfin, quelles sont les conditions d'émergence et les clés du succès du roman historique ?

---

<sup>37</sup> *Le petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2004, p. 601.

<sup>38</sup> [www.scad.fr](http://www.scad.fr), « Principes généraux. L'auteur et son œuvre : définition », consulté le 20 février 2013.

<sup>39</sup> Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, op.cit., p 12.



## A. Le genre : une convention utile

La notion de genre en Littérature est critiquée par bon nombre d'auteurs et de spécialistes qui n'hésitent pas à remettre en question jusqu'à son existence. Elle n'en reste pas moins un outil de classification largement utilisé, notamment par les éditeurs et les distributeurs de livres, puisqu'elle propose un repère fondamental pour tout lecteur.

C'est pourquoi nous présenterons en premier lieu les principales théories qui ont forgé la définition du genre littéraire ; puis, en second lieu, nous porterons un intérêt particulier à la théorie de la réception de l'Ecole de Constance qui fait du lecteur un acteur déterminant dans la détermination du genre littéraire.

### 1. À propos du genre

Les genres littéraires sont questionnés dès l'Antiquité, notamment dans *La Poétique*<sup>40</sup> d'Aristote et dans *l'Institution oratoire*<sup>41</sup> de Quintilien qui se fondent sur le modèle biologique pour proposer une classification de la rhétorique et de l'art oratoire :

Nous allons traiter de l'art poétique lui-même et de ses espèces, de l'effet propre à chacune d'entre elles, de la manière dont il faut agencer les histoires si l'on souhaite que la composition soit réussie ; nous traiterons en outre du nombre et de la nature des parties qui la constituent et pareillement de toutes les questions qui appartiennent au même domaine de recherche, en commençant d'abord par ce qui vient d'abord, suivant l'ordre naturel.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Aristote, *Poétique*, Michel Simonin (dir.), Paris, Librairie Générale Française, (coll. Le Livre de poche Classiques), 2012 (1990).

<sup>41</sup> David Fontaine, *La Poétique, introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 23. « Marcus Fabius Quintilianus, de Calagurris aujourd'hui Calahorra, ville de la Tarraconaise dans l'Espagne citérieure, naquit sous le règne de Claude vers l'an 42 après J-C. Avocat fameux, rhéteur applaudi, c'est comme professeur qu'il est surtout resté célèbre. Il rédige en deux ans le *Traité de l'institution oratoire* qui résume en douze livres tous les préceptes de la rhétorique des Anciens. Nous retiendrons la décomposition de la rhétorique ou de l'art oratoire en cinq parties : l'*inventio* ou l'argument à exprimer, la *dispositio* qui renvoie à la structure du discours à prononcer, l'*elocutio* soit la tonalité, la *memoria* puisqu'il faut bien retenir le contenu et l'organisation de son discours et l'*actio* ou la prononciation concrète, c'est-à-dire le fait de poser une voix et d'adopter une gestuelle pour énoncer le discours. David Fontaine rend hommage à Cicéron en tant que rhéteur et reprend les trois types d'éloquence dégagés par Aristote : le « délibératif » (largement utilisé dans les assemblées politiques pour pousser le peuple à prendre des décisions), le « judiciaire » (mis en œuvre dans les tribunaux et qui traite avec vraisemblance les faits passés) et le « démonstratif » ou l'« épideictique » (panégyrique au sens propre, son critère de référence est la beauté et son temps de référence le présent). On considère que le dernier type de discours est l'ancêtre de la Littérature parce qu'il renvoie à lui-même dans une finalité esthétique. *L'Institution oratoire* n'est pas seulement le cours de rhétorique le plus complet que nous ait laissé l'Antiquité, c'est en même temps un traité d'éducation, un véritable manuel de *pédagogie* qui reste encore aujourd'hui une référence ».

<sup>42</sup> Poétique, op.cit., p. 1447 a.

La notion de genre littéraire est, en effet, empruntée à la Biologie pour regrouper dans une même catégorie des textes qui se ressemblent. Mais cette greffe de concept ne fonctionne pas en absolu, car selon Karl Viëtor : « *On ne peut tracer une fois pour toutes le contour matériel de l'histoire des genres parce qu'il s'agit là de quelque chose de vivant qui se transforme* »<sup>43</sup>.

Nous tenterons de définir le genre en précisant ses origines, puis nous marquerons la différence entre les modes et les genres avant d'aborder la notion d'entre-deux et de porosité quant aux frontières entre les genres littéraires.

### a. Les origines du genre

D'après le dictionnaire étymologique, le terme « genre » vient du latin *genus, -eris* « *origine, extraction, naissance* » et prend ensuite le sens de « *race, nation, espèce, genre ; sorte, type, manière* »<sup>44</sup>. Ce terme désigne donc, de façon générale, l'« *ensemble d'êtres ou de choses ayant la même origine ou liés par la similitude d'un ou de plusieurs caractères* »<sup>45</sup>.

Inspiré par la triade de Platon : narratif, mixte, dramatique, Aristote préconisait une dyade soit deux genres fondamentaux : l'épopée et le drame. Gérard Genette étudie quant à lui de façon détaillée comment la représentation bipolaire platonico-aristotélicienne a été revisitée par Horace, le Quintilien, Diomède puis Proclus durant l'Antiquité<sup>46</sup>. Par la suite, la poésie lyrique est aussi admise comme une « *forme naturelle élémentaire* »<sup>47</sup>, mais ne vient compléter le système aristotélicien qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, faisant de la triade lyrique-épique-dramatique un concept somme toute récent, contrairement aux idées reçues<sup>48</sup>.

D'abord pressentie dans plusieurs études du XVI<sup>e</sup> siècle, la poésie lyrique sera théorisée par l'Espagnol Francisco Cascales dans ses *Tablas poéticas* (1617) et ses *Cartas philologicas*

---

<sup>43</sup> Karl Viëtor, « L'histoire des genres littéraires », *Théorie des genres*, (Gérard Genette et al.), Paris, Seuil, 1986, p. 9-35 (p. 34).

<sup>44</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales en ligne : [www.cnrtl.fr](http://www.cnrtl.fr), « étymologie », consulté le 06 mars 2014.

<sup>45</sup> *Op.cit.*, « définition », consulté le 06 mars 2014.

<sup>46</sup> Gérard Genette, « Introduction à l'architexte », in *Théorie des genres, op.cit.*, p. 89-159 (p. 108-109).

<sup>47</sup> Karl Viëtor, « L'histoire des genres littéraires », in *Théorie des genres, op.cit.*, p. 11.

<sup>48</sup> Gérard Genette, « Introduction à l'architexte », in *Théorie des genres, op.cit.* p. 89.

(1634)<sup>49</sup>, puis introduite par Charles Batteux dans la poétique classique française. En découlent diverses interprétations dont la triade moderne de Goethe<sup>50</sup>: épique, lyrique et dramatique. Schelling inverse l'ordre des deux premiers termes de cette triade, car selon lui : « *L'art commence par la subjectivité lyrique, puis s'élève à l'objectivité épique, et atteint enfin à la synthèse, ou « identification dramatique»*<sup>51</sup>. Aussi, la triade lyrique-épique-dramatique domine toute la théorie littéraire du romantisme allemand qui finit par s'imposer dans la littérature occidentale des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

Toutefois, notons que Goethe aura cherché à identifier des « spécimens » ou des « espèces littéraires » plutôt que des genres littéraires. D'autres auteurs et critiques, à la même époque, tenteront d'apporter leur contribution à la théorie des genres. Nicolas Boileau, par exemple, entreprend dans *L'Art poétique*<sup>52</sup> de poser les règles fondamentales de l'écriture en vers classiques. Enfin, il convient de rappeler que Ferdinand de Brunetière<sup>53</sup> présente sa doctrine de l'évolution des genres littéraires en s'inspirant largement des théories de Darwin<sup>54</sup>. Il considère en effet que les genres littéraires, tout comme les êtres vivants, naissent, évoluent et meurent.

Quant aux trois grands genres lyrique/épique/dramatique, précisons qu'ils sont déterminés en fonction des émotions que les textes qui en font l'illustration provoquent chez

---

<sup>49</sup> *Op.cit.*, p. 113. Gérard Genette rapporte que selon Cascales, « le lyrique [...], a pour fable non une action, comme l'épique et le dramatique mais une pensée (*concepto*). Et précise l'aspect novateur du point de vue de Cascales par rapport au système aristotélicien : « la distorsion imposée ici à l'orthodoxie est significative : le terme de fable (*fabula*) est aristotélicien, celui de *pensée* pourrait correspondre au terme, également aristotélicien de *dianoia*. Mais l'idée qu'une pensée puisse servir de fable à quoi que ce soit est totalement étrangère à l'esprit de la *Poétique* qui définit la fable (*muthos*) comme l'assemblage des actions » et où la *dianoia* (« ce que les personnages disent pour démontrer quelque chose ou déclarer ce qu'ils décident ») ne recouvre guère que l'appareil d'argumentation desdits personnages ; Aristote rejette donc fort logiquement son étude « dans les traités consacrés à la rhétorique ».

<sup>50</sup> *La Poétique, introduction à la théorie générale des formes littéraires, op.cit.*, p. 107.

<sup>51</sup> Gérard Genette, « Introduction à l'architexte », in *Théorie des genres, op.cit.* p. 124.

<sup>52</sup> [www.larousse.fr](http://www.larousse.fr), consulté le 10 mars 2014. Nicolas Boileau dit Boileau-Despreaux, (Paris 1636-Paris 1711) le « législateur du Parnasse » est un poète, écrivain et critique français. Il rédige en 1674 *L'Art poétique*, un poème didactique en quatre chants qui expose les préceptes généraux de la doctrine classique ainsi que les règles des principaux genres.

<sup>53</sup> [www.academie-francaise.fr](http://www.academie-francaise.fr), consulté le 01 mars 2013. Ferdinand de Brunetière, essayiste, historien de la littérature et critique littéraire français (Toulon 1849-Paris 1906). Il publie en 1890 les deux volumes de *L'Evolution des genres dans l'histoire de la littérature*.

<sup>54</sup> [www.larousse.fr](http://www.larousse.fr): Charles Robert Darwin (Shrewsbury, Shropshire, 1809-Down, Kent,1882) est un naturaliste anglais dont les travaux sur l'évolution des espèces vivantes vont révolutionner la biologie et infléchir d'autres domaines de recherche comme la Littérature. Il a formulé l'hypothèse selon laquelle toutes les espèces vivantes ont évolué au cours du temps à partir d'un seul ou quelques ancêtres communs grâce au processus connu sous le nom de « sélection naturelle ». A noter aussi que le terme « darwinisme » renvoie à l'ensemble des théories de l'évolution de Darwin.

le lecteur. Aussi, selon Karl Viëtor, cette triade se veut une mise en forme des « attitudes fondamentales » face au texte : « *au lyrique le sentiment, à l'épique la connaissance, au dramatique la volonté et l'action* »<sup>55</sup>.

## b. De la distinction entre genres et modes

Comme le corpus de la Littérature évolue constamment –étant donné que les auteurs changent avec leurs temps et les textes qu'ils écrivent-, les trois genres fondamentaux précités ne suffisent pas à définir toutes les œuvres. Les genres sont alors souvent subdivisés, d'où l'évocation d'une triade avec des « formes subordonnées » ou encore un *archigenre*<sup>56</sup> pour reprendre les termes de Gérard Genette. Ce dernier relève alors l'existence de genres « purs » et « impurs », « élevés » et « bas », ou « nobles » et « vulgaires »<sup>57</sup>.

Alors que Genette distingue les genres des modes :

La différence de statut entre genres et modes est essentiellement là : les genres sont des catégories qui relèvent de la linguistique, ou plus exactement de ce que l'on appelle aujourd'hui la pragmatique<sup>58</sup>.

---

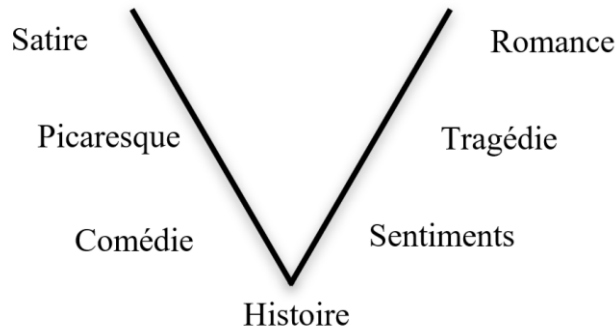
<sup>55</sup> « Introduction à l'architexte », in *Théorie des genres, op.cit.*, p. 140.

<sup>56</sup> *Op.cit.*, p. 142-143 : « *Archi* parce que chacun d'eux est censé surplomber et contenir hiérarchiquement, un certain nombre de genres empiriques, lesquels sont de toute évidence, et quelles que soient leur amplitude, longévité ou capacité de récurrence, des faits de culture et d'histoire ; mais encore (ou déjà) –*genres* parce que leurs critères de définition comportent toujours nous l'avons vu, un élément thématique qui échappe à une description purement formelle ou linguistique. Ce double statut ne leur est pas propre, car un « genre » comme le roman ou la comédie peut lui aussi se subdiviser en « espèces » plus déterminées –roman de chevalerie, roman picaresque, etc. ; comédie de caractères, farce, vaudeville, etc.- sans qu'aucune limite soit à priori fixée à cette série d'inclusions : chacun sait par exemple que l'espèce *roman policier* peut à son tour être subdivisée en diverses variétés (énigme policière, thriller, policier « réaliste » à la Simenon, etc.) qu'un peu d'ingéniosité peut toujours multiplier les instances entre l'espèce et l'individu, et que nul ne peut assigner ici de terme à la prolifération des espèces : le roman d'espionnage aurait été, je suppose parfaitement imprévisible par un poéticien du XVIII<sup>e</sup> siècle et bien d'autres espèces à venir sont aujourd'hui encore imaginables. Bref, tout genre peut toujours contenir plusieurs genres, et les archigenres de la triade romantique ne se distinguent en cela par aucun privilège de nature ».

<sup>57</sup> *Op.cit.*, p. 106.

<sup>58</sup> *Op.cit.*, p. 142.

Robert Scholes<sup>59</sup> propose, quant à lui, de parler de « modes » plutôt que de « genres » et conçoit un système modal en forme de V pour que soit possible la représentation des genres mixtes, c'est-à-dire des textes qui appartiennent à plusieurs catégories à la fois :



**Figure 1. Système modal des genres littéraires selon Robert Scholes**

Le système modal de Robert Scholes met en évidence le caractère hétérogène des genres littéraires. Un texte peut en effet très bien se situer entre la comédie, l'Histoire et la romance par exemple et ne s'en trouvera pas invalidé pour autant. À partir du moment où nous avons considéré qu'une œuvre littéraire peut briller par sa forme, l'écrivain peut s'efforcer de faire preuve d'originalité<sup>60</sup> et de dépasser les normes académiques.

La notion d'auteur est en effet apparue<sup>61</sup> entre-temps. Au XIX<sup>e</sup> siècle, elle est d'ailleurs d'abord défendue par Sainte-Beuve et Gustave Lanson, mais sera largement décriée au XX<sup>e</sup> siècle par les artisans du scepticisme. Ainsi Michel Foucault après avoir reconnu que « *l'unité première, solide et fondamentale [...] est celle de l'auteur et de l'œuvre* »<sup>62</sup>, décrète la disparition de l'auteur en s'écriant « *Qu'importe qui parle !* ». Antoine Compagnon rappelle que les articles « *Qu'est-ce qu'un auteur ?* » de Michel Foucault, écrit en 1968 et « *La mort de*

<sup>59</sup> Robert Scholes, « Les modes de la fiction », in *Théorie des genres*, op.cit., p. 77-88 (p. 84).

<sup>60</sup> Durant l'Antiquité, les poètes se contentaient d'imiter et d'emprunter des phrases ou des métaphores à leurs prédécesseurs. Ce n'est qu'à partir de l'ère chrétienne que la notion d'originalité perce quand certains écrivains cherchent à justifier leurs emprunts. Mais il faudra réellement attendre la Renaissance pour que la notion d'originalité soit retenue. Aujourd'hui, l'originalité est reconnue par le Droit comme un critère de définition de l'œuvre d'esprit.

<sup>61</sup> Antoine Compagnon, « Cours de M. Antoine Compagnon. Quatrième leçon : Généalogie de l'autorité » [www.fabula.org](http://www.fabula.org), consulté le 20 décembre 2013. Antoine Compagnon précise à l'occasion d'un cours de littérature que la notion d'auteur émerge « entre les Lumières et le Romantisme », et qu'elle « n'existait ni en Grèce ni au Moyen Âge où l'autorité émanait des dieux ou de Dieu ».

<sup>62</sup> Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Edition Gallimard, 2001 (1994), p. 817-849.

l'auteur » de Roland Barthes<sup>63</sup>, publié en 1969, marquent un tournant dans l'histoire de la littérature contemporaine puisqu'ils nient l'existence de l'auteur et proposent de soumettre à la critique littéraire le texte en lui-même, le langage écrit en faisant abstraction de l'hypothétique intentionnalité de l'auteur<sup>64</sup>.

### c. La notion de *l'entre-deux* et le genre littéraire

La jurisprudence judiciaire actuelle fait désormais de l'originalité un critère fondamental de définition de l'œuvre et la condition *sine qua non* pour faire appliquer les droits d'auteurs : « *Pour être protégée par le droit d'auteur, une œuvre doit en premier lieu être originale, c'est-à-dire qu'elle doit porter l'empreinte de la personnalité de son auteur* »<sup>65</sup>. Or, même si un auteur fait intervenir sa sensibilité pour écrire, aucune œuvre ne naît jamais seule, étant influencée par des lectures précédentes, ainsi qu'un contexte socio-politique et aussi culturel. Par ce jeu de l'*intertextualité* ou *transtextualité* bien explicité par Gérard Genette<sup>66</sup> qui place le texte à la confluence d'autres textes, l'œuvre littéraire se définit donc comme une pièce unique qui s'inspire des autres, mais n'est comme aucune autre :

[...] le texte (ne) m'intéresse (que) par sa transcendance textuelle, savoir tout ce qu'il met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes. J'appelle cela la transtextualité et j'y englobe l'intertextualité au sens strict (et « classique », depuis Julia Kristeva), c'est-à-dire la présence littérale (plus ou moins littérale intégrale ou non) d'un texte dans un autre : la citation, c'est-à-dire l'évocation explicite d'un texte à la fois présenté et distancié par des guillemets, est l'exemple le plus évident de ce type de fonctions qui en comporte bien d'autres. J'y mets aussi sous le terme, qui s'impose (sur le modèle langage/métalangage), de métatextualité, la relation transtextuelle qui unit un commentaire au texte qu'il commente : tous les critiques littéraires, depuis des siècles, produisent du métatexte sans le savoir<sup>67</sup>.

Et Karl Viëtor résume avec pertinence ce phénomène en affirmant que la singularité du genre :

---

<sup>63</sup> Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1993.

<sup>64</sup> [www.fabula.org](http://www.fabula.org), consulté le 10 décembre 2013.

<sup>65</sup> [www.scad.fr](http://www.scad.fr), « Le statut juridique : définition de l'œuvre », consulté le 20 février 2013.

<sup>66</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil (coll. « Poétique »), 1982.

<sup>67</sup> « Introduction à l'architexte », in *Théorie des genres, op.cit.*, p. 157.

[...] n'est pas une loi, mais une structure partout fondatrice, elle ne se fige jamais en norme et ne coïncide nulle part avec une œuvre individuelle. On peut trouver que certaines œuvres contiennent l'élément générique avec plus de pureté relative que d'autres, mais on ne trouvera aucun moment dont on puisse dire que le « type » y est réalisé, le genre dans sa planitude et son histoire parvenue à son accomplissement idéal. De même qu'on ne peut dire d'aucun tableau qu'il donne la solution idéale d'un problème pictural déterminé, au point de rendre inutile qu'on peigne d'autres tableaux de son espèce<sup>68</sup>.

Se pose en conséquence le problème des frontières poreuses entre les genres. Cet état de fait matérialise le concept de *l'entre-deux* que Nadine Ly présente de la façon suivante dans sa communication intitulée « Figures de l'Entre-deux (Littérature espagnole du Moyen Âge et du Siècle d'Or) » à l'occasion du Colloque « Penser l'entre-deux entre Hispanité et américanité » :

Quand on aborde l'objet littéraire et notamment la littérature espagnole, on constate qu'une étude des genres en Espagne, par exemple ne peut faire l'économie de la notion d'entre-deux, car ces genres se fondent dès les origines sur la coprésence de paradigmes différents parfois contradictoires et pourtant constitutifs des œuvres. L'entre-deux propose alors une dynamique, un va et vient entre des polarités également attractives entre lesquelles aucun choix n'est opéré ni opérable. Le lecteur est ainsi contraint d'accepter l'im-pur, le composite, l'hétérogène, dérangeant non comme des anomalies mais comme seule condition d'existence d'une littérature inventive et originale<sup>69</sup>.

En somme, un genre ne saurait exister seul, c'est-à-dire sans être confronté aux autres. Procéder à la définition d'un genre littéraire au XX<sup>e</sup> siècle revient donc toujours à le définir par rapport à un autre genre, à dire ce qu'il est, mais aussi ce qu'il n'est pas. Dans ces conditions, il est malaisé de canoniser le genre que ce soit par déduction -en partant de l'idée que l'on se

---

<sup>68</sup> « L'histoire des genres littéraires », *Théorie des genres, op.cit.*, p. 28.

<sup>69</sup> Nadine Ly, « Figures de l'Entre-deux (Littérature espagnole du Moyen Âge et du siècle d'Or) », in Maurice Belrose, Cécile Bertin-Elisabeth, Corinne Mencé-Caster, *Penser l'entre-deux entre Hispanité et américanité*, Actes du colloque international tenu à l'Université des Antilles et de la Guyane, (10-11 mars 2005), Paris, Editions Le Manuscrit, 2005, p. 129-145 (p.132). Quelques pages avant (p. 130), l'auteur explique que l'entre-deux est un concept qui reconnaît l'hybridation des genres et qui remet en cause la classification des productions littéraires sur le modèle biologique. Le terme ne s'applique pas seulement à la littérature : « il désigne un espace délimité par deux choses [...] ou une partie qui sépare deux choses [...] ses référents sont aussi techniques [...] pour le basket-ball : le jet du ballon par l'arbitre entre deux joueurs pour la reprise de jeu. Mais la notion est élastique et généralisable et elle désigne tout un état intermédiaire entre deux extrêmes et un terme ou un degré moyen entre deux mesures ». L'équivalent hispanique *entredós* a été attesté plus tardivement que l'entre-deux. Il est un calque du syntagme français et ses compétences référentielles sont moins généralisables. Avant, l'espagnol recourait à une périphrase, à la notion d'ambiguïté, de neutralité ou d'ambivalence ou encore au mot *entremedio* pour désigner l'*entre-deux*.

fait du genre pour l'imposer au texte- ou par induction -en observant le texte pour dégager les caractéristiques du genre auquel il appartient.

À ce propos, Tzevan Todorov<sup>70</sup> dégage deux types de genres : les genres théoriques et les genres historiques ; les premiers relevant d'une démarche déductive. On part d'un idéal avant de se pencher sur le texte. Le genre est alors conçu comme une « matrice de compétences » que l'auteur doit scrupuleusement appliquer. Les genres historiques relèvent quant à eux de la démarche inductive, car leurs critères de définition sont dégagés après l'observation des textes. Dégager le genre littéraire équivaut en conséquence à déterminer l'apparence du texte suivant deux axes : les éléments extérieurs d'une part et, d'autre part, la structure interne du texte. Il conviendrait mieux selon Jakobson<sup>71</sup> de procéder à une approche synchronique (soit observer sur une même période les manifestations du genre dans plusieurs textes), mais aussi diachronique (c'est-à-dire, à travers le temps, ce qui touche l'historicité du genre) pour que l'étude soit concluante.

De l'idée de structurer l'histoire de la Littérature en passant par l'étude synchronique et diachronique du genre littéraire découlent les concepts de *microgenre* et de *macrogenre*<sup>72</sup> que Jean Molino présente notamment dans sa réflexion autour de la définition du roman historique.

Parmi les principaux théoriciens qui ont tenté de réformer le système aristotélicien au XX<sup>e</sup> siècle, Gérard Genette propose de remplacer le système de genres par l'*architexte* et plaide en faveur d'un système générique à trois constantes : thématique, modale et formelle<sup>73</sup>. Kate Hamburger veut pour sa part réduire la triade à une bipartition et W.V. Ruttkowski pose la *didactique* comme quatrième genre<sup>74</sup>.

À l'inverse, Jean-Marie Schaeffer semble désapprouver la pratique de la définition anticipée des catégories génériques et nous invite à prendre comme point de départ la lecture du texte pour déterminer le genre car, selon lui, « chaque texte a [...] son propre genre »<sup>75</sup>. En

---

<sup>70</sup> Tzevan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil (coll.« Points Essai »), 1976 (1970), p. 18 à 20.

<sup>71</sup> *La Poétique, introduction à la théorie générale des formes littéraires*, *op.cit.*, p. 105.

<sup>72</sup> Nous développerons cet aspect au B du Chapitre I.

<sup>73</sup> « Introduction à l'architexte », in *Théorie des genres*, *op.cit.*, p. 157.

<sup>74</sup> *Op.cit.*, p. 143.

<sup>75</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre », in *Théorie des genres*, *op.cit.*, p.179-205 (p. 200).



s'appuyant sur le concept de transtextualité<sup>76</sup> de Gérard Genette, ce critique considère que la démarche qui consiste à déterminer au préalable une « matrice de compétence »<sup>77</sup> pour ensuite l'appliquer au texte reste une erreur étant entendu que chaque texte est une pièce unique, une création qui s'inscrit dans l'interaction des textes précédemment lus par l'auteur et le lecteur et que c'est alors le résultat d'une opération, un dérivé ou une transformation d'un autre texte. Enfin, Jean-Marie Schaeffer préconise de retenir non pas la totalité, mais plutôt une multiplicité de traits de ressemblances à des niveaux textuels différents pour déterminer le genre<sup>78</sup>.

En somme, les critiques hésitent toujours entre dyade et triade ou tout autre système plus complexe. Cette instabilité propre à la définition des genres, prouve sans doute leur tendance à s'entremêler tout autant que leur extrême diversité et débouche dès le XVIII<sup>e</sup> siècle sur une remise en cause de la notion de genre littéraire...

En effet, la rhétorique des genres qui depuis l'Antiquité cherchait à structurer la Littérature se trouva quelque peu dominée par la notion d'esthétique qui émerge avec le romantisme. Vers 1750, les romantiques allemands -avec en tête de file le philosophe Baumgarten- prennent conscience de l'importance de l'esthétique en Littérature et veulent faire de la poésie un art à part des autres composantes des Belles-Lettres que sont alors l'Histoire, l'histoire naturelle, les essais juridiques et la philosophie<sup>79</sup>. Cette génération considère qu'il ne s'agit plus pour le poète d'imiter la nature selon le principe aristotélicien de la *mimèsis*. Désormais, le poète doit trouver en lui la nature à exprimer, le « génie »<sup>80</sup> qui fixe les règles de l'art. La science du Beau est née. Le romantisme véhicule alors, dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la quête de l'esthétique au détriment de la notion du genre, d'abord en Allemagne, puis en Angleterre, et enfin en France. Parmi les porte-paroles les plus marquants, nous comptons chez les Allemands Winckelmann théoricien du néoclassicisme, Lessing, Goethe, Schiller et, surtout, Kant qui publie en 1790 : *Critique de la faculté de juger*. L'influence du cercle d'Iéna (les frères Schlegel, Novalis, Schelling) dont les réflexions sont publiées dans la revue *l'Athenaeum*, infléchit le concept de l'œuvre qui bien plus qu'une pâle copie de la nature

---

<sup>76</sup> Gérard Genette définit par « transtextualité » ou « transcendance textuelle » : « tout ce qui met en relation, manifeste ou secrète avec d'autres textes ». Il distingue cinq types de relations transtextuelles : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité. Pour comprendre la pensée de J-M. Schaeffer, précisons que l'hypertextualité se définit comme « Toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte intérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »

<sup>77</sup> *Op.cit.*, p. 199.

<sup>78</sup> *Op.cit.*, p. 203 à 204.

<sup>79</sup> Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, p. 69.

<sup>80</sup> *La poésie, introduction à la théorie générale des formes littéraires, op.cit.*, p. 30.

devient un univers autonome, structuré et cohérent. L'artiste n'est plus imitateur mais bien Créateur<sup>81</sup>.

En Angleterre, nous retiendrons le nom d'Edmund Burke dans ses *Réflexions sur le sublime* publiées en 1773. En France, le courant est porté par Diderot qui publie en 1758 *Discours sur la poésie dramatique* et par Victor Hugo qui répète les critiques de ses homologues allemands dans la préface des *Odes et ballades* de 1826 et dans la très célèbre préface de *Cromwell* en 1837<sup>82</sup>.

Au XX<sup>e</sup> siècle, sous l'effet du scepticisme ambiant, d'autres voix s'élèvent contre la notion du genre allant même jusqu'à nier son existence. C'est ainsi que Benedetto Croce<sup>83</sup> déclare dans son *Esthétique* que « *Tout véritable chef-d'œuvre a violé la loi d'un genre établi, semant ainsi le désarroi dans l'esprit des critiques, qui se virent dans l'obligation d'élargir ce genre...* »<sup>84</sup>. Ce théoricien souligne le paradoxe d'un système de classification de pièces uniques et hétérogènes et dénonce la perversion de l'*intuition* ou du ressenti d'un lecteur qui ne peut pas vivre librement son expérience par l'effet de la logique et de la rigueur du cadre théorique du genre. Par ailleurs, Benedetto Croce recommande de définir le genre comme « groupes ou famille historique » et non comme *genera* ou classe de conventions figées<sup>85</sup>.

Maurice Blanchot<sup>86</sup> souligne quant à lui le rapport singulier entre le texte littéraire et le projet de l'auteur, rejetant la notion du genre et la pratique qui vise à déterminer au préalable des traits de caractères communs et universaux. Roland Barthes<sup>87</sup>, dans le sillage du Nouveau Roman, combat lui aussi la notion de genre littéraire et déclare périmée l'ancienne distinction des genres. Désormais, il considère que c'est le texte qui fait foi dans la détermination du genre et non pas le genre qui détermine le texte.

La triade lyrique-épique-dramatique établie au XVIII<sup>e</sup> siècle est révisée et on distingue désormais la prose de la poésie. En effet, la « *Crise de vers* »<sup>88</sup> décrite par Mallarmé en 1886-

---

<sup>81</sup> *Op.cit.*, p. 30 à 31.

<sup>82</sup> *Les genres littéraires, op.cit.*, p. 4.

<sup>83</sup> Benedetto Croce, *Estetica*, Bari, Adelphi Edizioni, 1902.

<sup>84</sup> Benedetto Croce, cité par Hans-Robert Jauss dans « Littérature médiévale et théorie des genres », in *Théorie des genres, op.cit.*, p. 37-76 (p. 41).

<sup>85</sup> Hans-Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », *op.cit.*, p. 42-43.

<sup>86</sup> Daniel Benson, « L'absence positive : une rencontre entre Jacques Rancière et Maurice Blanchot », [www.blanchot.fr](http://www.blanchot.fr), consulté le 20 juillet 2013.

<sup>87</sup> *Les genres littéraires, op.cit.*, p. 3.

<sup>88</sup> *Op.cit.*, p.70.

1896 dans *Divagations* souligne cet état de fait. La prose poétique ou la poésie en prose sont autant de formes littéraires ambiguës...

En définitive, la théorie de la notion de genre remonte à l'Antiquité et a toujours permis la classification, certes artificielle mais pratique, des productions littéraires. La triade actuelle, qui succède à la triade lyrique-épique-dramatique, distingue prose, poésie et théâtre<sup>89</sup> et connaît-elle aussi des limites, soulevant encore des querelles littéraires avec une tendance à retenir l'opposition prose/poésie, voire à rejeter toute idée de genre.

De ce fait, entre caractère hétérogène du genre et aussi originalité d'une œuvre littéraire, la perception d'un texte relève de conventions évolutives. L'une de ces dernières évolutions est indéniablement la prise en compte du lecteur.

## ***2. Théorie de la réception ou la prise en compte du lecteur***

Face aux difficultés rencontrées par les historiens de la Littérature pour définir le genre, les théories de la réception, forgées dans les années 80 par l'Ecole de Constance, sous l'influence notamment de Husserl, offrent un nouvel angle d'approche de la problématique générique. L'Ecole de Constance et ses chefs de file comme Hans-Robert Jauss et Wolfgang Iser placent le lecteur au cœur du processus de reconnaissance générique<sup>90</sup>.

Il nous appartiendra de définir l'acte de lecture en présentant les principes fondamentaux des théories de la réception, puis nous nous centrerons sur la relation auteur/lecteur dans le pacte de lecture afin de mieux appréhender les problématiques que supposent l'identification du genre « roman historique ».

---

<sup>89</sup> *Op.cit.*, p.71.

<sup>90</sup> Isabelle Kalinowski, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception : de « L'histoire de la littérature comme provocation pour la science de la littérature » (1967) à « Expérience esthétique et herméneutique littéraire » (1982) », in *Revue germanique internationale*, [www.rgi.revues.org](http://www.rgi.revues.org), 1997, consulté le 13 mars 2014. L'auteure précise que la dénomination de l'Ecole de Constance est rattachée à un lieu, une université allemande et à un concept : « la rupture avec l'esthétique traditionnelle de la *production* et le « changement de paradigme » qui place le lecteur au centre de la théorie littéraire. Ce concept est principalement défendu par Hans-Robert Jauss, Wolfgang Iser et Rainer Warning.

## a. Ecole de Constance et horizon d'attente

L'acte de lecture joue dans les théories de la réception, un rôle essentiel dans la perception du texte et, par conséquent, dans la définition du genre littéraire auquel il appartient :

L'histoire de la littérature ne se réduit pas à une histoire des auteurs et des œuvres. Ces dernières n'ont une histoire que dans la mesure où elles sont lues : « seule la médiation du lecteur fait entrer l'œuvre dans l'horizon d'expérience mouvante d'une continuité. » La tradition « présuppose la réception » et les « modèles classiques eux-mêmes ne sont présents que lorsqu'ils font l'objet d'une réception ». C'est la série des réceptions et non celle des œuvres qui constitue le fil conducteur de l'histoire littéraire<sup>91</sup>.

Hans-Robert Jauss adopte le point de vue des formalistes russes qui se fondaient, déjà dans les années 30, sur l'unicité et la quête esthétique de l'œuvre littéraire. La *mimèsis* aristotélicienne, qui défend l'existence de normes académiques prédéfinies et qui a longtemps dominé la théorie littéraire, est ici destituée. On considère désormais que l'œuvre littéraire en plus d'être un produit esthétique, est aussi l'aboutissement d'un projet auctorial. L'auteur livre à travers son texte le fruit d'une réflexion. Autrement dit, le texte littéraire est une construction qui poursuit non seulement une finalité esthétique, mais porte aussi un projet, un message et contient du sens.

Wolf Dieter Stempel nous livre la définition de l'œuvre littéraire, telle que la concevait les formalistes russes dont les théories ont précédé celles de Hans-Robert Jauss :

Dans la théorie de l'esthétique littéraire telle qu'elle a été développée par J. Mukarovsky et ses disciples, l'œuvre littéraire n'est pas vue comme une unité, mais se trouve divisée en deux états : c'est d'abord le « texte-chose » ou « l'artefact », représentant l'œuvre dans son aspect exclusivement matériel et virtuel ; c'est ensuite l'« objet esthétique » produit de la « concrétisation » de l'œuvre par le lecteur qui, en conformité avec les normes (ou « codes ») de son époque, a donné à celle-ci un sens<sup>92</sup>.

Étant entendu que le texte littéraire ne peut être appréhendé sans tenir compte du contexte dans lequel il a été écrit, il s'ensuit un processus de « décodage » de la part du lecteur pendant la « concrétisation » de l'œuvre -c'est-à-dire pendant l'acte de lecture- durant lequel

---

<sup>91</sup> *Idem.*

<sup>92</sup> Wolf Dieter Stempel, « Aspects génériques de la réception », in *Théorie des genres, op.cit.*, p. 161-178 (p. 164).

le message délivré se convertit en « modèle de réalité »<sup>93</sup>. Le lecteur érige ce texte « singulier » au départ -d'après la définition de l'œuvre littéraire- en modèle, c'est-à-dire en exemple-type.

L'acte de lecture constituant dès lors la notion-clé de la théorie de la réception, il importe alors de se tourner vers le lecteur. Yves Gilli, propose la définition suivante de l'acte de lecture et du lecteur implicite selon W. Iser :

Cette structure peut se définir comme étant à la fois une structure textuelle et une « structure d'acte ». La structure textuelle est constituée par les différentes perspectives (narration, personnages, points de vue, etc.) transmises par le texte et présentant au lecteur une série d'orientations, repères, données qu'il s'agit de mettre en relation. La structure d'acte est la constitution d'un horizon de sens rendu possible par une suite de représentations émanant du lecteur et permettant l'intégration des diverses perspectives. Structure textuelle et structure d'acte correspondant respectivement à une intention (Intention) et à une réalisation (Erfüllung). Le concept de lecteur implicite, implique et rejoint les deux<sup>94</sup>.

L'acte de lecture est ici présenté comme un moment privilégié de rencontre entre le texte et le lecteur, un moment dynamique où peuvent se transformer les éléments apportés par le texte au contact des connaissances et de la sensibilité du lecteur. Cette « alchimie », en fonction des éléments impliqués, produit du sens. Par conséquent, dans les théories de la réception, le texte littéraire n'acquiert de sens ou ne se concrétise que dans l'acte de lecture.

Ensuite, Wolfgang Iser propose de surcroît de distinguer le lecteur réel -soit la personne physique ou l'être organique- du lecteur implicite -c'est-à-dire l'interlocuteur du texte. La structure mentale et imaginaire qui reçoit et interagit avec l'œuvre littéraire, la transforme au final en lui donnant du sens par l'acte de lecture.

Nous l'avons déjà souligné, l'acte de lecture est fondamental dans les théories de la réception en ce qu'il concrétise l'existence du texte littéraire et lui confère du sens. Il s'instaure ainsi entre le texte littéraire et le lecteur un dialogue. Pour réduire les erreurs d'interprétation du message qu'il veut véhiculer, l'auteur doit placer dans le texte des éléments-clés susceptibles d'être compris par le lecteur, faisant de la lecture une véritable opération de décodage.

Un genre littéraire fonctionne en quelque sorte comme un code barre et déclenche une représentation mentale d'une forme narrative, d'un ensemble de caractéristiques inhérentes à

---

<sup>93</sup> *Idem.*

<sup>94</sup> Yves Gilli, « Le texte et sa lecture. Une analyse de l'acte de lire selon W. Iser », [www.semen.revues.org](http://www.semen.revues.org), consulté le 15 mars 2014.

une catégorie de texte. Aussi, chez le lecteur, la seule appellation « roman historique » ou « recueil de poèmes » suffit pour générer une attente de lecture -que Hans-Robert Jauss<sup>95</sup> appelle « horizon d'attente »- et ce avant même d'ouvrir le livre. Et c'est pourquoi David Fontaine dit que Hans-Robert Jauss définit l'« horizon d'attente » comme le « *système de références objectivement formulable* »<sup>96</sup>d'une œuvre au moment où elle apparaît dans l'histoire. Ce « système de références » suppose assurément un « dialogue » entre le texte et le lecteur qui aboutit à une convention tacite entre les deux partis pour garantir la réussite de l'expérience de lecture.

## b. À propos du pacte de lecture

De plus, dans la dialectique auteur/lecteur, des « stratégies textuelles »<sup>97</sup> sont développées. C'est à l'auteur qu'il revient, pour être heureusement compris de son public, de préciser ses choix, ses impasses et ses objectifs, répondant ainsi à l'avance aux questions que se pose tout lecteur qui s'apprête à choisir un livre. Avant d'entrer en communication avec son public, l'auteur se représente d'abord ce que Umberto Eco appelle un « lecteur modèle »<sup>98</sup>, auquel il attribue une capacité d'interprétation. Umberto Eco considère que l'auteur doit prendre en compte la réalité culturelle, sociale et politique de son lecteur afin d'en évaluer la « compétence interprétative »<sup>99</sup> et limiter ainsi les erreurs d'interprétation du texte. Le théoricien précise aussi que, parallèlement, le lecteur se représente un « auteur modèle » après l'expérience de la lecture.

Une fois le « Lecteur modèle » défini, l'auteur envoie des signaux en accord avec le genre traité via le « paratexte »<sup>100</sup> -ce terme de Gérard Genette désigne, rappelons-le, l'ensemble des éléments extérieurs à la narration que constituent la couverture, le titre, les

---

<sup>95</sup> Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

<sup>96</sup> Hans-Robert Jauss cité dans David Fontaine, *La Poétique, introduction à la théorie générale des formes littéraires*, op.cit., p. 98.

<sup>97</sup> *La Poétique, introduction à la théorie générale des formes littéraires*, op.cit., p. 96.

<sup>98</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Le livre de poche (coll. Biblio-essais), 1990 (1979), p. 67.

<sup>99</sup> *La Poétique, introduction à la théorie générale des formes littéraires*, op.cit. p. 96.

<sup>100</sup> Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.

illustrations, le résumé, etc.<sup>101</sup> - et l'*incipit* pour annoncer ses intentions et aider le lecteur à se faire une idée juste de ce qu'il va découvrir. Gérard Genette distingue deux sortes de paratexte : l'« épitexte » et le « péritexte ». Le premier se situe à l'extérieur du livre et englobe les documents annexes (entretiens, correspondance, journaux intimes...) tandis que le deuxième se trouve dans la structure interne de l'œuvre à travers les titres, préface, notes, titres de chapitre, etc.<sup>102</sup> Cet accord tacite entre l'auteur et le lecteur est traditionnellement appelé « pacte » ou « contrat de lecture »<sup>103</sup> et assure la « fusion »<sup>104</sup> entre l'horizon d'attente du lecteur et la perspective annoncée par l'auteur dans le paratexte et l'*incipit*. Cette fonction est essentielle dans la perception du texte par le lecteur, car selon Vincent Jouve : « *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>105</sup>.

Suivant ce principe, Philippe Lejeune fonde son « pacte autobiographique »<sup>106</sup> où il procède à une fine définition de l'autobiographie afin de prévenir toute déception, toute frustration ou désillusion de la part du lecteur : « *récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* »<sup>107</sup>. Une fois encore, la notion de pacte entre l'auteur et le lecteur met en exergue l'annonce d'un projet précis<sup>108</sup>.

De surcroît, pour expliquer l'évolution des genres et donc celle de l'histoire littéraire, Hans-Robert Jauss considère que l'horizon d'attente est sans cesse redéfini, qu'il est amené à changer, faisant dès lors de la lecture une expérience unique. On ne relit donc jamais deux fois le même texte de la même façon, car le lecteur est conditionné par son histoire et peut réagir à un même texte de façon différente selon le moment où il le lit :

---

<sup>101</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 7 à 9.

<sup>102</sup> Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, SEDES, 1997, p. 9.

<sup>103</sup> *Op.cit.*, p. 7.

<sup>104</sup> L'utilisation du terme « fusion » renvoie ici au concept de « fusion des horizons » (*Horizontverschmelzung*) que Hans-Georg Gadamer avait forgé avant Hans-Robert Jauss et que Isabelle Kalinowski évoque dans son article intitulé : « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », consultable sur le site de la revue germanique internationale : [www.rgi.revues.org](http://www.rgi.revues.org).

<sup>105</sup> *Op.cit.* p. 8.

<sup>106</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil (coll. Poétique), 1975.

<sup>107</sup> Philippe Lejeune cité dans, David Fontaine, *La Poétique, introduction à la théorie générale des formes littéraires*, *op.cit.*, p. 101.

<sup>108</sup> David Fontaine énumère par la suite quelques conditions retenues pour définir le roman autobiographique. Ici, le genre se définit à la manière d'un contrat clairement établi entre lecteur et auteur. L'horizon d'attente devient un élément fondamental dans la définition du genre littéraire.

On admet généralement (c'est même une condition sine qua non de la théorie de la réception) que toute concrétisation, qu'elle soit contemporaine de la production du texte ou qu'elle s'accomplisse à une époque ultérieure, ne saurait actualiser la totalité des ressources qu'un texte donné est supposé offrir. Elle est donc toujours sélection par rapport au potentiel sémiotique de l'artefact, et elle est en même temps limitation, puisqu'elle reste soumise au vaste système des codes collectifs (codes linguistique, littéraire, socio-culturel, etc.) qui définissent la situation historique du récepteur<sup>109</sup>.

Ainsi, l'œuvre ne saurait exister sans l'acte de lecture qui signe d'abord la « concrétisation » du texte dans la perception du lecteur. Ce dernier prend acte de l'existence du texte par l'acte de lecture et c'est l'effet produit qui détermine, au moment où il est lu, dans quel genre s'inscrit le texte littéraire. C'est ainsi qu'un même texte peut être redéfini autant de fois qu'il sera relu. Jauss définit alors l'œuvre comme un « événement singulier »<sup>110</sup> sur lequel le temps n'a pas de prise. Les effets du texte sur le lecteur ne sont pas figés et peuvent évoluer au fil du temps.

Le genre littéraire est en conséquence en perpétuelle évolution et ne saurait constituer une convention figée. Isabelle Kalinowski pointe du doigt cet aspect, entre autres, comme une aporie de la théorie de la réception puis explique que Jauss, marqué par la politique nazie, refusait d'appliquer à la Littérature la notion du genre comme « race » ou « type » de texte.

### c. Identification générique et roman historique

Dans le cas du roman historique, nous relevons un paradoxe : alors que les critiques littéraires n'hésitent pas à remettre en question ce genre, ces œuvres battent régulièrement des records de vente en Europe, preuve que nul ne peut ignorer la reconnaissance par le public d'un type de récit aux caractéristiques particulières. C'est pourquoi, il nous semble que la théorie de la réception de Hans-Robert Jauss trouve tout son sens dans l'étude du roman historique, puisque comme le remarque également Jean Molino : « *c'est la reconnaissance sociale qui*

---

<sup>109</sup> Wolf Dieter Stempel, « Aspects génériques de la réception », in *Théorie des genres*, op.cit., p. 167.

<sup>110</sup> « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », *Revue germanique internationale*, op.cit.



*crée le genre* »<sup>111</sup>. C'est en effet le comportement du lecteur qui fait fonction d'indice pour évaluer l'impact d'un genre et fait prendre conscience de son existence.

Ildefonso Falcones par exemple, avocat de profession, tente l'aventure littéraire et se lance dans la rédaction de romans historiques après avoir pris quelques cours d'écriture. Il compte après le succès de *La catedral del mar* publié en 2006 et *La mano de Fátima*, paru en 2011, plus de 7 millions d'exemplaires vendus dans environ 40 pays et traduits dans 15 langues, alors que son premier roman, *La catedral del mar* avait essuyé 7 refus dans les maisons d'éditions... Cet exemple concret montre la prévalence du lecteur énoncée dans les théories de la réception et confirme que le lecteur est l'élément-clé de la classification en genres littéraires.

L'hétérogénéité du genre roman historique n'en demeure pas moins présente. Mais, seul le lecteur, par ses attentes, sa demande et ses réactions, selon qu'il délaisse tel ou tel genre ou préfère telle ou telle nouvelle forme narrative, décide finalement de l'existence ou de la disparition d'un genre.

En définitive, plutôt que de partir des « grands genres historiques » prédéfinis dans la *Poétique* pour apprécier un texte, ne faudrait-il pas davantage se fier à l'expérience du lecteur pour appréhender tout genre littéraire ? On l'a vu, aux yeux de Hans-Robert Jauss, c'est le lecteur qui permet de définir le genre et il sert ainsi de baromètre pour déterminer l'état d'évolution d'un genre littéraire. Le lecteur, en parcourant un texte, matérialise son existence puis l'inscrit dans un genre littéraire, en exprimant son ressenti sur le « type » d'œuvre qui lui plaît et en reconnaissant des canons, des invariants en somme.

Indéniablement, avec les théories de la réception, les polémiques autour de l'existence du genre littéraire et les doutes concernant l'utilité de la taxinomie des textes littéraires s'effacent devant les réactions du lectorat. Ainsi, loin de toutes considérations académiques, le roman historique, parce qu'il connaît un retentissement certain auprès du grand public, parvient à s'imposer comme genre littéraire, et ceci avec de multiples variations.

---

<sup>111</sup> « Qu'est-ce que le roman historique ? », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, op.cit., p. 232 à 233.

## B. Le roman historique : un genre à caractère hybride

Le roman historique est un sous-genre ou *microgenre* du roman et se distingue d'abord par son caractère hybride. Claudie Bernard précise que cette caractéristique majeure pose problème à l'heure d'apporter une définition absolue du genre, car le roman historique mélange des données tenues pour « vraies » étant délivrées par l'historien et des faits, a priori « faux », car sortis tout droit de l'imagination et conçus pour le plaisir de la lecture.

C'est pourquoi, il nous incombera dans un premier temps de définir ce que nous entendons par « fiction » et de mettre à nu les mécanismes de celle-ci afin d'observer comment et pourquoi la fiction intègre le réel au sein du roman historique. Dans un second temps, nous retracerons les principales étapes de l'évolution du roman pour préciser le statut que ce dernier occupe traditionnellement face à l'Histoire dans les sociétés occidentales et montrer ainsi son utilité dans le genre « roman historique ».

### 1. Fiction versus réel ?

L'une des problématiques-clés du roman historique s'enracine dans les rapports qu'entretiennent fiction et réalité dans le tissu narratif. L'ambiguïté entre le « vrai » et le « faux » qui marque ces représentations du passé, repose sur le caractère hybride de ce genre qui se construit entre deux domaines a priori distincts : la Littérature et l'Histoire. Claudie Bernard, dans l'avant-propos de son étude consacrée au roman historique français du XIX<sup>e</sup> siècle souligne d'emblée les différences entre Histoire et roman :

Le roman historique se caractérise par la dualité. Les deux termes associés dans le syntagme, « roman » et « historique », renvoient à deux activités traditionnellement opposées, la fiction et une science (humaine). D'un côté -celui de l'Histoire- la patience de la recherche et de la vérification, l'imagination étant réduite à une fonction d'appoint heuristique ; de l'autre -celui du roman- les droits de l'affabulation, à laquelle restent subordonnées les ambitions de l'« observation » réaliste comme de l'« expérimentation » naturaliste. D'un côté aussi les grands hommes ou les grandes masses, les événements, tout ce qui relève du public ; de l'autre des individus des aventures, et en priorité du privé. (héros : D'un côté la quantification des données, et l'investigation des causes et des structures ; de l'autre la description d'actions et de leurs répercussions dans les consciences.) D'un côté, sous-tendant un récit soumis au sobre impératif de véridiction, une argumentation qui exige l'exhibition des preuves, des procédures, des postulats, toute une critique et une autocritique ; de l'autre la souveraineté d'un dire situé au-delà du vrai

et du faux, où toute spéculation prend des allures de digression, et qui fait disparaître des traces de son élaboration sous le nappé de sa rhétorique. D'un côté enfin une histoire à majuscule et à vocation unitaire ; de l'autre des histoires plurielles refermées chacune sur l'univers créé par leur auteur. Car là où les romans s'éparpillent dans les marges non balisées du réel, les livres d'Histoire sont tenus de s'ajuster les uns aux autres afin que leur puzzle reconstitue, terme idéal, l'image précise de ce réel pensé comme continuum chronologique et lieu commun ontologique<sup>112</sup>.

Du fait de cette dualité inhérente, le roman historique perturbe, étant perçu parfois comme un mélange douteux entre réalité et fiction ; la réalité relevant a priori du domaine de l'Histoire et la fiction appartenant à la Littérature.

L'Histoire est considérée en effet comme une science qui « dit la vérité » et qui opère à l'aide de méthodes rigoureuses tandis que le roman, « omnivore<sup>113</sup> », n'obéit à aucune norme académique. L'Histoire prétend rester fidèle à la vérité en s'en tenant strictement aux faits alors que le roman poursuit une finalité esthétique et n'hésite pas, en conséquence, à transformer le fait historique au profit d'une narration qui se veut avant tout captivante et divertissante. On considère généralement que l'Histoire, à l'instar de la chronique<sup>114</sup>, énumère les événements et cherche à les présenter tels qu'ils se sont déroulés alors que le roman mobilise pour sa part les passions et investit l'intimité et la psychologie des personnages.

Le roman historique tente alors de remonter aux causes des événements et propose ainsi une interprétation plausible, soit une autre lecture du passé, élaborée à partir de ces éléments périphériques écartés par l'historien officiel académique. Toutefois, divers historiens ont remis en cause la « vérité historique »<sup>115</sup> et admettent que le romancier peut apporter une interprétation plausible de l'Histoire :

Les romanciers découvrent, peu à peu, et sans doute avant les historiens que l'histoire est une matière incertaine, lacunaire, déceptive, qu'elle n'est ni donnée, ni achevée une fois pour toutes, qu'elle est faite aussi de silence et d'effacement, que les documents quand ils existent, ne livrent d'un réel que la lecture qu'ils en font, que ni le roman ni l'histoire ne peuvent être la preuve l'un de l'autre, mais qu'ils sont ensemble l'Histoire<sup>116</sup>.

---

<sup>112</sup> Claudie Bernard, *Le Passé recomposé*, Paris, Hachette supérieur, 1996, p.7.

<sup>113</sup> Carlos García Gual, *La Antigüedad novelada*, Barcelone, Anagrama (Coll. Argumentos), 1995, p. 14.

<sup>114</sup> « Qu'est-ce qu'un roman historique ? », in *La revue d'histoire littéraire de la France*, op.cit., p. 228.

<sup>115</sup> Jacques Le Goff, « Naissance du roman historique au XII<sup>e</sup> siècle », in *La Nouvelle Revue Française, Le roman historique*, numéro spécial (n° 238), Paris, Gallimard, Octobre 1972, p. 163-173 (p.166 et 171).

<sup>116</sup> Claude Duchet, « L'illusion historique. L'enseignement des préfaces », in *La revue d'histoire littéraire de la France*, op.cit., p. 265.

Ainsi, le roman historique fait ressortir combien Histoire et roman partagent en réalité divers points communs. Historien et romancier travaillent en effet à partir du réel, communiquent par le biais du discours et font appel à leur imagination -plus précisément à l'imagination objective que nous avons déjà évoquée précédemment- pour combler certains « blancs » et proposer une représentation cohérente des événements du passé. Les deux réalisent donc un travail préliminaire d'investigation en interrogeant les vestiges, les témoignages, en effectuant des déplacements sur les sites étudiés ou en consultant les archives. Tous deux, confrontés aux lacunes de l'Histoire -les traces du passé qui sont analysées ne représentent qu'une partie de ce qui a existé réellement-, émettent des hypothèses pour reconstituer l'intégralité de cette sorte de « puzzle », en vue de produire une version « cohérente » (à défaut d'être sûre, « vraie ») des événements passés.

Or, c'est précisément dans le texte que surgissent les conflits -entre la réalité et la fiction, entre l'historien et le romancier, entre le récit historique et la fiction narrative- qui animent les débats autour du roman historique. D'où l'importance de nous interroger : Quelles différences y a-t-il entre le récit historique et la fiction narrative ? Et d'ailleurs, qu'est-ce-que la fiction et comment celle-ci peut-elle construire le réel ? En somme, quels sont les mécanismes et les fonctions de la fiction ?

### a. Qu'est-ce que la fiction ?

S'intéresser à la représentation du réel dans la Littérature pose d'emblée le problème de la définition de la fiction. À l'origine, le terme vient du latin *fictio* dérivé de *fictus*, participe passé de *figere* que l'on retrouve dans le verbe « feindre » et qui renvoie à l'action de façonner et d'inventer<sup>117</sup>. D'après Genette<sup>118</sup> la fiction serait l'équivalent de ce qu'Aristote nommait la *mimèsis* dans l'Antiquité, soit l'art d'imiter le réel dans la poésie. Par la suite, la fiction prendra une connotation péjorative car opposée à la réalité, elle devient synonyme de tromperie, de duperie. Associée aux domaines de la littérature, de la cinématographie ou de la télévision, la fiction désigne toute « construction de l'imagination »<sup>119</sup>. Si l'on se fonde sur les dictionnaires,

---

<sup>117</sup>Dictionnaire étymologique de la langue française, Paris, Presses Universitaires de France, 1975 (1932), p. 261.

<sup>118</sup> Gérard Genette, « Fiction ou Diction », in Revue *Poétique*, Paris, Seuil, 2003/2 n° 134, p.131-139.

<sup>119</sup>Dictionnaire de la langue française *Le Petit Robert*, Paris, Le Robert, 2002, p. 1063 à 1064.

la fiction est donc une construction, un produit de l'imagination qui tend à imiter le réel. Gérard Genette rappelle dans son article intitulé « Fiction et diction »<sup>120</sup> que la fiction se caractérise aussi par sa finalité esthétique, soit la recherche d'un certain style. L'auteur devient ainsi un artiste qui vise le « beau », soit l'œuvre de fiction en tant qu'activité créatrice.

Par ailleurs, la fiction narrative, appelée « diégèse »<sup>121</sup> par Gérard Genette, suppose une mise en intrigue joliment conçue qui mobilise des personnages crédibles. C'est pourquoi Fiona McIntosh définit la fiction comme une « esthétique du trompe-l'œil<sup>122</sup> ». Tout l'art consiste donc à faire croire au lecteur que ce qu'il lit est vrai tout en utilisant des artifices qui embellissent la production finale.

Quant au mécanisme de la fiction narrative, il repose essentiellement sur le principe de la *vraisemblance* qui renvoie au fait imaginé à partir de conditions réelles, un fait qui n'a jamais existé, mais qui aurait pu être.

## b. La fiction : Une histoire vraisemblable ?

À ce propos, Fiona McIntosh distingue l'événement vraisemblable de l'événement unique :

Or, si nous suivons la tradition aristotélicienne ainsi que la métaphysique des Lumières, est vraisemblable l'événement qui est susceptible de se reproduire réellement (la probabilité) ou qui est susceptible de se reproduire selon la croyance du plus grand nombre (la plausibilité). En revanche, l'événement unique ne se justifie que par sa vérité, par le fait qu'il s'est produit un jour. En l'absence de toute reproduction, son existence n'est pas vérifiable par tous. Il nécessite d'autres formes de preuves pour paraître vraisemblable, tels que les indices matériels, des documents ou encore l'autorité du locuteur. C'est ainsi que nous pouvons définir trois modes d'autorité et de véridiction : le premier minimal, où la vérité du récit importe peu, -le récit, véritable fable, n'ayant pas le statut rhétorique de preuve mais seulement celui d'illustration ; le second où le narrateur et dans certains cas, l'auteur, jouent le rôle de garant ; enfin le troisième où le document sert de preuve. Ces trois modes d'autorité mettent en jeu de façon fictive trois types différents de justification<sup>123</sup>.

---

<sup>120</sup> « Fiction ou Diction », in *Poétique*, *op.cit.*

<sup>121</sup> Véronique Klauber, dans son article numérique « Diégèse, *poétique* », *Encyclopaedia Universalis*, rappelle la définition proposée par Gérard Genette dans *Figure III*, Paris, Seuil, 1972 : « la diégèse est l'univers spatio-temporel désigné par le récit », [www.universalis.fr](http://www.universalis.fr), consulté le 20 janvier 2015.

<sup>122</sup> Fiona McIntosh, *La vraisemblance narrative en question*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 77.

<sup>123</sup> *Op.cit.*, p.11.

En somme, la vraisemblance est *mimèsis* en ce qu'elle s'imprègne des traits du réel pour montrer des scénarios irréels mais possibles. Elle est variable, car sa pertinence est laissée à l'appréciation du public. Si elle convainc la majorité des lecteurs, elle peut à l'inverse être tenue pour impossible par une minorité<sup>124</sup>.

Le principe de cohérence est, à l'heure actuelle, central dans la définition du *vraisemblable*. Il ne suffit pas, en effet, d'imiter la nature en y ajoutant une touche personnelle ; le résultat final doit avoir du sens. C'est pourquoi Roland Barthes distingue le vraisemblable ancien d'un vraisemblable nouveau qu'il nomme *l'effet du réel*. Ce théoricien rappelle que dans l'Antiquité la vraisemblance était soumise aux normes académiques du genre. Les poètes ne se préoccupaient pas de la cohérence. En revanche, les auteurs contemporains construisent un équilibre « réaliste » et crédible par la plupart des lecteurs, entre les faits imaginés et les données historiques. Roland Barthes définit par conséquent « *l'effet du réel* » comme le « vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité »<sup>125</sup> et en fait la quintessence de ce qu'il identifie comme le réalisme littéraire :

[...] L'une de ses règles a un statut singulier : elle a pour effet de dissimuler toute règle et de nous donner l'impression que le discours est en lui-même parfaitement transparent, autant dire inexistant, et que nous avons à faire à du vécu brut, à une « tranche de vie ». Le réalisme est un type de discours qui voudrait se faire passer pour un autre ; un discours dont l'être et le paraître ne coïncident pas<sup>126</sup>.

Autrement dit, la fiction narrative, en s'appuyant sur la vraisemblance -au sens moderne du terme-, cherche à faire croire au lecteur que ce qu'il lit est vrai. Elle construit ainsi une sorte de réel : le réalisme littéraire.

Il convient de ce fait de distinguer la fiction narrative du romancier du récit factuel -car fondé sur des faits- de l'historien pour mieux saisir le rôle de la fiction dans le cas du roman historique. L'historien qui veut représenter « l'événement brut »<sup>127</sup>. Il produira, à l'issue de ses recherches, un récit historique ou récit factuel présentant essentiellement ce que Roland

---

<sup>124</sup> Roland Barthes, « L'effet de réel », in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 81-90.

<sup>125</sup> *Op.cit.*, p. 89.

<sup>126</sup> Tzvetan Todorov, *Littérature et réalité, op.cit.*, Introduction p. 9.

<sup>127</sup> « Fiction ou Diction », in *Poétique, op.cit.*, p. 131-139.

Barthes appelle le « réel concret », <sup>128</sup> lequel n'a pas de fonction sémantique. Le récit historique ne cherche donc à représenter le réel tel qu'il a existé.

De même, une chronique fait l'inventaire de la suite des événements répertoriés par l'historien. Là encore, il s'agit de dire ce qui a existé. Ce type de texte ne recherche alors ni esthétique ni cohérence. Il fonctionne à la façon d'un musée en version écrite qui affiche une collection de données historiques. Le romancier, quant à lui, construit une fiction narrative qui intègre ces petits « détails concrets » -et inutiles à la Littérature selon Barthes<sup>129</sup>- qui alimentent le récit historique, mais aussi des éléments qui ne sont pas vrais et qui restent pourtant vraisemblables puisqu'ils n'ont pas existé réellement, bien qu'ayant pu exister.

Ainsi, le « romancier de l'histoire »<sup>130</sup> (et non plus l'écrivain ou l'historien stricto sensu), peut se permettre dans sa quête esthétique divers anachronismes<sup>131</sup>. Passer sous silence une donnée historique, accumuler une suite d'événements sur une période plus courte que dans les faits réels, doter un personnage historique d'une longévité avancée pour qu'il vive des événements qu'il n'a pas connus en réalité sont autant d'astuces que le lecteur érudit qualifiera d'inexactitudes, d'« incohérences » ou d'« apories »<sup>132</sup> pour reprendre les termes de Fiona McIntosh, mais qui, bien souvent, sont des choix de l'auteur de roman historique qui vise ainsi à fluidifier la lecture et à garantir la cohérence de l'histoire racontée.

Autrement dit, la finalité du réalisme littéraire n'est pas de tromper le lecteur à travers la fiction narrative, mais bien de lui soumettre une autre version, plus « digeste » que le récit historique, et tout à fait envisageable dans la réalité. Cette *fictionnalisation* de l'Histoire<sup>133</sup>, conjuguée à la démocratisation du roman, diffuse auprès du grand public une réflexion sur l'Histoire faisant du roman historique un système cognitif différent mais tout aussi valide que le récit historique. La fiction permet au roman historique de dépasser la simple chronique dans la mesure où elle donne du sens aux objets du passé et où elle confère à ses descriptions une dimension plus intime et plus humaine. Le lecteur se projette alors plus facilement dans le

---

<sup>128</sup> « L'effet du réel », in *Littérature et réalité*, *op.cit.*, p. 86.

<sup>129</sup> *Op.cit.*, p. 88.

<sup>130</sup> *La vraisemblance narrative en question*, *op.cit.*

<sup>131</sup> Celia Fernández Prieto, *Historia y novela : poética de la novela histórica*, Navarra (España), Ediciones EUNSA, 2003 (1998), p. 191-197. Voir la présentation de l'anachronisme nécessaire dans le chapitre II-A-3.

<sup>132</sup> *La vraisemblance narrative en question*, *op.cit.*, p.82 à 83.

<sup>133</sup> Iona Vultur, « Quand la fiction écrit l'Histoire », in *Écritures de l'histoire, écritures de la fiction*, dossier issu du colloque 16 au 18 mars 2006, [www.narratologie.ehess.fr](http://www.narratologie.ehess.fr), consulté le 8 novembre 2015.

déroulement de l'histoire du roman et appréhende mieux les enjeux et les causes de l'événement historique traité.

En somme, il ressort combien le roman historique associe plus qu'il n'oppose des éléments jugés traditionnellement comme appartenant à deux domaines différents et parvient, par cette hybridité inhérente, à captiver le lecteur jusqu'à remporter un indéniable succès auprès du grand public aidé sans nul doute également par l'intérêt du public contemporain pour le genre « roman ».

## ***2. Le roman, « ce parvenu » des lettres***

L'hybridité du roman historique nous invite à creuser la question de la définition du *roman*. Il nous revient tout d'abord d'éclaircir la citation de Marthe Robert qui qualifie le roman de « parvenu » des lettres<sup>134</sup>, car elle nous semble fort appropriée. En effet, dès ses débuts, le roman souffre de mauvaise presse et essuie de nombreuses critiques. On lui reproche de n'obéir à aucune norme établie et même de retenir des thèmes peu nobles. Nous tâcherons de retracer les différentes étapes de l'évolution de ce genre littéraire majeur depuis ses origines jusqu'à nos jours avant d'envisager une approche plus conceptuelle dans le but de mieux saisir l'impact du roman au sein du microgenre qui nous intéresse, à savoir le roman historique.

### **a. Émergence du roman en Europe**

Le dictionnaire étymologique du français rappelle que le terme *roman* naît au XIII<sup>e</sup> siècle du mot *romanz*, qu'il évolue en *romant* et qu'il ne prend la forme que nous connaissons actuellement *roman* qu'au XVII<sup>e</sup> siècle avec une connotation péjorative. Le roman « désigne d'abord la langue vulgaire par opposition à la langue savante qu'était le latin ; puis, dès le XII<sup>e</sup> siècle, a désigné tout récit en langue vulgaire et spécialement au XIV<sup>e</sup> siècle, les romans d'aventure (en vers), puis au XV<sup>e</sup> siècle, les récits de chevalerie en prose ; a pris le sens

---

<sup>134</sup> *Roman des origines et origines du roman, op.cit.*, p. 12.



moderne au XVII<sup>e</sup> siècle »<sup>135</sup>. Cette approche étymologique met d'emblée en lumière la dimension populaire et la connotation péjorative du genre romanesque. Elle nous invite aussi à nous pencher sur les étapes-clés de l'évolution du genre en Europe.

Nous ne prétendons pas présenter une analyse historique exhaustive du genre romanesque. Il importera dans les lignes suivantes de remonter aux origines du roman pour rétablir le contexte de son émergence.

Au sujet des premières formes narratives historiquement attestées, Carlos García Gual, traducteur de grec ancien et spécialiste de l'Antiquité, considère que la littérature grecque constitue le creuset du roman européen. Il situe les premières apparitions du genre -c'est-à-dire les premiers romans grecs- entre le I<sup>er</sup> siècle avant Jésus-Christ et le IV<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ :

La novela occidental nació en un contorno histórico bien definido y en un ambiente espiritual de amplia tradición literaria, el Próximo Oriente helenizado, saturado por la cultura griega. El ámbito geográfico vecino del Mediterráneo, conquistado por Alejandro, gobernado después por monarcas griegos y luego sometidos por Roma a su Imperio, formaba una unidad cultural impresionante, cuya lengua de expresión era el griego helénístico, es decir la koiné o común dialecto que como « lengua franca » unía culturalmente a pueblos muy diversos. Los ciudadanos cultos de Egipto, de Roma, de Fenicia, de Siria y de otros países de Oriente tenían, por encima de sus diferentes tradiciones locales, una tradición literaria común : la griega<sup>136</sup>.

Après avoir situé la naissance du roman dans l'Antiquité, Carlos García Gual précise, en s'appuyant sur une citation de O. Weinreich<sup>137</sup>, que le roman a toujours été une forme hybride entre l'*epos* et l'historiographie hellénistique, un « bâtard »<sup>138</sup> en somme qu'aucun poète n'ose présenter dans les cercles littéraires de bonne facture<sup>139</sup>. Ce théoricien soutient

---

<sup>135</sup> Oscar Bloch, Wather Von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996 (1932), p. 559.

<sup>136</sup> Carlos García Gual, *Las primeras novelas*, Madrid, Gredos, 2008, p. 19. Je propose la traduction suivante : « Le roman des sociétés occidentales naît dans un contexte historique bien défini et s'inscrit dans une longue tradition littéraire, le Proche Orient hellénistique étant imprégné par la culture grecque. L'aire géographique proche de la Méditerranée, conquise par Alexandre Le Grand, gouvernée après par des monarques grecs puis annexée à l'Empire romain, formait une unité culturelle impressionnante dont la langue était le grec hellénistique, c'est-à-dire la Koinè, soit la langue commune qui en tant que « langue franche » fédérait culturellement des peuples très différents. Les citoyens savants cultes d'Égypte, de Rome, de Phénicie, de Syrie, et d'autres pays de l'Orient avaient, au-delà de ses différentes traditions locales, une tradition littéraire commune : la tradition grecque ».

<sup>137</sup> Otmar Weinreich, *Nachwort zur Heliodoros Übersetzung*, Zurich, R. Reymer, 1950, p. 343-344.

<sup>138</sup> Bruno Blanckeman, *Le roman depuis la Révolution française*, Paris, Presses Universitaires de France (Coll. Licences Lettres), 2011, p. 38.

<sup>139</sup> *Las primeras novelas, op.cit.*, p. 24.

enfin que, dès l'Antiquité, le roman rompt avec les canons classiques et se différencie des autres formes littéraires qui le précèdent. Le roman apparaît donc lorsque la longue tradition littéraire et politique de la Grèce Antique entre en déclin<sup>140</sup>. C'est sans doute pourquoi on associe depuis le roman aux idées de décadence et d'impureté.

Georges Dumézil, qui reconnaît lui aussi l'existence du roman hellénistique -ou roman grec dont les intrigues le plus souvent amoureuses, complexes et pleines de rebondissements, se retrouvent dans le roman baroque-, propose une distinction entre les récits mythiques ou épiques centrés sur des éléments religieux et sociaux, et les textes dits romanesques qui mettent plutôt en avant la psychologie des personnages et les personnages eux-mêmes<sup>141</sup>.

Ainsi, la Grèce Antique s'érige en berceau de la littérature occidentale. Le roman semble, dès ses premiers balbutiements, être considéré comme le parent pauvre de la Littérature. Il est alors déprécié comme un genre « mineur, peu légitimé »<sup>142</sup>.

Ensuite, le Moyen Âge s'impose comme une étape charnière dans l'histoire du roman : on tend à retranscrire les chansons de gestes et le roman s'inspire souvent des hauts faits des personnages historiques. Aussi, certains médiévistes et spécialistes de la littérature comme Jacques Le Goff<sup>143</sup> ou encore Jean Molino considèrent qu'il faut remonter au XII<sup>e</sup> siècle pour situer les premières manifestations du roman et notamment du roman historique<sup>144</sup>. Le XII<sup>e</sup> siècle apparaît par la suite comme le temps d'une renaissance du genre romanesque. Carlos García Gual parle même de « double naissance du roman occidental »<sup>145</sup> tout en précisant que :

Esa reaparición de la novela como género literario en la Europa del siglo XII es un verdadero y nuevo comienzo de esta forma literaria, con unos rasgos notablemente diversos de los que presentaron los comienzos del género en la tradición helenística<sup>146</sup>.

En effet, entre le XII<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle, la littérature européenne connaît un renouveau sous l'impulsion d'une culture française rayonnante. Cette période féconde que Carlos García

---

<sup>140</sup> *Op.cit.*, p. 22.

<sup>141</sup> Georges Dumézil, *Du mythe au roman*, Paris, PUF, 1997.

<sup>142</sup> Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin (Bordas), 2011 (1991), p. 11.

<sup>143</sup> « Naissance du roman historique au XII<sup>e</sup> siècle », in *La Nouvelle Revue Française*, *op.cit.*

<sup>144</sup> « Qu'est-ce que le roman historique ? », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, *op.cit.*, p. 233.

<sup>145</sup> *Las primeras novelas*, *op.cit.*, p. 9 : « doble nacimiento de la novela occidental ».

<sup>146</sup> *Op.cit.*, p. 275 : Cette réapparition du roman comme genre littéraire dans l'Europe du XII<sup>e</sup> siècle est un véritable renouveau de cette forme littéraire, avec quelques caractéristiques différentes de celles qui étaient connues à l'émergence du genre dans la tradition hellénique.

Gual appelle « l'âge d'or de la littérature française médiévale »<sup>147</sup> favorise l'émergence, non seulement du roman courtois -qui exploite principalement le thème de l'amour-, mais aussi des chansons de geste d'inspiration guerrière qui prennent souvent la forme de longs poèmes récités en public.

Vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle, on passe des vers à la prose. En France, le principal ambassadeur est Chrétien de Troyes. L'usage de la langue savante -le latin- est délaissé au profit de la langue vulgaire. Les romans de chevalerie reprennent alors les romans courtois et les chansons de geste du XI<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, en prose. L'œuvre de Cervantès qui tourne en dérision tous ces romans fort appréciés par l'aristocratie vient inaugurer une ère nouvelle dans l'Histoire de la Littérature occidentale : la Modernité.

Deux points de vue s'opposent pour déterminer quelle œuvre peut être reconnue comme étant le premier roman moderne. Les Anglo-saxons, amateurs de « réalisme », optent pour *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe<sup>148</sup>. Les franco-germaniques, plus sensibles à la figure du héros et à la quête de sens en général, penchent plutôt pour *Don Quichotte* de Miguel de Cervantès<sup>149</sup>. Il n'empêche que la pratique du roman prend de l'ampleur comme le montre le succès des romans picaresques espagnols au XVI<sup>e</sup> siècle.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, les « histoires secrètes »<sup>150</sup> de la Cour des Rois inspirent les écrivains. Les fictions reconstruisent l'intimité des hautes personnalités et font vivre des intrigues, le plus souvent amoureuses, donnant lieu à des romans à forte dimension psychologique. Ainsi, Madame Lafayette écrit *La princesse de Clèves* (1678), considéré par certains comme le premier roman historique français. Dans la préface de *Zaïde* que le même auteur publie en 1670, l'évêque Pierre-Daniel Huet présente le *Traité de l'origine des romans*. Cette toute première réflexion sur le roman montre l'essor de cette pratique littéraire dans l'histoire de la littérature française. La réécriture décomplexée des intrigues amoureuses scandalise les classicistes qui défendent la préciosité et l'amour courtois. Il s'ensuit une série de contestations qui jettent le discrédit sur le roman jusqu'aux environs du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>151</sup>. Cependant, Pierre-

---

<sup>147</sup> *Op.cit.*, p. 284 : « la edad de oro de la literatura francesa medieval »

<sup>148</sup> Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, Londres, W. Taylor, 1719.

<sup>149</sup> Miguel de Cervantès Saavedra a construit et mis en scène le personnage Don Quijote dans un roman en deux parties : *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha*, (1605) ; *Segunda parte del Ingenioso caballero don Quixote de la Mancha*, (1615). Soulignons la valeur intrinsèque du *Quichotte* avec son recours à l'ironie dans l'ensemble des péripéties narrées ainsi que le fait que cette œuvre invite à une réflexion sur le rapport entre la Littérature et le réel, en montrant au sein d'un même texte une pluralité de niveaux de langue et de styles.

<sup>150</sup> Jean-Paul Sermain, *Le roman jusqu'à la Révolution française*, Paris, PUF, 2011, p. 109.

<sup>151</sup> Michel Raimond, *Le roman*, Paris, Armand Colin, 2005 (1987), p. 17.

Daniel Huet, l'un des premiers théoriciens et défenseur du roman présente le genre comme un véritable support cognitif et éducatif, une source de connaissances par exemple pour les jeunes filles ignorantes des choses de l'amour<sup>152</sup> ; le roman se montrant bien plus efficace qu'une leçon assurée par un précepteur.

Après une gestation turbulente et séculaire entre l'Antiquité et le Moyen Âge, le roman se démocratise dans la période postévolutionnaire des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. L'engouement populaire pour le roman historique propulse alors au devant de la scène littéraire le genre romanesque et l'impose en pratique culturelle majeure<sup>153</sup>. Les mutations incomprises du style d'écriture et de l'esthétique romanesque au lendemain du naturalisme, ajoutées à l'essor de la paralittérature -favorisée par la production massive de romans de mauvaise facture médiocre - pour satisfaire les besoins d'une industrie du livre florissante, ternissent à nouveau l'image du roman. La publication du roman-feuilleton dans la presse du XIX<sup>e</sup> siècle pose la question du vrai et du faux dans ces fictions inspirées du réel<sup>154</sup>. La mort du roman est alors annoncée et de nombreux débats s'articulent autour de la fameuse « crise du roman »<sup>155</sup>. Il n'empêche que le roman demeure le genre le plus populaire de la littérature européenne.

Ce jeu de « renaissances » ne permet pas d'indiquer une chronologie précise pour situer l'émergence du roman :

Il n'existe vraisemblablement pas d'œuvre qui soit génériquement pure. La question reste de savoir s'il est possible « d'assister à la naissance d'un genre littéraire » ou à sa disparition [...]. Pour les grands genres historiques, la chose est assurément malaisée : nul ne se risquera à dater l'apparition du roman ni à dire quand s'est achevée si tant est qu'elle le soit, la lente agonie de l'épopée.<sup>156</sup>

Aussi, pour tenter de retracer la genèse du roman et présenter plus en détails l'évolution de ce genre, les théoriciens se fondent généralement sur la dyade aristotélicienne qui reconnaît l'épique et le drame comme étant les deux grands genres littéraires et qui intègre la triade lyrique-épique-dramatique, communément admise depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle et également connue sous l'appellation des trois « grands genres historiques ».

---

<sup>152</sup> Pierre-Daniel Huet, *Traité de l'origine des romans*, France, 1670, [www.archives.org](http://www.archives.org), consulté le 20 mars 2015.

<sup>153</sup> *Le roman depuis la Révolution française*, *op.cit.*, p. 55.

<sup>154</sup> Judith Lyon-Caen, Dinah Ribard, *L'historien et la littérature*, Paris, La Découverte (Coll. Repères), 2010, p. 42 à 43.

<sup>155</sup> Michel Raimond, *La Crise du roman*, Paris, Librairie José Corti, 1966.

<sup>156</sup> Jean-Marie Seillan [dir.], *Les genres littéraires émergents*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 10.

On synthétise communément la théorie classique des genres de la façon suivante :

		Mode	
		Dramatique	Narratif
Objet	Supérieur	Tragédie	Epopée
	Inférieur	Comédie	Satire

**Tableau 1. Théorie classique des genres littéraires selon Gilles Philippe<sup>157</sup>**

Gilles Philippe précise que la théorie des genres classique est trop restreinte pour prendre en compte le genre romanesque qui se situerait entre l'épopée et la satire. Il ajoute encore que l'épopée comme le roman naissent de la veine épique. Les premières formes romanesques auraient coexisté pendant deux siècles avec l'épopée, puis cette dernière aurait définitivement disparu au profit des formes romanesques. C'est pourquoi nous nous intéresserons brièvement à l'épopée avant d'aborder la définition du roman. *L'encyclopédie Larousse* définit l'épopée comme « un long récit poétique d'aventures héroïques où intervient le merveilleux »<sup>158</sup> et présente le *Gilgamesh*, grand poème sumérien datant du deuxième millénaire avant notre ère, comme le premier exemple d'épopée connu.

En somme, bien que Yves Reuter nous invite à nous méfier dans son *Introduction à l'analyse du roman* des « présentations chronologiques »<sup>159</sup> du roman -au vu du caractère non figé des courants littéraires qui évoluent et se diffusent à l'échelle internationale au rythme des événements socio-politiques des pays concernés-, il nous semble opératoire de récapituler les périodes-clés qui nous semblent incontournables dans l'évolution du roman en Europe :

- **L'Antiquité** : Berceau de la littérature occidentale où se fondent les schémas narratifs types et les thématiques principales des grands genres littéraires mais aussi les premiers historiens en la personne d'Hérodote.

<sup>157</sup> Gilles Philippe, *Le roman*, Paris, Seuil, 1996, p. 57.

<sup>158</sup> [www.larousse.fr/encyclopédie](http://www.larousse.fr/encyclopédie) consulté le 27 mars 2014.

<sup>159</sup> Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 5.

- **Le Moyen Âge** : Période où l'on délaisse le latin, langue savante et véhiculaire au profit de la langue vernaculaire. Passage du vers à la prose, mais également de l'oral à l'écrit. Fixation à l'écrit de la langue vernaculaire autour des hauts faits de guerre célébrés par les chansons de geste. Succès des romans de chevalerie, de l'amour courtois et de la préciosité.
- **XVI<sup>e</sup> siècle** : Âge d'or des romans picaresques en Espagne.
- **XVII<sup>e</sup> siècle** : En France, la préférence est donnée aux romans psychologiques. Madame De Lafayette écrit *La princesse de Clèves*, roman à fort ascendant historique. Publication de la première réflexion sur le roman : *Traité des origines des romans* de Pierre-Daniel Huet.
- **XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles** : Naissance du roman moderne avec *Don Quijote* de Miguel de Cervantès et *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe.
- **XIX<sup>e</sup> siècle** : Roman historique scottien.

Notons enfin que l'Histoire inspire les formes narratives depuis l'Antiquité. Dans cette étude, nous considérons le roman scottien comme point de départ du roman historique, car il présente des caractéristiques inédites que nous détaillerons ultérieurement.<sup>160</sup>

Après ce bref rappel historique de l'émergence du roman en Europe, nous nous intéresserons aux théories du roman pour compléter notre approche définitoire du genre.

## b. Théories du roman

Le roman fait l'objet de nombreuses études et il existe pléthore de définitions que nous tâcherons de synthétiser. Le roman, genre prosaïque et polymorphe, peut se définir comme une « forme non fixe au confluent de tous les genres »<sup>161</sup>. Il se démultiplie en sous-genres aussi divers et variés que les domaines dont il s'inspire. En effet, depuis ses premières manifestations, le roman se mêle à différents genres narratifs comme la poésie et le théâtre. Il puise abondamment son inspiration dans l'Histoire, mais aussi dans la sociologie, dans la

---

<sup>160</sup> Voir A. du chapitre II : « Le modèle scottien : matrice du roman historique ».

<sup>161</sup> Jean Cabriès cité dans *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1995, Tome 20, p. 125.

psychologie et encore dans bien d'autres sciences, pour donner naissance aux romans d'aventure, de science-fiction, de mœurs, au roman autobiographique, historique, policier, sentimental, etc. Cette diversité lui vaut parfois d'ailleurs, le qualificatif de genre « omnivore »<sup>162</sup>, ce qui complique notablement l'effort de définition de ce genre.

Mikhaïl Bakhtine parle quant à lui de « romanisation des genres »<sup>163</sup> afin de bien faire ressortir le caractère hétérogène du roman :

Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extra-littéraires (études de mœurs, textes théoriques, scientifiques, religieux, etc.). En principe, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure du roman, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait pas été, un jour ou l'autre, incorporé par un auteur ou un autre. Ces genres conservent habituellement leur élasticité, leur indépendance, leur originalité stylistique et linguistique<sup>164</sup>.

Le roman apparaît comme une forme insaisissable n'obéissant à aucune norme académique. Ce caractère prosaïque et polymorphe semble être l'un des critères majeurs de définition du roman. Par ailleurs, Bakhtine explique que le roman, en plus d'être protéiforme et omnivore, est polyphonique<sup>165</sup>. En effet, loin d'être un monologue clos dans lequel l'auteur se fait face à lui-même, le roman abrite plusieurs voix, plusieurs niveaux de langue.

Enfin, notons que la vraisemblance s'impose comme un autre critère important de la définition du roman. Le rapport *a priori* paradoxal entre réel et fiction qui se joue dans le texte devient un impératif du roman qui doit être capable de créer « l'illusion d'un monde parfois plus vrai que celui qui nous entoure »<sup>166</sup>. Ainsi, le roman, à l'instar de tout genre littéraire peut

---

<sup>162</sup> *La Antigüedad novelada, op.cit.*, p. 14.

<sup>163</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris (Moscou), Gallimard (Khoudojestvennaïa Literatoura), 1978 (1975), p. 444.

<sup>164</sup> *Op.cit.*, p. 141.

<sup>165</sup> *Op.cit.*, p. 87 : « Le roman pris comme un tout est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal » et p. 88-89. « Le roman c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée. [...] Grâce à ce plurilinguisme et à la plurivocalité qui en est issue, le roman orchestre tous ses thèmes, tout son univers signifiant, représenté et exprimé. Le discours de l'auteur et des narrateurs, les genres intercalaires, les paroles des personnages ne sont que les unités compositionnelles de base, qui permettent au plurilinguisme de pénétrer dans le roman. Chacune d'elles admet les multiples résonnances des vix sociales et leurs diverses liaisons et corrélations, toujours plus ou moins dialogisées. Ces liaisons, ces corrélations spéciales entre les énoncés et les langages, ce mouvement du thème qui passe à travers les langages et les discours, sa fragmentation en courants et gouttelettes, sa dialogisation, enfin, telle se présente la singularité première de la stylistique du roman », p.88 à 89.

<sup>166</sup> Pierre-Louis Rey, *Le roman*, Paris, Hachette (Coll. Contours littéraires), 1992, p. 7.

fonctionner comme le « Miroir du monde »<sup>167</sup> selon l'expression consacrée de Jean-Paul Sartre, puisqu'il reflète à travers la fiction la réalité du chronotope<sup>168</sup> -ou espace-temps- représenté.

Bien que le roman échappe aux normes académiques et qu'il soit critiqué par les puristes, il résiste à l'épreuve du temps et ne cesse d'évoluer pour le plus grand plaisir de ses lecteurs. À ce propos, le linguiste Alain Bentolia à l'occasion d'une étude sur l'illettrisme observe que :

La lecture d'un texte est un temps de négociation : entre le respect que l'on doit aux directives lexicales et syntaxiques imposées par l'auteur et la revendication légitime d'une certaine liberté d'interprétation personnelle ; il s'agit de définir un équilibre qui évite autant la trahison désinvolte que la soumission passive.<sup>169</sup>

L'acte de lecture est donc la résultante d'une négociation entre le lecteur et le texte. On comprend alors aisément que le lecteur est en réalité une autre voix qui vient s'ajouter à la polyphonie du texte et qui, dans un processus interactif, tend à modifier le texte. C'est pourquoi Mikhaïl Bakhtine affirme que « le roman est le seul genre en devenir, et encore inachevé »<sup>170</sup>. Le roman selon la réception du lecteur est en constante évolution.

Autrement dit, aussi critiqué que prisé, le roman réussit à s'imposer en genre majeur avec notamment le succès sans précédent du roman historique au XIX<sup>e</sup> siècle. L'ascension de ce « parvenu des lettres » accompagne indéniablement un changement de société où la noblesse des origines n'est plus requise. Aussi, le roman se démarque parce qu'il n'a pas de loi. Son hybridité lui permet de conjuguer à l'envi dans un même texte deux, voire plusieurs genres. On retiendra en guise d'exemple, dans la littérature contemporaine, le cas de *Las lanzas coloradas*<sup>171</sup> du Vénézuelien Arturo Uslar Pietri -l'un des pères fondateurs du *réalisme magique*<sup>172</sup>- qui, voulant représenter une africanité qui lui semble latente en Amérique latine,

---

<sup>167</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard (coll. Folio essais), 2008 (1948), p. 20.

<sup>168</sup> *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p. 237 : « Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement, par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. »

<sup>169</sup> Alain Bentolia, *De l'illettrisme en général et de l'école en particulier*, Paris, Plon, 1996.

<sup>170</sup> *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p. 441.

<sup>171</sup> Arturo Uslar Pietri, *Las lanzas coloradas*, Madrid, Edition Catedra, 1993, (1949). La fiction s'inspire de la guerre de libération de Simon Bolivar au Vénézuéla.

<sup>172</sup> « Le réalisme magique » est un concept de Gabriel García Márquez qui impose dans la narration le caractère merveilleux de la réalité américaine. Il vient en réaction au « réel merveilleux » du cubain Alejo Carpentier qui partage le même objectif que son homologue colombien mais recourt à des procédés narratifs différents. Le réel merveilleux s'inscrit dans une démarche de réconciliation des peuples, s'adresse principalement au lecteur étranger et lui décrit avec force détails et en utilisant un discours quasi scientifique, le caractère insolite qui habite



décide de présenter l'incipit à la manière d'un conte, alors qu'il s'agit plutôt d'un roman historique et, sans nul doute, de l'un des romans historiques les plus emblématiques de la littérature hispano-américaine. Ce roman montre comment au sein d'un même texte les formes narratives peuvent se mélanger au point de rendre les frontières poreuses entre les genres littéraires. Dans *La mano de Fátima*<sup>173</sup>, Hernando, rejeté par l'intolérante société espagnole du XVI<sup>e</sup> siècle pour être né du viol d'une musulmane par un prêtre chrétien, adopte par moments les traits d'un « *pícaro* »<sup>174</sup>, car il ruse pour survivre tout en amusant le lecteur au fil de ses diverses péripéties. Falcones semble alors faire un clin d'œil au roman picaresque, fleuron de la littérature espagnole du XVI<sup>e</sup> siècle, mais aussi, entre autres, au roman d'aventure, dans un ouvrage pourtant labellisé « roman historique ». Ce procédé tentaculaire, caractéristique du roman, comme on l'a rappelé plus avant, fait échouer toute tentative de canonisation stabilisée du genre tout en introduisant en partie le mépris que lui témoignent les critiques qui ont longtemps considéré le roman comme un fourre-tout où s'entremêlent sans règles les formes narratives. Ce parvenu des lettres, qui colonise et romanise les autres genres, ne doit alors sa survie qu'à sa capacité à infiltrer, à intégrer les autres domaines, en faisant de l'hétérogénéité un critère-clé de la définition du roman.

En somme, nous avons pu rappeler que le roman est un genre protéiforme qui se laisse difficilement enfermer dans des critères stables de définition. Le roman mélange en effet souvent genres et domaines distincts pour exister et reçoit par là même les pires critiques de ceux qui prétendent classer la production littéraire selon la méthode des sciences naturelles... Le roman historique, en tant que sous-genre, hérite de la mauvaise presse du roman d'autant plus qu'il touche à la très sérieuse Histoire. Son caractère hybride, entre roman et histoire, ne lui garantit-il pas alors d'emblée, comme premier critère de définition celui de l'hétérogénéité ? L'émergence progressive de ce genre participe d'ailleurs de cette hétérogénéité.

---

l'espace américain. Le réalisme magique, lui, impose sans transition à un lecteur considéré comme convaincu, les épisodes merveilleux qui ont pour cadre l'espace américain.

<sup>173</sup> Ildelfonso Falcones de la Sierra, *La mano de Fátima*, Barcelona, Grijalbo, 2010. (trad. fr. *Les révoltés de Cordoue*), 2011.

<sup>174</sup> Cécile Bertin- Elisabeth évoque dans *Réécrire la littérature picaresque depuis l'Amérique hispanique – Une relecture des textes fondateurs*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 25. « (...) Le *Guzman* qui introduit dans la littérature le substantif *pícaro* dans le sens que l'on connaît désormais de gueux débrouillard -dont la bassesse requiert généralement le recours à l'autobiographie, personne d'autre que cet être vil ne pouvant assumer un tel discours ». Nous rappellerons que le *pícaro* est le protagoniste des récits dits picaresques qui prennent naissance et s'épanouissent en Espagne au XVI<sup>e</sup> siècle.

## C. Contexte d'émergence du roman historique

Le roman historique émerge véritablement au XIX<sup>e</sup> siècle et il s'impose de par le succès qui l'accompagne. Jean Molino considère d'ailleurs que c'est « la reconnaissance sociale qui crée le genre »<sup>175</sup> dans le cas du roman historique.

Il importera dès lors de rappeler les conditions d'émergence de ce genre afin de mieux en comprendre les clés de son succès. A cette occasion, nous mesurerons d'une part l'impact des Lumières et de la Révolution française sur la formation du roman historique et, d'autre part, nous expliquerons dans quelle mesure ce contexte postrévolutionnaire a changé la représentation de l'Histoire, remettant en cause la « sacro-sainte vérité » historique pour accorder plus de crédit au roman.

Enfin, d'un point de vue plus technique et sociétal, nous verrons comment le développement de l'industrie du livre a contribué à la démocratisation du roman.

### ***1. Impact des Lumières et de la Révolution française***

Si nous admettons que l'Histoire est le moteur de la Littérature<sup>176</sup> et, qu'en retour, la Littérature éclaire l'Histoire<sup>177</sup>, nous comprendrons plus aisément, après un bref panorama historique, pourquoi les spécialistes présentent communément le XIX<sup>e</sup> siècle comme une étape fondamentale de l'émergence du roman historique. Il s'agit en effet d'un siècle particulièrement riche en événements majeurs qui participèrent de la modification de l'imaginaire collectif, faisant émerger une nouvelle perception de l'Histoire. Il faut en réalité remonter au XVIII<sup>e</sup> siècle, au début de la révolution industrielle et du développement de la

---

<sup>175</sup> Jean Molino, « Qu'est-ce que le roman historique », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, *op.cit.*, p.

<sup>176</sup> Jean-François Botrel, « Pour une histoire historique de la littérature espagnole », in *Histoire de la littérature espagnole contemporaine, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles. Questions de méthodes*, *op.cit.*, p. 35 à 57 (p. 35).

<sup>177</sup> « Qu'est-ce que le roman historique ? », in *La revue d'histoire littéraire*, *op.cit.*, p. 213. Jean Molino considère que dans le roman historique : « c'est le roman qui éclaire l'histoire » et précise que « Histoire et roman enchaînent les actions et analysent les caractères mais ne recherchent pas la même vérité ». Ainsi, le roman historique combine deux partis différents qui se complètent proposant alors une vision plus globale de l'événement.

Philosophie des Lumières, pour comprendre l'idéologie qui habitera alors les consciences et imprènera le XIX<sup>e</sup> siècle tant en Europe que dans les colonies américaines.

### a. Le XIX<sup>e</sup> siècle : le terreau du roman historique

Il est communément admis que l'avancée des techniques, appelée « révolution industrielle », constitue l'un des premiers facteurs du changement des mentalités en Europe. L'invention du train à vapeur dans un premier temps et, dans un second temps, l'exploitation de nouvelles ressources énergétiques favorisent le développement des sciences et des techniques, d'abord en Angleterre, puis dans les autres pays d'Europe, et ce tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. L'économie connaît de ce fait un véritable essor qui accompagne également un changement de mentalités et de mœurs<sup>178</sup>.

L'autre pilier des grandes révolutions du XIX<sup>e</sup> siècle est la Philosophie des Lumières. D'un point de vue diachronique, ce mouvement qui atteint son apogée avec la Révolution française émerge bien avant, dans la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, en Angleterre, sous l'impulsion notamment de John Locke, d'Isaac Newton ou encore de David Hume. Il se répand ensuite essentiellement en Allemagne, grâce aux contributions de Christian Wolff, de Lessing, d'Herder et, surtout en France, avec l'influence, entre autres, de Montesquieu, Denis Diderot, Voltaire et de Jean-Jacques Rousseau. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'hégémonie des idées des Lumières est telle en Occident que l'on parle alors d'Europe éclairée.

Cependant, d'un point de vue idéologique, les Lumières ne sont pas pionnières puisqu'elles réactivent en fin de compte les valeurs de l'Humanisme, lequel prônait déjà sous la Renaissance la notion de progrès et l'importance de l'érudition dans l'élévation de l'esprit. Il n'empêche que la raison est une idée-clé de la Philosophie des Lumières, comme le souligne Alain Corbin :

Mouvement rationaliste né en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle dit « siècle des Lumières » et marqué par la croyance dans le progrès du savoir et de l'homme, ainsi que par la méfiance envers toute autorité politique ou religieuse au nom du principe d'autonomie de la raison<sup>179</sup>.

---

<sup>178</sup> [www.larousse.fr/encyclopedie/divers/revolution\\_industrielle](http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/revolution_industrielle)

<sup>179</sup> Alain Corbin, « La revanche des passions » in *Le point références. Le romantisme, les textes fondamentaux*, juillet-août 2010, p. 95.

En effet, les philosophes des Lumières, héritiers de la notion humaniste de progrès, condamnent le despotisme, l'absolutisme, le fanatisme colonial et luttent contre les situations et peines infâmant, telles que la torture ou l'esclavage. Ils considèrent que l'érudition et le savoir sont la libération de l'esprit et que l'homme ne peut s'émanciper et s'épanouir qu'en observant la nature et en cultivant la raison. *L'encyclopédie* est alors vue comme une sorte de plateforme de connaissances, réunissant des apports scientifiques majeurs et concrétisant alors l'idée selon laquelle le progrès de l'homme est relatif à la raison. Cette idée, acceptée par les sciences, est rejetée par les conservateurs de l'Ancien Régime qui y voient une menace contre l'autorité religieuse et politique de l'époque. *L'encyclopédie* est également un produit « rentable » pour les éditeurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, grâce à la soif de connaissances entretenue par les philosophes des Lumières<sup>180</sup>.

Sur le plan politique, les pays européens du XVIII<sup>e</sup> siècle s'efforcent d'intégrer les idées de leur temps en préférant généralement le despotisme éclairé à l'absolutisme. À l'instar de Catherine II de Russie, José II d'Autriche, Frédéric II de Prusse ou encore Carlos III d'Espagne, les monarques européens tentent, par le despotisme éclairé, de proposer à leurs sujets une forme d'autorité plus modérée, véhiculant certaines idées des Lumières.

S'il est communément admis que la Révolution française est fille des Lumières, le contexte économique de cette époque entre également en ligne de compte dans la maturation de ce mouvement. Rappelons par exemple que la famine -due aux mauvaises récoltes de 1787 à 1788- et une mauvaise gestion par le roi Louis XVI de la crise financière annoncée par son ministre des finances Jacques Necker, furent des éléments déclencheurs de cette Révolution<sup>181</sup>.

---

<sup>180</sup> *Le roman jusqu'à la révolution française, op.cit.*, p. 183.

<sup>181</sup> Carlos Gispert [dir.], *Historia del mundo moderno*, Tome 2 : Entre la revolución industrial y el colonialismo, Barcelona, Océano, 2000, p. 25-27. A l'issue de l'annonce faite par Jacques Necker de l'état de banqueroute de la France, Louis XVI convoque à Versailles les représentants du Clergé, de la Noblesse et du Tiers-Etat, les trois composantes de la société française sous l'Ancien Régime. Le Tiers-Etat demande à ce que les votes s'effectuent de façon individuelle, mais le monarque refuse, soucieux de préserver les privilèges des nobles et des ecclésiastiques. En conséquence, une assemblée nationale se réunit sous la direction du comte de Mirabeau et du représentant du Tiers-Etat. Sous la pression, Louis XVI cède et reconnaît l'existence de l'Assemblée Nationale, puis destitue le ministre Necker et tente une action contre l'Assemblée. Le journaliste Camille Desmoulins dirige l'insurrection du 14 juillet où le peuple affamé prend les armes et se dirige depuis les Invalides jusqu'à la prison de la Bastille. Il s'ensuit une série de troubles de l'ordre public. Des comités se créent, les propriétés nobiliaires sont prises d'assaut, les membres du Tiers-Etat cessent de payer les droits seigneuriaux. L'Assemblée constituante compte alors 3 partis : les *fuldenses* qui représentaient la gauche centrale (et veulent une monarchie limitée pour en terminer avec les troubles sociaux), la droite représentée par les patriotes (conservateurs) et l'extrême gauche où se situaient les républicains parmi lesquels Maximilien Robespierre. En octobre 1791, est convoquée une nouvelle assemblée : l'Assemblée Législative. Au sein de cette dernière, la droite dirigée par Lafayette était représentée par les 250 députés *fuldenses* et la gauche, représentée par les 150 députés jacobins et girondins, était menée par Robespierre, Marat et Desmoulins. Au centre, 350 députés changeaient d'orientation politique entre la droite et la gauche selon les intérêts du moment. Le 20 juin, des émeutes aux Tuileries affaiblissent la position du Roi et de Lafayette. Intervient alors une vague de Terreur au cours de laquelle la famille royale est incarcérée. Le

La Révolution française provoque alors une onde de choc internationale de par son envergure exceptionnelle. Sous l'action du peuple en armes, la royauté est renversée, les privilèges du clergé et de la noblesse sont abolis, la bourgeoisie prend son essor. Ainsi, une société nouvelle se dessine. La France passe d'une masse de sujets à une population de citoyens qui, de surcroît, deviennent libres et égaux avec la *Déclaration des Droits de l'Homme* de 1789<sup>182</sup>. Ce tournant de l'Histoire propage la pensée des Lumières et provoque un véritable séisme dans les mentalités, aussi bien en Europe qu'en Amérique.

En somme, la philosophie des Lumières hérite de la pensée humaniste de la Renaissance qui replace l'homme au centre de ses préoccupations. La quête de la Liberté ainsi que le culte de la raison et du progrès stimulent les esprits révolutionnaires du XIX<sup>e</sup> siècle, en Europe comme dans les colonies américaines. La Révolution française et la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* font d'ailleurs connaître à travers le monde la pensée des Lumières.

## b. L'Espagne éclairée

L'Espagne des Lumières ou *España Ilustrada*<sup>183</sup>, en proie à une grave crise économique et en déclin colonial, perd de son influence et n'intègre pas autant les Lumières que les pays voisins. En France, Montesquieu et Voltaire, deux des plus grands philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle, condamnent alors une Espagne qui leur semble intolérante (avec notamment la toute-puissante Inquisition) et qu'ils décrivent à partir d'images liées à la « Légende noire »<sup>184</sup>. *El siglo de las Luces* ou siècle des Lumières est pourtant bien vivant dans la Péninsule ibérique. Chez les essayistes, on retient de grands noms parmi l'élite intellectuelle de l'Espagne des Lumières. Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764) s'efforce de lutter contre les idées reçues et oppose raison et tradition. Gregorio Mayáns (1699-1781) présente d'ailleurs le *Quichotte* comme une œuvre majeure de la littérature espagnole ; Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-

---

22 septembre 1792, la République française est proclamée et Louis XVI sera exécuté le 21 janvier 1793. L'Ancien Régime est aboli.

<sup>182</sup>[www.larousse.fr/encyclopédie/divers/Révolution\\_française](http://www.larousse.fr/encyclopédie/divers/Révolution_française), consulté le 10 juin 2014.

<sup>183</sup> En Espagne, la période des Lumières ou *Ilustración* inclut le règne des Bourbons depuis Philippe V jusqu'à Charles IV. C'est surtout Charles III qui, sous l'influence des philosophes Jean-Jacques Rousseau et David Hume, parvient à réduire le pouvoir de l'Eglise et la renforcer le pouvoir du roi. Il contribue à l'amélioration des conditions de vie de ses sujets et à la modernisation de son pays. L'ensemble des réformes qu'il réalise est connu sous le nom de « reformas borbónicas ». Antonio Blanco Freijeiro est le principal porte-parole de la *Ilustración española*. L'Espagne des Lumières, ayant perdu son influence culturelle, n'aura que de faibles répercussions sur ses voisins européens. L'Espagne véhiculera cependant les idées des Lumières dans le Nouveau Monde.

<sup>184</sup> Mélina Ayanniotakis, *Précis de littérature espagnole*, Levallois-Perret, Studyrama, 2012, p. 149.

1811), poète, dramaturge et essayiste, est sans nul doute le plus connu des *Ilustrados*. Il publie notamment son *Informe sobre el expediente de ley agraria* (1795), texte qui sert de support à la loi de désamortissement<sup>185</sup> appliquée par Godoy<sup>186</sup> en 1798. Il pratique aussi, sous le pseudonyme de « Jovino », une poésie *ilustrada* qui propose d'autres thèmes d'écriture que celui de l'amour.

La poésie est en effet un autre support d'expression privilégié pour les *ilustrados*. Parmi les poètes, il convient de distinguer entre les *afrancesados*, qui approuvent la présence de Napoléon en Espagne et se montrent plus ouverts aux idées des Lumières, et les « patriotes » qui veulent libérer l'Espagne du joug napoléonien. Dans le premier groupe, on retient généralement les noms de Juan Meléndez Valdés (1754-1817), de José Marchena (1768-1821) et de Blanco White (alias José María Blanco 1775-1841). Le plus célèbre des poètes patriotes est quant à lui Manuel José Quintana (1772-1857).

Du côté de la fiction, se détachent Diego de Torres Villaroel (1694-1770) ou encore le jésuite José Francisco de Isla (1703-1781), et surtout, dans la deuxième partie du XVIII<sup>e</sup> siècle, la figure de José Cadalso (1741-1782) se détachent. Ce dernier publie d'ailleurs ses *Noches lúgubres* et *Cartas marruecas* sous l'influence de *Lettres persanes* de Montesquieu. Il se démarque assurément en tant que premier espagnol qui souligne le rôle indispensable de l'Histoire pour bien comprendre le présent. Cette attitude préfigure l'avènement du roman historique en Espagne. Notons encore que cet auteur dresse un tableau sombre de l'Espagne à la mort de Charles II du fait, selon lui, du manque d'intérêt pour l'éducation, du faible niveau scientifique et d'un profond mépris pour le travail dans la péninsule. Enfin, il est à noter que dès 1793 paraît l'œuvre qu'il est d'usage de considérer comme l'un des premiers romans historiques espagnols, à savoir *Rodrigo*<sup>187</sup> de Pedro Montengón y Paret (1745-1824). Le même auteur signe *Eusebio* (1786-1788), un roman qui s'inscrit dans la perspective didactique de

---

<sup>185</sup> Expropriation des biens de l'église et des communautés religieuses afin d'augmenter la richesse nationale et favoriser l'émergence d'une bourgeoisie et d'une classe moyenne de travailleurs propriétaires.

<sup>186</sup> Manuel Godoy y Álvarez de Faria (1767-1851), major des gardes, lieutenant général et secrétaire d'Etat principal.

<sup>187</sup> La critique littéraire considère cet ouvrage comme étant le premier roman historique espagnol. La fiction s'inspire de la défaite de Roderic (688-711), le dernier roi Goth d'Hispanie et de Septimanie, face aux armées musulmanes. Montengón revisite alors l'histoire de la perte de l'Espagne par les Goths jusqu'à la bataille de Guadalete en 712, dans une riche tradition littéraire. (Voire Jean Canavaggio, *Histoire de la littérature espagnole. Tome 2 : XVIII<sup>e</sup> – XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle*, Paris Fayard, 1994, p. 165 ; et Jacques Soubeyroux, « Montengón y Paret, Pedro », in Jordi Bonells [dir.], *Dictionnaire des littératures hispaniques, Espagne et Amérique Latine*, Paris, Robert Laffont, 2009, p. 940).

Rousseau et qui se voit d'ailleurs censuré par l'Inquisition. Au théâtre, le dramaturge Leandro Fernández de Moratín<sup>188</sup> se distingue comme l'un des premiers théoriciens du théâtre espagnol.

Enfin, rappelons que ce bouillonnement culturel impulsé par les philosophes des Lumières exerce également une influence aux Amériques. L'Espagne, bien qu'elle intègre tardivement ce courant de pensée, introduit cette philosophie éclairée et cette nouvelle perception de l'Histoire dans ses colonies américaines, notamment par le biais du Mexique. D'ailleurs, ces idées des Lumières stimuleront les guerres d'Indépendance aux Amériques.

### c. Impact de la philosophie des Lumières aux Amériques

La Philosophie des Lumières exerce une forte influence dans les colonies américaines où le XIX<sup>e</sup> siècle se distingue par son cortège d'indépendances et d'insurrections.

En Haïti, les esclaves noirs, grisés par le succès de la Révolution française et par les idées des Lumières, luttent pour leur Liberté et fondent la première République noire libre d'Amérique en 1804<sup>189</sup>. Les colons qui ont survécu fuient l'île et témoignent des massacres sanglants perpétrés par les esclaves révoltés. La terreur se répand dans les plantations des autres îles et du continent et des stratégies d'alliances sont alors adoptées pour éviter que ne se reproduisent les événements d'Haïti.

L'abolition de l'esclavage constitue souvent un enjeu majeur pour gagner l'adhésion de la population servile contre les soldats métropolitains. Dans les autres îles françaises, les insurrections sont maîtrisées. La Martinique et la Guadeloupe n'accéderont d'ailleurs au statut de Département Français d'Outre-Mer qu'en 1946...

Dans les colonies espagnoles, la notion de progrès et la quête de Liberté, véhiculées par les Lumières, animent également les esprits indépendantistes. En outre, les élites créoles<sup>190</sup> s'insurgent contre les injustices du système colonial<sup>191</sup>. En effet, ces Créoles ne jouissent pas des mêmes privilèges que ceux qui sont originaires de la Métropole et n'ont pas de surcroît le

---

<sup>188</sup> *Op.cit.*, p. 147 à 163.

<sup>189</sup> Cet événement majeur dans l'Histoire des Amériques et de la Caraïbe inspire bon nombre de fictions historiques, la plus populaire étant, sans nul doute, *Le Royaume de ce monde* (1949), du Cubain Alejo Carpentier.

<sup>190</sup> Il faut entendre par « Créoles », les descendants des colons européens installés dans les îles pour exploiter la terre et peupler les colonies.

<sup>191</sup> Il ne s'agit pas pour eux de remettre en cause l'esclavage mais au contraire de défendre leurs intérêts économiques au sein du système colonial en s'opposant notamment au principe de l'exclusif qui oblige les colonies à distribuer exclusivement leurs produits en Métropole.

droit de vendre les produits de leurs plantations aux autres pays. Ces Créoles refusent aussi de surcroît de se soumettre à Napoléon qui a envahi l'Espagne et a fait prisonnier le roi Ferdinand VII. Dans la Péninsule, la guerre d'indépendance de 1808 permet de repousser les troupes françaises, mais l'Espagne, discréditée, perd peu à peu ses colonies au XIX<sup>e</sup> siècle. La proclamation de l'indépendance de Cuba en 1898 signe la fin de l'empire colonial espagnol. De ces événements vécus de façon traumatique dans la Péninsule<sup>192</sup> naîtra le désir de reconstruire la grandeur passée, comme le montrera pour une part la génération dite de 98<sup>193</sup>. En Littérature, le roman historique romantique qui exalte le patriotisme national apparaît par conséquent comme le support idoine pour panser les blessures du passé.

En somme, l'impact formidable de la Révolution française, souvent désignée comme facteur-clé de l'avènement du roman historique, a poussé les historiens à considérer que « *tous les mouvements sociaux du XIX<sup>e</sup> siècle sont des héritiers, des fils de la grande révolution française* »<sup>194</sup>. Sans développer la « *vision marxiste* »<sup>195</sup> -pour reprendre les termes de Jean Molino- qu'évoque Georg Lukács<sup>196</sup> dans sa réflexion sur le roman historique, le panorama socio-politique et économique de cette époque permet de comprendre que la Révolution n'est pas vraiment un point de départ, mais plutôt l'aboutissement de toute une maturation politique et philosophique commencée au XVIII<sup>e</sup> siècle avec les idées des Lumières. C'est en effet l'exaltation du sentiment patriotique qui prévaut avec la montée des nationalismes et la quête de la Liberté et du bonheur, si chère aux Lumières, qui prime dans les grands événements du XIX<sup>e</sup> siècle.

La Révolution industrielle, la Révolution française suivie de la *Déclaration des Droits de l'Homme*, l'invasion napoléonienne puis la guerre d'Indépendance en Espagne, les mouvements indépendantistes et l'abolition de l'esclavage dans les colonies ainsi que la montée des nationalismes sont autant d'événements historiques sans précédents qui

---

<sup>192</sup> Philippe Nourry, *Histoire de l'Espagne. Des origines à nos jours*, Paris, Tallendier, 2013, p. 465-466 : « La démoralisation du pays semblait à la hauteur de l'humiliation subie ». L'auteur évoque quelques lignes après : « un drame national » et un « traumatisme collectif ».

<sup>193</sup> Carlos Serrano, « La génération 98 » en question, in Serge Salün, Carlos Serrano [dir.], *Histoire de la littérature espagnole contemporaine XIX<sup>e</sup> –XX<sup>e</sup> siècles. Questions de méthodes, op.cit.*, (p. 93-106) p. 98-99. L'auteur cite quelques noms de cette génération d'intellectuels marquée par le « *desastre* » de 1898 : Ortega y Gasset, Ramiro de Maeztu, Miguel de Unamuno, Valle Inclán, Benavente, Baroja, Rubén Darío ou encore Azorín.

<sup>194</sup> Michelle Perrot (avec Michel Cazenave), « L'imaginaire social au XIX<sup>e</sup> siècle », dans Jacques Le Goff, Jacques Cauvin, Louis Marin, Jean-Pierre Peter, Michelle Perrot, Roland Auguet, Gilbert Durand, Michel Cazenave, *Histoire et imaginaire*, Poiesis, Paris, 1986, p. 84-107 (p.95).

<sup>195</sup> « Qu'est-ce que le roman historique », in *Revue d'histoire littéraire de la France, op.cit.*

<sup>196</sup> Georg Lukács, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1965 (1937).



bouleversent les mœurs, les mentalités et l'ordre établi dans les sociétés aussi bien européennes qu'américaines, changeant radicalement la perception de l'Histoire et préparant dès lors le XIX<sup>e</sup> siècle à être un véritable terreau favorable au roman historique.

## ***2. Modernité et nouvelle perception de l'Histoire***

Le XIX<sup>e</sup> siècle mérite bien son surnom de « Grand siècle » au vu de la masse d'événements et de révolutions qu'il comporte. Parmi ces changements notables, le renouveau de la perception de l'Histoire s'avère incontournable, car il marque, d'une part, le triomphe des valeurs de la Modernité qui accompagnent les esprits révolutionnaires et, d'autre part, l'impact du positivisme.

Nous verrons comment ces deux éléments constituent les conditions *sine qua non* de l'émergence du roman historique.

### **a. L'influence de la Modernité**

Afin de mettre en lumière le contexte socio-idéologique qui a contribué à l'émergence du roman historique, il convient tout d'abord de définir le concept de « Modernité ». Étymologiquement, ce terme vient du latin *modernus, modo*, qui signifie : « récemment » et s'utilise dans le cadre d'une comparaison entre une époque donnée et celle qui la précède<sup>197</sup>.

Les historiens considèrent en général que les Temps Modernes<sup>198</sup> qui succèdent au Moyen Âge, commencent entre le XIV<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècles et s'achèvent vers le XIX<sup>e</sup> siècle qui ouvre à l'ère contemporaine. Il convient également de mentionner la Renaissance<sup>199</sup>, que l'on

---

<sup>197</sup> *Dictionnaire étymologique de la langue française, op.cit.*, p. 413.

<sup>198</sup> Le musée archéologique de Madrid situe les débuts la *Edad Moderna* (les Temps Modernes) à la fin du Moyen Âge, soit 1492 en Espagne, date cruciale pour la Péninsule qui signe la fin de la Reconquête, la découverte des Amériques par Christophe Colomb et l'unification du territoire par l'officialisation d'une langue commune : le castillan. En France, le Dictionnaire *Nouveau Petit Le Robert* stipule que c'est la chute de Constantinople en 1453 qui marque la fin du Moyen Âge et le début des Temps Modernes. Enfin, si les historiens français considèrent que les Temps Modernes prennent fin avec la Révolution française, en Espagne, c'est la guerre d'Indépendance (1808 à 1814), menée contre Napoléon, qui marque la fin de la *Edad Moderna*.

<sup>199</sup> Paul Robert, *Dictionnaire Nouveau Petit Le Robert*, Paris, Le Robert, 1994.

situe communément entre le XV<sup>e</sup> siècle et la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Cette période marque le début des Temps Modernes et véhicule les valeurs de l'Humanisme<sup>200</sup> d'où émerge la Modernité.

D'un point de vue philosophique, la Modernité s'oppose à l'Antiquité. Y sont associées les idées du progrès, de raison et de quête de liberté, stimulées précédemment par les humanistes de la Renaissance. Hans-Robert Jauss précise que le terme « Modernité » apparaît pour la première fois au V<sup>e</sup> siècle pour marquer la différence entre l'ancien et l'actualité et propose d'ailleurs une analyse détaillée des étapes de l'évolution de la sémantique de ce terme à travers les siècles<sup>201</sup>.

Pour notre part, nous retiendrons que ce concept se modernise au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, avec notamment le texte de Charles Baudelaire intitulé : « Le peintre de la vie moderne », paru dans *Mémoires d'Outre-tombe*<sup>202</sup> où le poète incite ses contemporains à développer une soif de liberté et une préoccupation constante pour le progrès, comme le rappelle Marc Gontard dans sa définition de la Modernité :

La modernité, on l'a souvent répété, c'est la pensée du siècle des Lumières, la croyance que la rationalité grâce au progrès ininterrompu des sciences et techniques, conduit à l'émancipation progressive de l'homme, dans une société de plus en plus libérée. Tel est le sens de l'histoire chez Hegel comme chez Marx. Les catégories fondamentales de la Liberté sont donc la raison, l'innovation, l'expérimentation et le progrès. [...] La logique qui sous-tend cette vision d'un devenir humain en flèche relève de la logique dialectique qui, de l'opposition binaire des contraintes dégage une synthèse unitaire, c'est-à-dire un ordre supérieur que l'on peut appeler Sens de l'Histoire mais qui travaille indistinctement le domaine des sciences, celui des arts et celui des cultures<sup>203</sup>.

---

<sup>200</sup> D'après Carlos Gispert, [dir.], *Historia del mundo moderno, Tome 2 : Entre la revolución industrial y el colonialismo*, Barcelona, Oceano, 2000, Tome I, p. 47-58, les humanistes vouent une grande admiration aux textes de l'Antiquité classique dont ils favorisent la réhabilitation et considèrent le livre comme un élément fondamental à la diffusion de la culture. Ainsi, l'*homo trilinguis* qui domine les trois langues classiques : le latin, le grec et l'hébreu, devient un modèle de perfection et de savoir. Par ailleurs, au XVI<sup>e</sup> siècle, les universités se multiplient en Europe, le nombre d'étudiants est en augmentation constante et les échanges interuniversitaires sont fréquents. Cette dynamique est freinée par les autorités politiques et religieuses en réaction au schisme qui divise l'Occident entre protestants et catholiques. Enfin, l'Humanisme vise à relever la dignité de l'homme et travaille à son épanouissement via le savoir et la connaissance. Ce mouvement intellectuel a fortement impulsé l'évolution des sciences comme l'astronomie, la physique, les mathématiques, la médecine ou encore la chimie.

<sup>201</sup> Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 163. La modernité apparaît d'abord au V<sup>e</sup> siècle sous l'Antiquité, puis connaît une nouvelle occurrence à la Renaissance du XII<sup>e</sup> siècle, à la Renaissance du XIV<sup>e</sup> siècle, au XVII<sup>e</sup> siècle, au XIX<sup>e</sup> siècle. Enfin, le concept se modernise au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle avec Baudelaire dans son texte intitulé « Le peintre de la vie moderne », paru dans *Mémoires d'Outre-tombe*.

<sup>202</sup> François-René de Chateaubriand, « Le peintre de la vie moderne », in *Mémoires d'Outre-tombe*, Paris, Penaud frères, 1849.

<sup>203</sup> Marc Gontard, « Le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation. » in *Le Temps des Lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la Littérature française du 20<sup>e</sup> siècle ?*, Actes du colloque tenu à l'Université de Rennes le 2 mai 2000, Michèle Touret et Francine Dugaste-Portes [dir.], Rennes, Presse universitaire de Rennes, 2001 (coll. Interférences), p. 283-294.

Sophie Bertho synthétise :

Le sujet moderne idéal, issu de la pensée des Lumières est un sujet holiste qui accède à l'identité par l'exercice de la raison et dont les valeurs fondamentales sont la Liberté envisagée dans le cadre d'un droit collectif à l'universalité<sup>204</sup>.

En somme, aux lendemains des bouleversements sociétaux du XIX<sup>e</sup> siècle, les maîtres-mots de l'Homme Moderne sont : raison, liberté ainsi que progrès. Tous les secteurs de la société sont alors sollicités. Pour mieux comprendre les changements de mentalités au XIX<sup>e</sup> siècle, notamment l'exaltation des nationalismes, il importe de rappeler le caractère exceptionnel des révoltes précédentes<sup>205</sup>. Pour la première fois, pendant la Révolution de 1789, le peuple français prend les armes pour réclamer ses droits jusqu'à renverser l'Ancien Régime et la monarchie absolue. En Espagne, c'est la Guerre d'Indépendance qui dure de 1808 à 1814 qui révèle au peuple son caractère héroïque, comme le met en exergue Francisco de Goya dans ses fameux « *Dos* » et « *Tres de mayo de 1808 en Madrid* » et le recueil de gravures *Los desastres de la guerra* (de 1810 à 1815). Les civils viennent ainsi à repousser l'ennemi français.

Napoléon ne cesse toutefois de multiplier ses attaques en Europe, occupant notamment l'Allemagne et l'Italie. L'objectif de l'Empereur est d'évincer l'Angleterre, alors première puissance économique et militaire d'Europe. Conscient que son armée n'est pas de taille, Napoléon décide d'attaquer l'Angleterre sur le plan économique et tente de lui opposer un blocus continental. Mais l'opération est un véritable échec<sup>206</sup>. Partout en Europe, les réactions du peuple face à l'envahisseur français sont hostiles.

Après le Congrès de Vienne, la montée des nationalismes se développera d'autant plus. C'est ainsi que l'idée de Nation prend forme et est accompagnée par le Romantisme qui devient le courant-phare du XIX<sup>e</sup> siècle. Les colonies américaines ne restent pas insensibles aux conflits européens. Encouragées par le modèle nord-américain qui s'émancipe de l'Angleterre en 1782 avant de proclamer sa propre Constitution ainsi que par le succès de la Révolution

---

<sup>204</sup> Sophie Bertho, « L'attente postmoderne. A propos de la Littérature contemporaine en France » in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°4-5, 1991, p.735-743.

<sup>205</sup> Voir à ce propos l'ouvrage de: René Girault, *Peuples et Nations d'Europe au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, édition Hachette Supérieure (coll. carré d'histoire), publié le 19 juin 1996.

<sup>206</sup> Guillem Burrel i Floria [dir.], *Gran Enciclopedia temática Plaza*, Historia Universal III, Barcelona, Plaza & Janés editores, 1989, p. 14.

française, les nouvelles nations d'Amérique du Sud, nourries des idées des Lumières luttent à leur tour pour leur indépendance, sonnante ainsi le glas de l'empire colonial espagnol.

Il ressort combien ces événements inédits sont concentrés sur une même période et marquent un tournant de la conception de l'Histoire en Europe. De surcroît, avec la Révolution française, l'organisation sociale tend à changer. Sous l'Ancien Régime, le roi concentrait par droit divin les trois pouvoirs (législatif, exécutif et judiciaire), d'où l'appellation de « monarchie absolue ». La noblesse et le clergé jouissaient de privilèges et ne payaient pas d'impôts tandis que le reste des sujets -soit le Tiers-Etat- assumaient les dépenses de l'Etat. Or, pendant la Révolution, le monarque français Louis XVI ainsi que de nombreux nobles sont décapités. La nouvelle devise : « Liberté, Égalité, Fraternité » retentit dans toute l'Europe et ses colonies. Par ailleurs, la noblesse, désormais écartée de l'échiquier social, fait place à la bourgeoisie. Les privilèges ne s'attribuent plus en fonction de la naissance ou la pureté de sang, selon une expression très prisée en Espagne, mais en fonction de la richesse et des connaissances<sup>207</sup>.

Assurément, ces bouleversements convergent vers un éveil des consciences et un changement dans la perception que l'individu du XIX<sup>e</sup> siècle a de lui-même et de son Histoire. L'homme prend en effet conscience tant de sa nationalité que de son « historicité »<sup>208</sup>. Désormais, le petit peuple est digne d'être un héros puisqu'il prend les commandes de son Histoire. Il ne subit plus les événements, il prend conscience qu'il est capable de décider pour lui-même et se met à analyser son passé et sa culture ainsi que le « génie » de son peuple pour mieux comprendre son présent et anticiper l'avenir.

Le XIX<sup>e</sup> siècle est en conséquence l'ère de la prise de conscience de l'homme en tant que sujet et objet d'étude. Cette nouvelle posture de l'homme qui s'interroge sur sa condition porte bien haut les valeurs de la Modernité et favorise l'émergence des sciences sociales telles que l'anthropologie, la sociologie ou encore l'Histoire.

---

<sup>207</sup> David Solar, Javier Villalba [dir.], « El siglo XIX : progreso y revolución. Trayectoria histórica del siglo », in *Historia del mundo moderno*, Tome 2: Entre la Revolución Industrial y el Colonialismo, Barcelona, Océano editoriales, 2000, p. 24 à 32.

<sup>208</sup> André Daspre, « Le roman historique et l'histoire », in *La revue littéraire de la France*, *op.cit.*, p. 235-244, (p. 243).

## b. Impact du positivisme sur le traitement de l'Histoire

Dans ce contexte post-révolutionnaire européen, engendre les sciences sociales et le positivisme seront perçus comme des outils de reconstruction de la société. En effet, l'Histoire -qui jadis, rappelons-le, était intégrée aux Belles-Lettres- est redéfinie et se distingue dorénavant de la Littérature pour devenir une science à part entière. Sous l'influence du positivisme philosophique d'Auguste Comte, l'Histoire prétend d'ailleurs appliquer une méthode scientifique empirique et totalement objective, garantissant « la véracité de ses conclusions, [...] une légitimité et le soutien du peuple »<sup>209</sup>. Les historiens de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle excluent alors tout élément relatif à l'intériorité de l'homme ou à l'intuition. Le terme « positif » -saint-simonien à l'origine-, désigne alors l'utilisation « des faits, des expériences, des observations, des raisonnements et des discussions »<sup>210</sup> pour un résultat concret et, par conséquent, positif. On considère qu'il existe une Histoire-science qui s'en tient rigoureusement aux faits tandis que la Littérature poursuivrait essentiellement une finalité esthétique<sup>211</sup>.

Cependant, face à cette approche positiviste de l'Histoire, l'individu du XIX<sup>e</sup> siècle prend conscience qu'il ne suffit plus de lister ou de répertorier, à l'instar de la chronique ou d'un musée les événements du passé<sup>212</sup>. Il éprouve aussi le besoin de méditer sur le passé. Est

---

<sup>209</sup> Mary Pickering, « Le positivisme philosophique : Auguste Comte », in *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, 2011/2 (Volume 67), Editeur Université Saint-Louis de Bruxelles, p. 49-67. DOI : 10.3917/riej.067.0049. URL : <http://www.cairn.info/revue-interdisciplinaire-d-etudes-juridiques-2011-2-page-49.htm>, consulté le 7 juillet 2017. Auguste Comte, philosophe français, disciple du comte de Saint-Simon, prétendait achever la réorganisation sociale entamée par les révolutionnaires de 1789 en étendant la méthode scientifique ou « positive ». A propos du positivisme, l'auteure pose la définition suivante : « Dans le *Cours* et dans ses écrits ultérieurs, Comte s'emploie à clarifier sa notion de positivisme. Le positivisme ne considère comme valide que les domaines de connaissance auxquels la méthode positive, c'est-à-dire scientifique, s'applique. Il insistait sur la nécessité de faire des observations, directes ou indirectes, des faits concrets et réels pour ensuite se servir de ces faits afin de créer des lois scientifiques qui expliquent comment opèrent les phénomènes, et non pourquoi. Ces lois descriptives doivent exprimer des relations spatiales et temporelles, des phénomènes en des termes qui soient aussi certains et précis que possible. Pour être vraiment scientifiques, ces lois doivent être prédictives ; elles doivent permettre le passage du présent à l'avenir et du connu à l'inconnu. »

<sup>210</sup> *Op.cit.*, p. 15.

<sup>211</sup> *Le Petit Larousse illustré*, Paris, 2004 : « littérature : ensemble des œuvres écrites ou orales auxquelles on reconnaît une finalité esthétique ».

<sup>212</sup> Selon l'encyclopédie *Historia del mundo moderno*, Tome 1 : Entre el Renacimiento y la Revolución francesa, Barcelone, Oceano editoriales, p. 332, Voltaire vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, propose dans *Ensayo sobre las costumbres* (1756), d'élargir les fonctions de l'Histoire. Il pensait que cette discipline devait assumer une vision plus universelle et devait cesser de montrer exclusivement les dates et les faits de rois et de princes parfois indignes d'être connus.

alors établie la différence entre l'Histoire, science qui rapporte les faits pour expliquer comment se produisent les événements, et la Littérature qui, elle, s'intéresse à la psychologie, aux passions, aux sentiments des acteurs de l'Histoire pour montrer l'origine et les causes des événements. Claude Duchet résume les différences entre l'Histoire et le roman de la façon suivante :

L'Histoire livre des faits isolés, le roman doit les *lier*, par le *fil* ou *l'intrigue*, transformer une *succession* en durée, *rassembler* une collection disparate en un *tout* organisé ; l'Histoire est dispersion, le roman est *composition* ; l'Histoire est prolixe et diffuse, le roman doit *choisir, concentrer*. L'Histoire est dramatique, cela ne suffit pas, il faut à ce drame, dans le roman, *exposition, nœud et dénouement*<sup>213</sup>.

Assurément, l'Histoire s'en tient aux faits alors que la Littérature exploite pour sa part les « blancs » de l'Histoire, à l'instar des émotions du moment qui ont pu conduire les hommes à réaliser les événements marquants de l'Histoire pour tenter de retrouver les causes intrinsèques des événements. Aussi Claude Duchet voit une complémentarité entre le récit factuel et le roman qui forge une nouvelle définition de l'Histoire :

Les romanciers découvrent, peu à peu, et sans doute avant les historiens, que l'Histoire est une matière incertaine, lacunaire, décevante, qu'elle n'est ni donnée, ni achevée une fois pour toutes, qu'elle est faite aussi de silence et d'effacement, que les documents quand ils existent, ne livrent d'un réel que la lecture qu'ils en font, que ni le roman, ni l'Histoire ne peuvent être la preuve l'un de l'autre, mais qu'ils sont ensemble l'Histoire.<sup>214</sup>

En somme, l'Histoire est redéfinie en ce que l'individu du XIX<sup>e</sup> siècle cherche à comprendre le sens de l'Histoire. C'est par conséquent la fonction même de l'Histoire qui est revue au sein de la société. On exige aussi des historiens plus de rigueur dans le choix des supports étudiés, des méthodes de recherche et ils doivent davantage faire preuve d'autocritique<sup>215</sup>. L'homme du XIX<sup>e</sup> siècle veut voir les causes des événements passés, pouvoir évaluer les conséquences de ces derniers sur le présent et prendre les mesures adéquates pour l'avenir, ce que seule la Littérature semble être en mesure de lui apporter.

---

<sup>213</sup>Claude Duchet, « L'illusion historique, l'enseignement des préfaces », in *La revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3, 1975, p. 245-267 (p. 258).

<sup>214</sup>« L'illusion historique, l'enseignement des préfaces », *La revue d'histoire littéraire de la France*, *op.cit.*, p. 265.

<sup>215</sup> David Solar, Javier Villalba [dir.], « Ilustración. El pensamiento ilustrado », in *Historia del mundo moderno*, Tome 1 : Entre el Renacimiento y la Revolución francesa, Barcelona, Océano editoriales, 2000, p. 330.

Si l'Histoire se distingue de la Littérature, les efforts conjugués de l'historien et du romancier pourraient apporter une vision plus globale de l'Histoire. En ce qui concerne le roman historique, André Daspre rapporte que :

C'est bien là ce que recherche le lecteur du roman historique objectif : non pas une évasion dans le passé mais une explication de son présent, une vision de son avenir. Parce qu'il n'est pas un reflet passif du réel mais une réflexion objective sur le réel, le roman historique peut en effet tenter cette aventure<sup>216</sup>.

Le roman, forme narrative impure, omnivore et indigne aux yeux des classicistes, conquiert alors la masse populaire en se mêlant de l'Histoire et oblige, de ce fait, à redéfinir l'Histoire comme science à part entière. Dorénavant, le rôle de l'historien est à distinguer du rôle du romancier. Dans le même temps, il appert que l'historien n'est plus le détenteur exclusif de la vérité...

En définitive, portées par la Modernité -laquelle réactive la philosophie humaniste de la Renaissance-, les idées du siècle des Lumières -telles que celles du progrès de l'homme, de la raison ou encore de la quête de la Liberté- sont les principales sources d'inspiration des révolutions qui secouent les sociétés occidentales du XIX<sup>e</sup> siècle. La Révolution française, la Guerre d'Indépendance en Espagne ou encore les abolitions de l'esclavage et l'effondrement des empires coloniaux sur le continent américain bouleversent profondément les mentalités et marquent assurément un tournant dans l'Histoire. La vérité historique se voit dès lors remise en question et l'on reconnaît au roman son utilité dans la compréhension de l'Histoire, ce qui facilitera sa démocratisation.

---

<sup>216</sup> André Daspre, « Le roman historique et l'histoire », in *La revue d'histoire littéraire de la France*, p. 235-244 (p. 244).

### ***3. Démocratisation du roman***

Au XIX<sup>e</sup> siècle, à l'ère de la Modernité et du développement des techniques et des sciences, le roman se démocratise. Les campagnes d'alphabétisation et l'essor de l'imprimerie facilitent d'ailleurs l'accès à la lecture. Des romans à succès sont publiés dans la presse quotidienne sous forme de feuilletons pour atteindre les masses populaires. Le roman-feuilleton devient aussi une formule qui tend à imposer le roman comme genre littéraire dominant avec en figure de proue le roman historique.

#### **a. L'alphabétisation de l'Europe**

Les campagnes d'alphabétisation<sup>217</sup> constituent l'un des premiers facteurs de démocratisation du roman. Il convient à cet égard de se replonger une fois de plus dans le siècle des Lumières pour mieux comprendre le sens de ces politiques d'éducation post-révolutionnaires.

Aux yeux des philosophes des Lumières, nous l'avons dit, l'érudition et le savoir ouvrent la voie au progrès de l'Homme qui cherche à cultiver la raison. La lecture est alors considérée comme l'activité idoine pour accéder à la connaissance, toutes disciplines confondues. L'Europe entre, de ce fait, dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, dans une phase d'alphabétisation, même si celle-ci ne s'effectue pas partout ni au même rythme<sup>218</sup>. Le taux d'alphabétisation généralement plus élevé dans les villes que dans les campagnes, varie selon les pays, selon l'âge, le sexe, la catégorie sociale et professionnelle des individus :

Así, su expansión no fue simultánea en todo el continente, sino que se produjo de oeste a este, yendo desde las élites a los nuevos alfabetizados, entre los cuales los habitantes de las ciudades se vieron favorecidos sobre los del campo, los hombres sobre las mujeres y los niños sobre los adultos. De esta forma, los ritmos y los niveles de alfabetización no fueron homogéneos, pudiéndose distinguir entre la Europa del norte, con unos índices de alfabetización muy superiores (80% de hombres alfabetizados en los Países Bajos, 70% en el norte de Francia, 60% en Bélgica y en Inglaterra), la Europa del sur (27% en la Francia

---

<sup>217</sup> Bruno Blanckeman, *Le roman depuis la Révolution française*, *op.cit.*, p. 93.

<sup>218</sup> David Solar, Javier Villalba [dir.], « Ilustración. El pensamiento ilustrado », in *Historia del mundo moderno*, Tome 1 : Entre el Renacimiento y la Revolución Francesa, *op.cit.*, 2000, p. 296 à 243.



meridional, España o Italia) y la Europa central y oriental (15% de alfabetizados en Hungría y un 90% de iletrados en Rusia hacia 1850).

Así mismo, la posición social marcaba fuertes diferencias, aunque con una tendencia al acercamiento entre los distintos niveles : si bien los escritores, los profesores, los abogados, los clérigos y los aristócratas se encontraban a la cabeza de los poseedores de libros en el París del siglo XVIII, no era raro encontrar impresos entre los miembros de la pequeña burguesía, los comerciantes, los dependientes, y los artesanos. Entretanto, mientras que a principios de la centuria, sólo un trece por ciento de los asalariados eran propietarios de libros, en torno a 1780 la cifra aumentó hasta un 35 por ciento. A estas diferencias geográficas y sociales se sumaban otros contrastes, que iban en detrimento del medio rural frente a las zonas urbanas y de las mujeres frente a los varones<sup>219</sup>.

L'Eglise, pour qui l'école est un puissant instrument d'évangélisation, développe l'Instruction publique, sous la protection des politiques, aussi bien dans les pays catholiques que protestants<sup>220</sup>. Jean-Jacques Rousseau, en publiant en 1762 *Emile ou De l'éducation*, porte un regard neuf sur l'enseignement et préconise de le soustraire à la religion afin de former des individus autonomes, capables de s'épanouir pleinement dans une société gouvernée par la raison<sup>221</sup>. Les philosophes des Lumières incitent donc à s'instruire et à raisonner par soi-même.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, il est certes bienvenu de lire, mais les lectures varient selon le degré d'érudition de chacun. A l'instar de Sainte-Beuve, en 1840, divers critiques dénoncent dans le même temps, le développement d'une littérature industrielle, perçue comme étant de basse qualité. Le roman-feuilleton en est une forme privilégiée.

---

<sup>219</sup> *Op.cit.*, p. 303 : « Ainsi, son expansion ne se fit pas de façon simultanée sur tout le continent. Elle se produisit de l'ouest à l'est, depuis les cercles élitistes jusqu'aux personnes récemment alphabétisées. Les villes étant privilégiées par rapport aux campagnes, les hommes par rapport aux femmes, les enfants par rapport aux adultes, les rythmes et les niveaux d'alphabétisation ne furent donc pas homogènes. Une distinction s'opéra entre l'Europe du nord, avec des indices d'alphabétisation très élevés (80% d'hommes alphabétisés aux Pays Bas, 70% au nord de la France, 60% en Belgique et en Angleterre), l'Europe du sud (27% en France méridionale, en Espagne ou en Italie) et l'Europe centrale et orientale (15% d'alphabétisés en Hongrie et 90% illettrés en Russie vers 1850) ».

Ainsi, le statut social marquait de fortement les différences, quoiqu'avec une tendance au rapprochement entre les différents niveaux. Les écrivains, aussi bien que les professeurs, les avocats, les ecclésiastes mais aussi les aristocrates étaient de ceux qui possédaient à Paris le plus de livres au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il n'était pas rare de trouver des imprimés chez les petits bourgeois, les commerçants, les négociants et les artisans. Entre-temps, alors qu'au début du siècle seulement 13% des salariés possédaient des livres, le chiffre augmenta jusqu'à 35% aux alentours de 1780. En plus de ces différences géographiques et sociales, d'autres éléments venaient accentuer les inégalités entre le milieu rural et zones urbaines, entre les femmes et les hommes<sup>220</sup>.

<sup>220</sup> *Op.cit.*, p. 304.

<sup>221</sup> *Op.cit.*, p. 306.

## b. Le roman-feuilleton

Le roman-feuilleton -appelé *novelas por entregas* ou *folletín* en Espagne- en tant que support de diffusion privilégié constitue un élément important dans la démocratisation du genre romanesque en Europe. En effet, bien que l'imprimerie ne soit pas une pratique nouvelle<sup>222</sup> - en ce qu'elle s'est développée dès le XV<sup>e</sup> siècle grâce à Gutenberg-, elle connaît un essor fulgurant au XIX<sup>e</sup> siècle avec la révolution industrielle et l'amélioration des techniques<sup>223</sup>. On peut dès lors envisager la production de masse des romans.

Le pouvoir d'achat des ouvriers nouvellement alphabétisés étant restreint, c'est à travers la presse que le roman circule dans le corps social<sup>224</sup>. Le roman historique, très en vogue sous l'influence de Walter Scott, devient naturellement l'un des genres principaux du roman-feuilleton. En France, sous l'influence notamment d'Alexandre Dumas<sup>225</sup>, les romans de cape et d'épée se multiplient dans les quotidiens. En 1844, le journal *Le Siècle* publie avec beaucoup de succès les aventures d'« Athos, Porthos et Aramis » que le public découvrira sous forme de roman sous un titre plus évocateur : *Les trois mousquetaires*. Dans un journal concurrent intitulé *La Presse*, Eugène Sue<sup>226</sup> publie *Les Mystères de Paris*. D'autres auteurs comme Paul

---

<sup>222</sup>www.histoire-pour-tous.fr, consulté le 10 novembre 2013. Ce sont les Chinois qui ont inventé l'art d'imprimer. Cette pratique était déjà fort développée et répandue au II<sup>e</sup> siècle après Jésus Christ en Asie. C'est à l'Allemand Johannes Gutenberg (1400-1468) que l'on doit le perfectionnement ou la redécouverte de ces techniques venues d'Asie. Il met au point les caractères mobiles en plomb et reproductibles et utilisables à l'infini, une nouvelle encre d'impression et la presse à imprimer.

<sup>223</sup> On est désormais loin du Moyen Âge où les livres se recopiaient à la main sur des parchemins, d'où un coût élevé. Le nombre d'étudiants augmente de surcroît à travers toute l'Europe, les universités se multiplient. Les romans de chevalerie sont de plus en plus prisés par une clientèle aisée, en bref, la demande de livres excède la capacité de production. Au XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, on substitue le parchemin au papier et l'avènement, un siècle plus tard, d'une machine à imprimer : la presse ainsi que la mise au point d'une encre à la fois grasse et fluide feront de l'imprimerie une activité économique florissante dès le XVI<sup>e</sup> siècle.

<sup>224</sup> Lise Queffélec, *Le roman-feuilleton français au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.

<sup>225</sup> Alexandre Dumas (24 janvier 1802 Villiers-Cotterêts - 5 décembre 1870 Puys), écrivain français d'ascendance haïtienne. Grande figure du roman historique français, il exerce une influence certaine sur la production littéraire de son époque et contribue à la diffusion massive du genre à travers le roman-feuilleton. Il est l'auteur des romans historiques suivants : *Les trois mousquetaires* (1844), *Vingt ans après* (1845), *Le vicomte de Bragelonne* (1847), *Le Comte de Monte-Cristo* (1844-1846), *La dame Monsoreau* (1846), et *la reine Margot* (1845).

<sup>226</sup> Marie-Joseph Sue, dit Eugène Sue (26 janvier 1804 à Paris - 3 août 1857 à Annecy-Le-Vieux). Issu d'une famille de chirurgiens, fut un écrivain français rendu célèbre pour deux de ses romans-feuilletons à caractère social : *Les mystères de Paris* (1842-1843) et *Le Juif errant* (1844-1845).

Féval<sup>227</sup> ou encore Michel Zévaco<sup>228</sup> continueront à marquer l'évolution du roman historique<sup>229</sup>. Forme privilégiée de divertissement, le roman historique pratique le *happy ending*<sup>230</sup> pour satisfaire un public de masse. D'autres genres encore très populaires de nos jours tels que le roman policier et la série noire, le roman d'espionnage, sentimental, fantastique et de science-fiction, etc. sont s'ailleurs d'ailleurs issus du roman-feuilleton.

Par conséquent, le roman-feuilleton laisse une empreinte considérable dans l'écriture des romans populaires tels que nous les connaissons à l'heure actuelle. En effet, il est d'usage de distinguer, depuis les campagnes d'alphabétisation en Europe et la démocratisation du roman au XIX<sup>e</sup> siècle, la littérature fine et élaborée -réservée à l'élite- de la littérature de masse -réservée aux lecteurs peu érudits. Généralement, les différents types de romans-feuilletons qui s'inspirent de la presse avec un « *découpage des épisodes* », une « *primauté de l'intrigue sur l'expression des caractères et le développement d'analyses* » et un « *style simple* »<sup>231</sup> sont perçus comme de la paralittérature. D'aucuns considèrent ces littératures populaires comme une lecture facile, formatée pour la diffusion de masse et de piètre qualité littéraire. Le roman historique hérite alors lui aussi de ces attributs négatifs, vu qu'il a souvent été publié initialement sous cette forme.

En somme, favorisé par les campagnes d'alphabétisation et distribué à petits prix par la presse sous forme de roman-feuilleton, le roman triomphe dans les masses populaires. Le roman historique, plébiscité, participe par conséquent à l'imposition sur la scène littéraire du roman comme genre dominant.

---

<sup>227</sup> Paul Féval dit Féval Père (29 septembre 1816 à Rennes - 7 mars 1887 à Paris). Issu d'une famille de magistrats assez fortunés, cet écrivain français aussi célèbre qu'Honoré de Balzac et Alexandre Dumas, se distinguera par une production dense de 200 volumes. Il publie *Le club des phoques* dans *La revue de Paris* en 1841. Il se fait un nom en écrivant pour *La législature* et *Le courrier français*. Il sera repéré par Antenor Joly, le directeur de *L'époque* où il publiera avec succès : *Les mystères de Londres* (1844) sous le pseudonyme de Sir Francis Trolopp, *Les Amours de Paris* (1845), *La quittance de minuit* et *Le fils du diable* (1846).

<sup>228</sup> Michel Zévaco (1 février 1860 à Ajaccio - 8 Août 1918 à Eaubonne). Cet écrivain populaire français, abandonne le journalisme politique pour se consacrer à l'écriture de romans-feuilletons. Il connaît un véritable succès avec *Borgia* qui paraît dans le journal de Jean Jaurès, puis, devient l'un des feuilletonistes attitrés du journal *Le matin* qui publiera neuf de ses romans-feuilletons dont *Le capitain* et les aventures de *Pardaillan*.

<sup>229</sup> *Idem*.

<sup>230</sup> Claudie Bernard, *Le passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, *op.cit.*, p. 54.

<sup>231</sup> *Le roman depuis la Révolution française*, *op.cit.*, p. 92.

## Conclusion

En définitive, l'existence du roman en tant que genre littéraire est fortement décriée, ce qui s'explique de par les origines de sa diffusion. La définition absolue de cette forme narrative omnivore et polymorphe constitue d'ailleurs un défi difficile à relever. En nous fondant sur les théories de la réception de Hans-Robert Jauss qui placent le lecteur et son horizon d'attente au centre du triangle lecturriel auteur-texte-lecteur, l'identification générique semble toutefois désormais possible.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'éclatant succès du roman historique scottien auprès des masses populaires marque une étape-clé dans la reconnaissance de l'existence du genre littéraire roman et en particulier du roman historique. Le caractère hybride du roman historique confirme également l'existence de l'Histoire en tant que discipline scientifique à part entière, bien distincte de la Littérature. Suite aux profonds bouleversements sociétaux provoqués par la Révolution française, la chute de Napoléon, la montée des nationalismes, les abolitions de l'esclavage ou encore les mouvements indépendantistes dans les colonies, surgit dans les mentalités européennes une nouvelle perception de l'Histoire que les romans de Walter Scott mettent à profit. En mettant en scène les causes des événements, le roman historique gagne ses lettres de noblesse et réussit à concilier Histoire et Littérature. Les campagnes d'alphabétisation et le roman-feuilleton -support privilégié de la diffusion du roman historique -contribuent dès lors à la démocratisation du roman en général et du roman historique en particulier. Le roman historique, comme genre, ne peut donc être éludé puisque son émergence dans l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle coïncide avec la reconnaissance et la catégorisation tant de l'Histoire que de la Littérature.

Désormais, l'homme du XIX<sup>e</sup> siècle, conscient de sa nationalité et de son historicité, se tourne vers son passé, non plus pour le contempler avec nostalgie, mais pour mieux comprendre son présent et préparer son avenir. Le roman historique peut, de ce fait, se développer...

## Chapitre II : Grandes étapes de l'évolution du roman historique

À la lumière des révolutions qui font du XIX<sup>e</sup> siècle une période-clé pour les sociétés occidentales, l'écossais Walter Scott publie des œuvres de référence pour un genre nouveau : le roman historique. *Waverley* (1814) -et toute la série des *Waverley Novels* qui inclut une trentaine de romans-, *Ivanhoe* (1819), ou encore *Quentin Duward* (1821) remportent un succès immédiat dès leur publication et façonnent en quelque sorte un moule, soit une façon jusqu'ici inédite d'écrire ou réécrire l'Histoire. Isabelle Durand-Le Guern précise à cet égard que « la méthode scottienne vise à : utiliser l'histoire non pour la récrire mais pour créer de la fiction vraie, aux visées historiquement justes »<sup>232</sup>. La forme narrative hybride entre Histoire et Littérature qui émerge au XIX<sup>e</sup> siècle innove en ce qu'elle intègre la nouvelle perception de l'Histoire, née des derniers bouleversements sociaux majeurs. Elle répond ainsi aux attentes de lecteurs ayant pris conscience de leur historicité.

Dans un premier temps, nous mettrons en lumière les caractéristiques-clés du modèle scottien en tant que matrice du roman historique. La reconstruction d'un cadre spatio-temporel qui appartient au passé, l'humanisation des personnages et la portée didactique de ce projet littéraire concentreront notre attention.

Ensuite, nous nous intéresserons aux relectures et aux critiques du roman scottien en Europe. Du romantisme au réalisme, nous soulignerons l'impact des courants littéraires sur l'évolution de ce genre. En Espagne, le cas très particulier de Pérez Galdós ne manquera pas de retenir notre attention.

Enfin, il importera de comprendre comment le roman historique se développe dans les anciennes colonies américaines, notamment dans les îles franco-créolophones et hispanophones de la Caraïbe, rendant possible la recherche d'un devoir de mémoire pour ces cultures à tradition orale.

---

<sup>232</sup> Isabelle Durand-Le-Guern, *Le roman historique, op.cit.*, p. 24.

## **A. Le modèle scottien : matrice du roman historique**

Les romans de Walter Scott sont des œuvres fondatrices pour le roman historique. Ce genre littéraire, très populaire comme nous l'avons rappelé, est doublement apprécié du grand public en ce qu'il prend pour cadre spatio-temporel une société -bien que disparue- d'hommes et de femmes, et fait de la masse populaire son lectorat. Il s'agit pour le romancier d'exploiter une période de l'Histoire, pour en donner sa vision comme le ferait un artiste peintre. La plume remplacerait le pinceau, les mots diraient les couleurs et les esquisses et le modèle serait la société. Dans cet art de la représentation, toute la subtilité consiste alors à reconstituer le passé le plus fidèlement possible et à rendre la réalité à travers un univers de fiction. Le roman historique prend ainsi des allures de guide touristique à rebours en permettant au lecteur de visiter, mentalement, des espaces-temps disparus.

Nous synthétiserons en quelques points les principaux critères de définition du modèle scottien. Le héros moyen, la couleur locale, le rapport entre présent et passé ou encore le petit fait vrai sont, en effet, autant d'empreintes laissées par le maître Walter Scott que nous expliciterons autour des trois axes qui nous semblent être les piliers de l'écriture scottienne, à savoir : un cadre spatio-temporel qui appartient au passé, des personnages humains et une visée didactique.

### ***1. Un cadre spatio-temporel qui appartient au passé***

Le roman historique de Walter Scott (1771-1832) se caractérise par la reconstruction d'un espace-temps qui a réellement existé dans le passé. Ce romancier écossais s'appuie sur l'autorité de l'Histoire pour donner un cachet d'authenticité à sa fiction. Autrement dit, il « fait œuvre d'historien »<sup>233</sup> remarque Isabel Durand-Le Guern. Cela suppose que le romancier restitue les données de l'historien pour construire un cadre spatio-temporel vraisemblable, tout en donnant sa propre interprétation de l'Histoire.

---

<sup>233</sup> *Idem.*

Dans ce traitement du temps et de l'espace, lequel jongle entre réalité et fiction, nous évoquerons quelques points fondamentaux comme : la distance entre le temps du passé représenté et le présent du lecteur ainsi que le thème de la couleur locale.

#### a. Distance entre le passé et le présent

Le roman historique fait évoluer ses personnages dans un cadre spatio-temporel qui n'existe plus au moment de la création littéraire, soit un espace-temps qui appartient au passé et qui semble révolu à compter du présent de l'auteur. Pourtant, il n'empêche qu'au sein du roman historique, le passé et le présent ont une interaction féconde et profitable, notamment pour le lecteur. Carlos García Gual observe à ce propos que le roman historique est une métaphore « bigleuse » car il regarde toujours le passé et le présent en même temps<sup>234</sup>. De même, à la question : « Quels rapports le roman historique va-t-il établir entre présent et passé ? » qu'il convient ici de se poser, Gérard Gengembre répond que :

Le roman historique nous installe dans le passé. Cela peut conduire soit à traiter le passé comme définitivement révolu, inaccessible sinon par la fiction, soit à y voir une dimension où se déploie l'homme avec ses constantes, le recommencement des cycles de grandeur et de décadence (et nous sommes alors dans la perspective classique), soit à saisir ce que le présent a fait de ce passé et nous entrons alors dans la vision romantique et historiciste. Le roman historique met en évidence des continuités, des liens de cause à effet. C'est en cela qu'il développe une thématique moderne. De même, il prend en compte des thèmes politiques et idéologiques dont les évolutions suivent la progression de l'Histoire et entrent en résonance avec les questions d'actualité même du lecteur<sup>235</sup>.

Autrement dit, le contact entre le passé représenté dans le roman historique et les préoccupations et connaissances du lecteur construit le présent. Il en ressort, en effet, une vision nouvelle du monde et une prise de conscience qui touche à l'identité culturelle, au sentiment d'appartenance à une même nation. L'interaction entre le passé et le présent qui s'inscrit dans le roman historique favorise donc la construction de la mémoire collective et de la conscience nationale. Ces processus de prise de conscience et de construction identitaire montrent bien

---

<sup>234</sup> Voir annexe 2, entretien avec Carlos García Gual : « La novela histórica es una metáfora bizquea. La novela histórica mira siempre al pasado y al presente a la vez ».

<sup>235</sup> Gérard Gengembre, *Le roman historique*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 52.

l'interaction entre le passé et le présent ainsi qu'entre le texte et le lecteur dans le roman historique<sup>236</sup>.

La distance qui sépare ces deux espace-temps -celui du lecteur et celui qui est représenté dans le roman- semble fondamentale dans la définition du roman historique. Dans le roman scottien, la période la plus représentée est assurément le Moyen Âge. Le roman historique reconstruit, ainsi dès ses débuts, un espace-temps qui appartient au passé et qui respecte la distance généralement retenue par les critiques d'une séparation d'au moins 70 ans avec le temps présent du lecteur<sup>237</sup>. Il convient en effet, pour que la fiction puisse se développer, de présenter des événements dont personne ne pourrait témoigner.

Cependant, il appert que ne sont révolus que les événements historiques et la société où ils se sont déroulés. L'écrivain, pour créer le lien entre le lecteur de son temps et le cadre spatio-temporel du roman, tend à construire des personnages qui véhiculent des valeurs très universelles et encore valides pour ses contemporains. Ces valeurs humaines doivent faire l'objet d'une attention particulière étant donné qu'elles constituent en quelque sorte le sésame du roman. Elles permettent, de ce fait, au lecteur de se relier avec l'espace-temps représenté, en s'identifiant aux personnages. Le lecteur peut ainsi partager ou ressentir les émotions de ses avatars littéraires et se projeter, mentalement, dans une société disparue et qui pourtant reprend vie le temps de quelques pages.

En définitive, l'espace-temps représenté dans le roman historique appartient à un passé révolu. La notion de distance entre le passé représenté et le présent de l'écrivain et du lecteur constitue un critère de définition fondamental de ce genre. Au XIX<sup>e</sup> siècle, Walter Scott, le père fondateur du roman historique, recommandait un écart de 60 à 70 ans entre les deux espace-temps pré-cités, afin d'être sûrs qu'il n'existe plus aucun témoin vivant de l'époque historique traitée.

Toutefois, le passé dans le roman historique ne semble pas être révolu dans la mesure où il conserve un lien avec le présent, à travers pour le moins des personnages qui sont capables de transporter le lecteur contemporain vers le passé représenté, teinté de couleur locale.

---

<sup>236</sup> Par la suite, nous reviendrons plus en détails sur la construction de la mémoire collective et nationale.

<sup>237</sup> Carlos García Gual, *Apología de la novela histórica*, Barcelona, Ediciones Península, 2002, p. 16 : « W. Scott opinaba que para hablar de novela histórica se requería que lo narrado se situara a una distancia mínima de setenta años ». « W. Scott pensait que pour parler de roman historique, il était nécessaire que la narration se situe à une distance minimum de soixante-dix ans ».



## b. Couleur locale

Le modèle scottien tend à chercher à recréer l'atmosphère de la société médiévale qu'il a choisie de représenter, sans sombrer pour autant dans le folklore ou les clichés. Georges Lukacs, l'un des théoriciens les plus reconnus du roman historique, donne à cette touche pittoresque l'appellation de « couleur locale » et précise :

Il importe donc pour le roman historique de démontrer par des moyens artistiques que les circonstances et les personnages historiques ont existé précisément de telle ou telle manière. Ce qu'on a appelé chez Scott très superficiellement l'« authenticité de la couleur locale », c'est en réalité cette démonstration artistique de la réalité historique<sup>238</sup>.

L'intention de Walter Scott, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, est donc bien de montrer au lecteur un espace-temps tel qu'il aurait été dans la réalité. Plus encore, selon Isabel Durand-Le Guern, Walter Scott aurait aspiré à proposer une véritable « histoire des mœurs »<sup>239</sup>. Le lecteur doit en tous les cas pouvoir se représenter les paysages, les villes, les mœurs, les coutumes et même les idées de l'époque représentée dans la fiction. Pour que cette représentation soit vraisemblable et crédible, l'auteur d'un roman qui se veut historique, se documente par exemple auprès des musées et des bibliothèques, puise dans les archives et se réfère aux documents officiels validés par les historiens. Précisons toutefois que cette approche n'est possible que dans les espaces où les peuples jouissent d'une tradition écrite<sup>240</sup>. Les méthodes devront s'adapter dans le cas de peuples à tradition orale<sup>241</sup>.

Quel que soit le cadre spatio-temporel représenté, il convient en tous les cas d'impliquer le lecteur dans la fiction en sollicitant notamment ses sens pour qu'il parvienne à imaginer la réalité de l'espace-temps du roman. Pour ce faire, l'auteur du roman historique part à la recherche du « petit fait vrai »<sup>242</sup>, car ce sont ces menus détails du quotidien qui apportent un cachet d'authenticité à la description.

---

<sup>238</sup> Georg Lukács, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1965, p. 45.

<sup>239</sup> Isabel Durand-Le Guern, *Le roman historique*, *op.cit.*, p. 27.

<sup>240</sup> Propos tenus par Ildefonso Falcones dans une rencontre organisée à la bibliothèque de Valencia en 2012.

<sup>241</sup> Nous développerons cet aspect dans la partie consacrée à l'écriture du roman historique en Amérique latine et dans la Caraïbe.

<sup>242</sup> André Daspre, « Le roman historique et l'Histoire », in *La Revue d'histoire Littéraire de la France*, *op.cit.*, p. 236.

C'est pourquoi, déjà chez Walter Scott, les descriptions sont longues et nombreuses. Elles contiennent en effet ces précieuses informations qui permettent au lecteur d'explorer mentalement l'espace et de se projeter émotionnellement, voire sensoriellement, dans le déroulement des événements. Le lecteur peut ainsi imaginer une ville telle qu'elle était à l'époque médiévale, avec ses bruits, ses odeurs et même les gestes et les coutumes de ses habitants. La construction des personnages, est par conséquent, particulièrement soignée, ce qui permet au lecteur de s'identifier à ces hommes et à ces femmes d'une autre époque et, ainsi, de vivre le roman, d'autant plus si les périodes présentées sont agitées.

### c. Privilégier des contextes de crise

« Walter Scott représente dans ses romans de grandes crises de la vie politique »<sup>243</sup> note Georg Lukács alors qu'il évoque les grands motifs attendus du roman historique scottien. Le modèle scottien privilégie en effet des périodes de crise, lesquelles offrent un cadre idoine pour une intrigue pleine de rebondissements. Les aléas de l'Histoire marquent alors le rythme de l'action dans le roman et les aventures des personnages peuvent suivre en quelque sorte la progression des événements. D'un point de vue narratif, les périodes de crise sont bien plus attrayantes que les périodes d'accalmie. De surcroît, plus l'événement est marquant, plus la rupture avec l'ordre établi est violente, et plus il y a matière à réflexion de la part du lecteur. Le roman historique propose ainsi « une critique de nature historique, métahistorique ou métaromanesque -sur laquelle enchaîne la critique littéraire »<sup>244</sup>.

Enfin, n'oublions pas que Walter Scott écrit ses premiers romans dans un contexte post-révolutionnaire qui favorise indéniablement la prise de conscience chez tout un chacun de son historicité et qui modifie également la perception de l'Histoire. Autrement dit, l'intérêt pour les périodes de crise favorise la dynamique de la narration et stimule en même temps la réflexion du lecteur sur l'Histoire.

En somme, le cadre spatio-temporel dans les romans de Walter Scott veut se construire à l'identique de l'objet réel. Cette quête d'authenticité exige un travail de recherche approfondi

---

<sup>243</sup> Georg Lukács, *Le roman historique, op.cit.*, p. 37.

<sup>244</sup> Claudie Bernard, *Le passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle, op.cit.*, p. 12.

de la part du romancier qui se nourrit des matériaux des historiens. Walter Scott imprime dès lors une véritable couleur locale dans ses romans, sans tomber dans les clichés et préfère aussi retenir des contextes de crise pour construire sa diégèse<sup>245</sup>. Si le cadre spatio-temporel tend vers l'authenticité, c'est surtout par une présentation détaillée des personnages et de leur prise de position que le romancier exprime sa vision d'un événement historique précis.

## ***2.L'humanisation des personnages***

« La grandeur de Walter Scott réside dans son aptitude à donner une incarnation humaine vivante à des types historico-sociaux »<sup>246</sup> affirme Georg Lukács, mettant ainsi en lumière combien dans les romans historiques de Walter Scott les personnages sont en rupture avec la tradition classique, ne serait-ce que dans la mesure où ils sont porteurs des qualités et des défauts qui caractérisent la plupart des personnes qui vivaient dans son espace-temps et ne sont en aucun cas des modèles deshumanisés ou désincarnés. Autrement dit, que le personnage soit fictif ou historique, qu'il évolue au premier ou au second plan, ce personnage du roman historique de Walter Scott se caractérise essentiellement par sa dimension humaine, sa qualité en somme de « héros moyen »<sup>247</sup>.

### **a. Le héros moyen**

Une pratique récurrente dans le roman historique scottien consiste à construire un « héros moyen ». Cette figure s'oppose, selon Georg Lukács, à la figure traditionnelle du héros divinisé et tout-puissant de l'épopée<sup>248</sup> :

Les héros de l'épopée sont, comme le dit Hegel, « des individus totaux qui concentrent brillamment en eux-mêmes ce qui est autrement dispersé dans le caractère national et en

---

<sup>245</sup> Nous parlerons en revanche de digénèse dans le cadre des romans américains de notre corpus.

<sup>246</sup> Georg Lukács, *Le roman historique*, *op.cit.*, p. 35.

<sup>247</sup> *Op.cit.*, p. 33.

<sup>248</sup> *Op.cit.*, p. 36.

ceci, ils restent des caractères grands, libres et noblement humains ». Par là, « ces figures principales acquièrent le droit d'être placées en tête et de voir l'événement principal en liaison avec leur individualité ». Les principales figures des romans de Walter Scott sont aussi des caractères nationalement typiques, mais dans le sens de la moyenne vertueuse plutôt que de la supériorité éminente et globale. Cette dernière caractérise les héros nationaux de la conception poétique de la vie, la première, ceux de la conception prosaïque<sup>249</sup>.

Ce théoricien parle non seulement de « héros moyen », mais aussi de « héros médiocre, prosaïque »<sup>250</sup>. Il s'agit pour le romancier de doter le personnage principal de défauts et de qualités courants dans l'espace-temps représenté pour faciliter le processus d'identification entre le lecteur et le personnage. Ainsi, Walter Scott tendrait à humaniser ses personnages en leur conférant une structure psychologique assortie à leur contexte :

Cette fidélité historique est chez Scott précisément la vérité de la psychologie historique de ses personnages, l'authentique *hic et nunc* (ici et maintenant) de leurs mobiles intérieurs et de leurs comportements.<sup>251</sup>

Il ressort que le modèle scottien innove en construisant des personnages-types qui concentrent toutes les valeurs de leur espace-temps, soit des personnages crédibles qui auraient pu avoir existé par leur tempérament, leurs luttes, leurs actions et leurs réactions face aux événements, leur façon de s'exprimer et de s'habiller, leurs conditions de vie, de mort, leurs maladies, leur statut professionnel, leurs rites religieux ; bref, leurs mœurs et leurs coutumes en général. Par conséquent, les personnages de Walter Scott garantissent « l'authenticité historique » en ce qu'ils montrent « l'esprit populaire [...] la qualité de la vie intérieure, de la morale, de l'héroïsme, de l'aptitude au sacrifice, de la fermeté, etc., particulière à une époque donnée »<sup>252</sup>.

Par ailleurs, Celia Fernández Prieto<sup>253</sup> nous fait remarquer que le héros moyen subit l'événement historique. Soit il s'agit d'un personnage de fiction issu d'un milieu social

---

<sup>249</sup> *Idem.*

<sup>250</sup> *Op.cit.*, p. 34.

<sup>251</sup> *Op.cit.*, p. 63.

<sup>252</sup> Georg Luckács, *Le roman historique*, *op.cit.*, p. 52.

<sup>253</sup> Celia Fernández Prieto, *Historia y novela : poética de la novela histórica*, Navarra, EUNSA, 2003 (1998), p. 88-89. Je cite : « Los grandes personajes históricos, aunque inciden en la acción, no desempeñan un papel protagonista. Su presencia sirve para afianzar la historicidad del argumento, para suscitar en el lector un efecto de historia. [...] No obstante, la novela histórica romántica no es una novela de personaje, sino de escenario, de acción y de multitudes. [...] En torno a los personajes principales se mueve un gran número de personajes menores (servidores, criados, campesinos, soldados...) que intervienen en mayor o menor medida en la marcha de la acción

modeste, menant une vie très ordinaire, soit le protagoniste est une grande figure de l'Histoire, reléguée au second plan dans la diégèse. Nous développerons ce dernier cas plus en avant. Quoiqu'il en soit, le destin du « héros moyen » s'accomplit au rythme des événements. Il n'est pas maître de son destin et doit souvent fuir face aux événements.

Le personnage ainsi humanisé optimise la recréation du chronotope qui sert de modèle pour intensifier les effets de l'encodage et marquer davantage les mémoires. Permettre au lecteur de revivre les événements historiques à travers les aventures d'un protagoniste qui lui ressemble peut faciliter la compréhension de l'Histoire. Même si le personnage n'a pas réellement existé, le lecteur peut se le représenter et se projeter mentalement et émotionnellement dans un univers vraisemblable, non pas réel mais tout à fait envisageable. Le personnage fictif peut ainsi représenter un corps de profession, une classe sociale, une caste ou encore les valeurs de tout un peuple. Le personnage fictif, souvent archétypique, est de ce fait un moyen efficace de construire le réel par la fiction. C'est aussi le moyen d'exprimer une identité culturelle. Le personnage fictif met en scène une façon de penser, de se comporter propre non pas à un individu mais à une communauté ou un peuple. Par ce personnage de papier, la fiction peut donc construire le réel et donner à vivre de l'intérieur les identités collectives.

Le héros moyen caractérise assurément le roman historique scottien. D'une part, il donne à voir l'événement historique depuis les couches populaires et, d'autre part, il introduit mentalement et émotionnellement le lecteur dans le quotidien des personnes qui ont vécu l'événement. Par ce procédé, le lecteur peut apprécier les détails et l'impact d'un événement historique, non pas depuis un point de vue extérieur à l'instar de l'historien, mais d'un point de vue intérieur, de par notamment la psychologie des personnages et, indirectement, celle du lecteur. L'implication émotionnelle du lecteur dans la représentation de l'Histoire intensifie donc la prise de conscience de son historicité et ouvre une réflexion sur les événements passés et sur ce qu'est un personnage historique.

---

y que sirven para crear atmósfera histórica, para dar sabor local y pintoresco a las escenas y a los acontecimientos ». Traduction : « Les grands personnages historiques, bien qu'ils aient une forte influence sur l'action, ne jouent pas le premier rôle. Leur présence sert à garantir la rigueur historique de la représentation des faits, afin de susciter chez le lecteur un effet d'histoire. [...] Cependant, le roman historique romantique n'est pas un roman de personnage, mais de scène, d'action et de multitudes. [...] Autour des personnages principaux s'activent un grand nombre de personnages secondaires (serviteurs, domestiques, campagnards, soldats...) qui interviennent plus ou moins au cœur de l'action et qui servent à créer une atmosphère historique pour donner une saveur locale et pittoresque aux scènes et aux événements ».

## b. Le personnage historique

Le héros moyen dans le modèle scottien est souvent un personnage fictif, comme nous l'avons vu, mais le romancier peut aussi opter pour mettre en lumière un personnage historique. Isabelle Durand-Le Guern précise alors que même quand le personnage historique est protagoniste, il est représenté dans sa dimension humaine, dans sa vie et ses préoccupations au quotidien<sup>254</sup>. Il est ainsi désacralisé et n'est plus montré comme un monument, mais comme un individu-type de la masse populaire de la société-cible.

Que le personnage soit fictif ou historique, il reste fondamentalement humain. À ce sujet, Georg Lukács synthétise la vision de Walter Scott :

Pour lui, la grande personnalité historique est le représentant d'un mouvement important, significatif, qui embrasse de larges fractions du peuple. Il est grand parce que sa passion personnelle, son objectif personnel coïncide avec ce grand courant historique, parce qu'il résume en lui-même les aspects positifs et négatifs d'un tel mouvement, parce qu'il est l'expression la plus claire, le porte-drapeau de ces aspirations populaires, en bien comme en mal.<sup>255</sup>

En clair, le personnage historique mis en avant dans le roman scottien ne se construit pas autour de ses seuls exploits militaires ou uniquement autour d'autres interventions connues des historiens, comme le faisaient les épopées. La matière première retenue est plutôt la dimension psychologique. Le romancier met ainsi en exergue les valeurs morales de son personnage principal, donnant de cette façon à voir les faces cachées de sa biographie et de son intimité pour mieux guider l'interprétation des événements historiques.

À ce propos, le théoricien espagnol Carlos García Gual<sup>256</sup> nous met en garde pour que nous ne confondions pas roman historique et roman biographique. Quand le roman historique

---

<sup>254</sup> Isabelle Durand-Le Guern, *Le roman historique, op.cit.*, p. 28.

<sup>255</sup> *Op.cit.*, p. 38 à 39.

<sup>256</sup> Carlos García Gual, *Apología de la novela histórica*, Barcelona, Ediciones Península, 2002, p. 20-21 : « Algunos de los títulos recién citados nos recuerdan la proximidad de la novela histórica a cierto tipo de biografía. [...] El biógrafo interpreta los datos para ofrecer una reconstrucción del biografado en profundidad, para lo cual debe pasar de lo externo a lo interno. El novelista, más audaz, se aprovecha de su libertad de ficción para ahondar en los caracteres, y avanzar en su intimidad. [...] Y usa como materiales datos no comprobados o rechazados por la crítica de un cronista meticuloso ». « Certains des titres cités ci-dessus nous rappellent la proximité manifeste entre le roman historique et un certain type de biographie. Le biographe interprète les données pour offrir une représentation du sujet en profondeur, ce pour quoi il doit passer de l'extérieur à l'intérieur. Le romancier, plus audacieux, profite de la Liberté que lui donne la fiction pour approfondir ces caractères et mettre en avant son

décide de retracer la vie d'une grande figure de l'Histoire, il se doit de respecter les données historiques, mais ne doit pas sombrer dans le piège de la biographie. Il convient dans ce cas d'investir les zones d'ombre de la vie du personnage, telles que les périodes creuses que les historiens ne parviennent pas à remplir ou qui font l'objet de désaccords. Dans ce cas, le romancier opte pour une dimension particulière et peut développer la fiction tout en veillant à respecter le principe de vraisemblance. Concernant un personnage historique très connu, à l'instar de Napoléon, il est recommandé au romancier de respecter en toile de fond les événements historiques, de mettre en scène des anecdotes de la vie de ce personnage historique ou les détails connus de sa personnalité. Toutefois, la fiction se développe en offrant une représentation de l'intimité du personnage, de ses ressentis, de ses amours ou expériences infantiles, méconnues des historiens..., qui pourraient expliquer le choix de ses décisions et le cours des événements historiques dont il est à l'origine.

Le roman historique tend assurément à humaniser les grandes figures de l'Histoire, tels que les monarques ou chefs d'armée dont le destin semble exceptionnel et improbable. Le roman historique rend ainsi ces personnages accessibles au grand public en les positionnant depuis le point de vue de héros nationaux.

En clair, la force du roman historique qui choisit de mettre en scène une grande figure de l'Histoire consiste donc à humaniser un personnage légendaire. En montrant par la fiction les faces cachées de son intimité, en imaginant des passions plausibles que l'historien est incapable de confirmer ou de contester, mais qui auraient pu être à l'origine de l'événement historique. Le roman historique donne au lecteur la possibilité de réduire la distance avec le personnage historique et de s'approprier son histoire et propose ainsi une relecture de l'Histoire d'une période.

En somme, la construction des personnages est d'une importance capitale chez Walter Scott car, pour la première fois dans l'histoire du roman, ces derniers acquièrent une dimension tout à fait humaine. Les personnages fictifs ainsi que les personnages historiques sont construits à partir de valeurs réelles, à savoir des défauts et des qualités, des peurs et des colères et tout autre sentiment vraisemblable dans le cadre spatio-temporel retenu. La gestion des événements par ces personnages-types montre dès lors au lecteur une interprétation tout à fait plausible de l'Histoire. Le roman historique suit de ce fait indéniablement une visée didactique.

---

intimité. [...] Et il utilise comme matériaux, les données non dépouillées ou volontairement écartées par la critique d'un chroniqueur méticuleux ».

### ***3. Une visée didactique***

Le roman historique de Walter Scott triomphe également de par sa « dimension didactique »<sup>257</sup> comme le précise Isabel Durand-Le Guern. La représentation du passé que porte la diégèse ne s'enferme pas dans une contemplation vaine du passé, mais interagit plutôt avec le présent. Ainsi, le roman historique interpelle le lecteur et l'invite à mener une réflexion sur les événements passés en tenant compte de ses préoccupations du moment, soit une véritable construction didactique qui s'adresse à tout un peuple.

#### **a. Une construction qui s'adresse au peuple**

Nous l'avons dit, le roman historique scottien veut représenter « la couleur locale » du cadre spatio-temporel qu'il choisit. Toutefois, pour mieux véhiculer les mentalités, sans « assommer » le lecteur avec de lourdes descriptions, Walter Scott recourt aux dialogues. Georg Lukács précise que ces échanges directs de répliques sont déjà utilisés dans certains romans, mais restent bien peu courants avant la contribution de Walter Scott. Ils permettent une véritable mise en scène des idées et des aspects de la psychologie des personnages. Georges Lukacs parle à cet égard d'« inclusion de l'élément dramatique dans le roman »<sup>258</sup> quand il évoque les dialogues de ces récits.

Par ailleurs, la construction des personnages scottiens, évoquée précédemment, n'est ni innocente ni hasardeuse. Elle veille à reconstituer des personnalités qui auraient pu exister et rappelle les idées courantes de l'époque-cible. Grâce à cette pratique, le lecteur peut apprécier l'impact des événements historiques sur la vie quotidienne des personnes qui vivaient à cette époque et comprendre, à partir de d'expériences individuelles, des réactions de masse tels que des soulèvements populaires ou des émeutes.

C'est cette lecture, effectuée depuis l'intérieur, des événements de l'Histoire qui apporte une visée didactique au roman historique. Le lecteur est alors invité à prendre en

---

<sup>257</sup> Isabel Durand-Le Guern, *Le roman historique, op.cit.*, p. 28.

<sup>258</sup> Georg Lukács, *Le roman historique, op.cit.*, p. 42.



compte les facteurs psychologiques et émotionnels dans l'accomplissement des événements et prend ainsi conscience de l'importance d'une Histoire vivante.

Dans une perspective à venir, le roman historique peut même infléchir les choix politiques d'un lecteur désormais sensibilisé à l'Histoire et initié en quelque sorte à la citoyenneté. Par conséquent, il n'est point étonnant que le roman historique de Walter Scott se définisse comme un roman populaire. Il donne à voir l'Histoire depuis l'intérieur de la société par l'intermédiaire d'un héros moyen et met ainsi à la portée du peuple son Histoire, en éveillant les consciences et en formant l'esprit du citoyen. C'est, en fin de compte, un roman qui s'inspire du peuple, s'adresse au peuple et qui a pour vocation de mettre en valeur le peuple et même de l'éduquer en mêlant faits historiques et ajouts anachroniques.

## b. L'anachronisme nécessaire

Le roman historique de Walter Scott veut faire preuve de « rigueur historique » comme le dit si bien Antonio Penadés dans son atelier d'écriture. Il n'empêche que le maître du genre, à savoir Walter Scott, reconnaît lui-même la nécessité de réaliser quelques adaptations qu'il appelle : « anachronisme nécessaire », et ce pour le bon confort de la diégèse. Georg Lukács définit cet artifice comme suit :

L'anachronisme nécessaire de Scott consiste donc simplement dans le fait qu'il permet à ses personnages d'exprimer des sentiments et des idées à propos des rapports historiques réels, avec une clareté et une netteté qui eussent été impossibles aux hommes et aux femmes réels de l'époque. Mais le contenu de ces sentiments et de ces idées, la relation de ces sentiments et de ces idées avec leur objet réel est toujours historiquement et socialement juste. Cette expression de pensées et de sentiments ne dépasse pas la conscience de l'époque plus qu'il n'est absolument nécessaire pour élucider le rapport historique donné, et Scott donne en même temps à cette expression le timbre, la couleur, la cadence de l'époque, de la classe, etc.<sup>259</sup>

Par l'« anachronisme nécessaire », Walter Scott parvient à mettre à la portée du lecteur un passé qu'il n'a pas connu et dont il ne maîtrise pas tous les codes. En effet, dans cette volonté

---

<sup>259</sup> Georg Lukács, *Le roman historique*, *op.cit.*, p . 67.

de faire œuvre d'historien, l'auteur précise qu'il importe de développer les petits faits vrais, mais que les anachronismes sont toutefois nécessaires à la bonne fluidité de la fiction. En effet, comment respecter strictement le langage utilisé au Moyen Âge si l'action se déroule à cette époque et le mettre à la portée du lecteur autrement que par l'anachronisme ? Pour impliquer le lecteur dans la fiction, il est quasiment impossible de respecter scrupuleusement la réalité que l'on veut représenter. Le romancier doit donc réaliser quelques adaptations pour faciliter la bonne compréhension du lecteur. Il n'empêche que la « fiction vraie » reste fiction à quelques détails près.

Dans son étude sur le roman historique, Celia Fernández Prieto distingue deux grandes catégories d'anachronismes : l'anachronisme verbal et l'anachronisme diégétique sémantico-syntactique. L'anachronisme verbal est un anachronisme nécessaire dans le roman historique scottien. Dans cette première catégorie, le romancier a recours à l'archaïsation ou à la modernisation du langage. Dans la deuxième catégorie, l'anachronisme diégétique concerne l'adéquation entre les caractéristiques et les comportements du personnage et l'univers diégétique, soit l'espace-temps dans lequel il évolue<sup>260</sup>.

Les anachronismes sont donc nécessaires à la bonne réception du texte. Ils ne doivent pourtant pas trahir le projet d'authenticité de l'auteur qui veut montrer non pas l'Histoire elle-même, mais une interprétation plausible de l'Histoire. C'est le fait historique qui confère alors aux romans de Walter Scott le cachet d'authenticité. Sous couvert de l'autorité de l'Histoire face à la vérité, le romancier propose sa vision de l'événement, du personnage historique et de la société représentée. C'est ainsi que s'opère une « fictionnalisation de l'Histoire »<sup>261</sup>. Le romancier, par mimétisme, cherche à reconstruire à l'identique le cadre spatio-temporel qui l'intéresse dans l'Histoire de l'humanité et assume cependant une représentation toute subjective des faits, mais tout à fait vraisemblable ; autrement dit une version qui aurait pu appartenir à la réalité.

En fin de compte, qu'il s'agisse de l'anachronisme nécessaire ou du petit fait vrai, la quête d'authenticité demeure une priorité. Le roman historique scottien veut montrer les mécanismes de l'événement passé et mettre l'Histoire, et notamment l'histoire nationale, à la portée d'un lecteur qui évolue dans un autre espace-temps.

---

<sup>260</sup> *Historia y novela : poética de la novela histórica*, op.cit., p. 191 à 197.

<sup>261</sup> « Quand la fiction écrit l'Histoire », in *Écritures de l'histoire, écritures de la fiction*, op.cit.

### c. L'histoire nationale

Pour mémoire, le roman historique est né dans un contexte postrévolutionnaire où se forge le concept de la Nation. L'esprit romantique qui domine le XIX<sup>e</sup> siècle exalte le patriotisme en encensant le passé prestigieux du peuple. Ainsi, est renforcé chez ces concitoyens qui ont pris en main leur destin, le sentiment de fierté d'appartenir à une même nation et est assurée autour de l'amour de cette nation la cohésion de tous pour faire peuple. Dans son étude sur *Le roman historique depuis la Révolution française*, Bruno Blanckeman assure que :

En sollicitant différents épisodes fondateurs de l'histoire du pays au fil des siècles, le roman historique montre qu'on ne construit pas la conscience d'une nation et le sentiment d'appartenance à une collectivité sur l'amnésie et la censure, mais au contraire sur la reconnaissance du passé, y compris le plus trouble, et l'interprétation permanente de l'histoire.<sup>262</sup>

Il nous semble que cette remarque reste valide pour le roman historique contemporain. Par conséquent, la dimension politique investie dans l'intentionnalité de l'auteur du roman historique mérite d'être considérée dans cette phase de définition du genre. En effet, en véhiculant cet élan pour la Nation et ce respect pour le passé, le roman historique guide l'individu en perte de repères et l'accompagne dans la construction de son identité. A plus grande échelle, il contribue donc à renforcer la conscience nationale, à façonner la mémoire collective et à fixer en elle les références communes, voire les héros nationaux en tant que composantes fondamentales de l'identité d'un peuple.

Walter Scott s'inspire souvent de l'Histoire de son pays pour écrire ses romans. La série des trente romans des *Waverley Novels* retrace en effet l'histoire écossaise du XVIII<sup>e</sup> siècle, tandis que *Ivanhoe* traite de l'histoire médiévale anglaise. La volonté de célébrer l'Histoire de la Nation est donc sensible depuis l'émergence du roman historique au XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, ce genre propose une réflexion d'ordre socio-politique.

Le romancier accumule, au sein de ses descriptions et de ses dialogues, une masse d'informations sur les événements, les espaces et les conditions de vie de la société disparue alors évoquée. Ce type de roman se transforme en quelque sorte en un recueil de données

---

<sup>262</sup> *Le roman historique depuis la Révolution française*, op.cit., p. 40.

historiques qui tendent à reprendre vie dans le microcosme que constitue la diégèse. Le roman historique, en se centrant ainsi sur l'histoire nationale, offre dès lors au lecteur une opportunité de s'approprier ou se réapproprier l'histoire de son pays.

En définitive, les romans de Walter Scott marquent un tournant dans la Littérature occidentale. Non seulement ils imposent le roman comme genre littéraire dominant, mais ils fixent également les grandes règles du genre « roman historique ». Ainsi, le modèle scottien impose essentiellement de reconstruire fidèlement le cadre spatio-temporel d'antan en accumulant de petits faits vrais, tout en proposant une « histoire des mœurs », c'est-à-dire un tissu narratif qui redonne vie à une société disparue en cherchant à la montrer telle qu'elle a existé ou du moins telle qu'une phase d'investigation, approuvée de l'Histoire officielle, a coutume de la présenter.

Il y est aussi mis en scène un héros moyen, soit un personnage humain, avec ses forces et ses faiblesses, et qu'il est possible de montrer dans l'espace-temps retenu. Ces héros humanisés sont aussi bien de grandes figures de l'Histoire que l'individu lambda du peuple, issu le plus souvent d'une modeste classe sociale. Autrement dit, même si un auteur choisit de faire d'un personnage historique le protagoniste de son roman, il s'agira dès lors de le rendre plus humain, c'est-à-dire plus accessible que le héros solaire traditionnel afin que le lecteur puisse s'approprier son histoire et par là-même l'Histoire de son pays, commune à tous, et apprendre ainsi à mieux connaître les divers héros de sa Nation. Ainsi, le roman scottien exalte le sentiment patriotique et consolide le sentiment d'appartenance à la Nation. Enfin, il convient de rappeler également que Walter Scott estime que l'anachronisme vraisemblable est nécessaire pour fluidifier la fiction.

Ces préceptes fondamentaux du roman historique, que beaucoup chercheront à imiter avec plus ou moins de brio et que d'autres parviendront à dépasser, voire à surpasser, participeront des diverses évolutions des caractéristiques de ce genre, entre modèle et variations.

## B. Relectures et critiques du modèle scottien

Walter Scott est communément reconnu comme le père du roman historique et son œuvre constitue un modèle pour ses successeurs. Le romantisme, berceau des nationalismes en Europe, accompagne l'émergence de ce genre littéraire hybride et marque assurément de son sceau le modèle scottien.

Beaucoup s'inspirent des œuvres du maître pour en fabriquer une pâle copie. D'autres, influencés par les idées de leur temps, proposent des innovations qui génèrent parfois des variantes du genre. Par exemple, avec la montée du prolétariat et la multiplication des conflits sociaux, le roman historique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle se développe de concert avec une nouvelle orientation esthétique : le réalisme.

Sur le continent américain, les influences notables des anciennes métropoles se mêlent à la réalité et aux mouvements intellectuels locaux, favorisant également la formation d'un autre type de roman historique.

### *1. Le roman historique romantique*

Le modèle scottien véhicule, nous l'avons rappelé, les idées romantiques qui imprègnent le XIX<sup>e</sup> siècle. Aussi convient-il de rappeler les traits principaux et les valeurs qui caractérisent le romantisme afin de mesurer leur impact sur le roman historique.

#### a. En Europe

Il est admis de considérer le XIX<sup>e</sup> siècle et le romantisme ambiant comme le terreau du roman historique. En Europe, le romantisme, courant littéraire dominant du XIX<sup>e</sup> siècle influence tous les genres littéraires<sup>263</sup>. Le roman scottien intègre pleinement les caractéristiques de cette nouvelle tendance. Même s'il est difficile de déterminer si le roman historique a été influencé par les romantiques ou s'il a impulsé le courant romantique, il n'empêche que ce

---

<sup>263</sup> Gérard Genette, *Le roman expérimental*, Paris, Ellipses (Coll. thèmes & études), 1995, p. 69. L'auteur met en évidence l'impact du romantisme sur la Littérature des pays d'Europe et précise que le roman reste le genre le plus « transformé, et de la manière la plus durable ».

puissant courant de pensée laisse une empreinte profonde dans le roman scottien. Nous tenterons de mettre en lumière. Nous tâcherons en effet de préciser le contexte d'émergence du romantisme et ses caractéristiques principales.

La littérature évoluant généralement au rythme des pulsations socio-économiques, le romantisme peut se définir comme un mouvement révolutionnaire à l'image des changements politiques et économiques majeurs du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'essor industriel, la découverte de nouveaux modes de production, la consolidation de la bourgeoisie sont autant de bouleversements qui ont favorisé des changements de mentalité et diverses expressions artistiques. Le *Grand Larousse Universel* définit alors le romantisme non pas seulement comme un mouvement littéraire, mais comme « un état de la sensibilité européenne »<sup>264</sup>.

Cette sensibilité nouvelle trouverait ses racines en Angleterre et en Allemagne à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et s'étendrait un peu plus tard en France et dans les pays du Sud. Dans un premier temps, le terme « romantique », issu de l'anglais, « désigne la qualité d'un paysage romanesque, pittoresque et émouvant »<sup>265</sup>. Par la suite, les Allemands, en opposition à l'esthétique classique française, préconisent « un retour aux sources des cultures nationales »<sup>266</sup>.

Par ailleurs, dans son article intitulé « Les nationalismes sont nés du romantisme »<sup>267</sup>, Robert Kopp souligne l'impact du romantisme dans l'exaltation patriotique et dans la construction des nationalismes en Europe. Les romantiques auraient favorisé l'idée d'« Etat-Nation », concept qui préconise que ceux qui parlent la même langue et pratiquent la même religion doivent vivre ensemble. Certains vont alors jusqu'à considérer que les nationalismes sont nés aussi bien du romantisme que des invasions napoléoniennes en Europe<sup>268</sup>. À ce propos, Robert Kopp explique que le romantisme est une réaction à la Philosophie des Lumières et à la Révolution française.

Le romantisme est donc un mouvement révolutionnaire qui bouleverse l'ordre établi. Alors que les philosophes éclairés prônaient la raison comme principe fondamental du progrès

---

<sup>264</sup> *Grand Larousse Universel*, Tome 13, Paris, Librairie Larousse, 1989, p. 9072.

<sup>265</sup> *Idem*.

<sup>266</sup> *Ibidem*.

<sup>267</sup> Robert Kopp, « Les nationalismes sont nés du romantisme », in *Le point référence. Le romantisme, les textes fondamentaux.*, juillet-août 2010, p.10-11 (p. 10).

<sup>268</sup> A cet égard, Robert Kopp considère par exemple que *Les fiancés* de l'italien Manzoni ont aidé à façonner une conscience nationale dans un pays qui n'existait pas encore.

de l'être humain, les romantiques se démarquaient par le « culte de la sensibilité »<sup>269</sup>. En effet, les romantiques, en quête d'une pureté et d'une sensibilité perdues, se tournent avec nostalgie vers le Moyen Âge et encensent par exemple la beauté des cathédrales gothiques. Ossian et Shakespeare redeviennent alors des modèles à suivre. Les romantiques se détournent du classicisme et de la philosophie des Lumières. Le progrès de l'homme ne dépend plus exclusivement de la raison, l'émotion et le sentiment occupent désormais une place de choix dans les préoccupations politiques et artistiques. En Littérature, les maîtres-mots sont : mélancolie et passion. La hantise de la mort, la peur du « jamais plus » ou du « *never more* » dans une existence éphémère ou encore l'attrait pour les ruines, sont autant d'attitudes qui stimulent l'expression des passions, des larmes, des regrets ; en somme des émotions fortes.

La rencontre amoureuse constitue un autre topos récurrent. Les romantiques rêvent en effet d'un amour qui soit en accord immédiat et sur lequel le temps n'ait pas de prise. Enfin, l'admiration pour la nature est prégnante dans la littérature romantique. On se plaît ainsi par exemple à décrire les promenades champêtres<sup>270</sup>.

Robert Kopp<sup>271</sup> ajoute que les romantiques se seraient sentis laissés pour-compte par une Révolution -la Révolution française- arrêtée trop tôt, espérant alors en vain que la Révolution change la condition de l'homme et que les artistes occupent une place plus significative dans une société qui leur semble de plus en plus matérialiste. Cette déception se manifeste, par exemple, par le recours à de l'humour noir ou encore le choix de se suicider<sup>272</sup>.

De façon générale, nous pourrions dire que le romantique est somme toute pessimiste et nihiliste, ce qui l'incite à se centrer sur son peuple et sur ses problèmes. Cet amour et cette exaltation du peuple visent à la défense des droits de l'Homme. Les romantiques pensent en effet que les peuples doivent décider eux-mêmes de leur destin. C'est pourquoi ils admirent généralement Napoléon et la mythologie grecque.

Il convient alors de préciser la définition du « peuple » qui concentre les préoccupations des romantiques. Le *Grand Larousse Universel*<sup>273</sup> propose huit acceptions du terme. Nous retiendrons dans le cadre de cette étude, les deux premiers sens qui définissent, d'une part, le peuple comme un « ensemble de personnes vivant en société sur un même territoire et unies

---

<sup>269</sup> « La revanche des passions », *op.cit.*, p. 95.

<sup>270</sup> *Op.cit.*, p. 79.

<sup>271</sup> Robert Kopp, « Les nationalismes sont nés du romantisme », *op.cit.*, p. 10.

<sup>272</sup> *Idem.*

<sup>273</sup> *Grand Larousse Universel* : Tome 11, Paris, Librairie Larousse, (1984) 1989, p. 8038.

par des liens culturels, des institutions politiques » et, d'autre part, comme une « communauté de gens unis par leur origine, leur mode de vie, leur langue ou leur culture ». René Giraut<sup>274</sup> souligne le caractère vague de la définition française qui contraste avec la conception allemande. La « *Volksgeist* »<sup>275</sup> de Johan Gottfried Von Herder pose assurément la langue comme le critère de définition prédominant du peuple<sup>276</sup>.

Quelle que soit la définition retenue, il ressort que le peuple est le sujet de préoccupations des intellectuels au XIX<sup>e</sup> siècle, lesquels prétendent forger à travers la Littérature le sentiment patriotique et, de ce fait, œuvrer à la consolidation des nations. *Le Dictionnaire des nations et des nationalismes* distingue « patrie » et « nation » de la façon suivante :

Par « patriotisme », on entend ici toutes les formes d'attachement sentimental au territoire proche de son lieu de naissance. La patrie diffère de la nation en ce que cette dernière est une communauté politique souveraine avec laquelle les liens sont plus abstraits<sup>277</sup>.

Ainsi, la défense du territoire dépendrait de l'attachement, soit du sentiment d'appartenance partagé par un ensemble d'individus qui font « peuple » dans un espace donné. Ce sentiment patriotique, élément subjectif et abstrait qui relève de l'expérience collective d'un espace peut servir de fondement de la nation par le lien tacite qu'il implique entre les membres d'un groupe d'individus.

Les invasions napoléoniennes qui se sont multipliées au XIX<sup>e</sup> siècle ne sont sans nul doute pas étrangères à l'émergence du sentiment patriotique en Europe et au tournant de l'histoire littéraire qui s'ensuit avec le romantisme. En Allemagne comme en Espagne -même si dans la Péninsule ibérique, une petite minorité d'*afrancesados* veut imiter le modèle français-, on rejette l'esprit français. Aussi, dans tous les pays d'Europe, Espagne y compris, le romantisme stimule l'émergence du roman, et notamment du roman historique, qui devient le support idoine pour exalter la conscience nationale :

---

<sup>274</sup> René Girault, *Peuples et nations d'Europe au XIX<sup>e</sup> siècle*, op.cit., p. 5.

<sup>275</sup> Ce terme allemand qui apparaît pour la première fois en 1774 dans *Une autre philosophie de l'histoire* de Johan Gottfried Von Herder est l'un des plus précis pour désigner « l'esprit de la nation », les dispositions culturelles, linguistiques et intellectuelles manifestes dans un groupe de personnes pour faire peuple.

<sup>276</sup> Gerhard Sauder, « La conception herdérienne de peuple/langue, des peuples et de leurs langues », in *Revue germanique internationale*, [En ligne], 20 | 2003, mis en ligne le 07 juillet 2011, p. 123-132, consulté le 30 mai 2018. URL : <http://journals.openedition.org/rgi/977> ; DOI : 10.4000/rgi.977

<sup>277</sup> Sandrine Kott, Stéphane Michonneau, *Dictionnaire des nations et des nationalismes*, Paris, Hatier, 2006, p. 305.



L'Histoire devient un sujet littéraire, car elle fait sens, elle donne sens à la destinée humaine. Le romantisme se projette dans le passé, qu'il réinterprète, auquel il confère ses propres couleurs, et il prend en charge l'avenir, qu'il oriente par son prophétisme <sup>278</sup>.

Le roman historique, même s'il ne s'implante pas dans toutes les aires culturelles d'Europe au même rythme, cherche à relever partout le même défi identitaire à l'échelle des nations. La littérature contribue ainsi à la consolidation des États-nation au XIX<sup>e</sup> siècle.

Nous énumérerons quelques-uns des auteurs de romans historiques qui ont brillé à l'époque romantique en Europe : Rousseau, Goethe, Manzoni, Chateaubriand, Bernardin, de Saint-Pierre, Sénancourt, Benjamin Constant, Lamartine, Victor Hugo ou encore Alexandre Dumas. Certains de ces grands auteurs ont écrit des romans historiques.

En somme, le romantisme est un courant littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle qui exprime essentiellement la déception et le pessimisme des postrévolutionnaires. Il oppose à la raison - idée-clé des philosophes éclairés-, le culte de la sensibilité. Il se manifeste par l'exaltation des sentiments et des émotions et contribue à l'émergence des nationalismes en Europe. Toutefois, sur le plan littéraire, tous les pays d'Europe n'intègrent pas en même temps ni de la même façon les idées romantiques. Le mouvement apparaît d'abord en Angleterre, puis en Allemagne, avant de s'exporter en France où il y sera fort bien représenté. Dans le sud de l'Europe, l'Italie et l'Espagne intégreront plus tardivement le romantisme.

## b. En Espagne

L'Espagne du XIX<sup>e</sup> siècle, en proie à des guerres intestines et limitée par la censure, accuse un certain retard comparativement à ses voisins européens dans le développement du romantisme et du roman historique<sup>279</sup>. Les spécialistes reconnaissent même une grande pauvreté du panorama littéraire de l'Espagne du XIX<sup>e</sup> siècle. Le roman peine d'ailleurs à

---

<sup>278</sup> Gérard Gengembre, *Le romantisme*, op.cit., p. 21.

<sup>279</sup> *Historia y novela : poética de la novela histórica*, op.cit., p. 96. Celia Fernández Prieto explique que les maisons d'édition espagnoles, freinées par la censure, n'ont pu traduire et diffuser les romans de Walter Scott qu'à partir de 1830. Auparavant quelques trop rares projets d'édition n'ont pas pu diffuser l'œuvre de l'écossais de façon massive. Quelques maisons d'édition sont citées : celle du madrilène Moreno qui publie en 1830 la *Nueva colección de novela de Sir Walter Scott* ou encore celle de Jordán qui publie entre 1831 et 1832 la *Nueva colección de diversos autores, traducidos al castellano por una sociedad de literatos*. D'autres éditeurs Catalans et Valenciens ont aussi apporté une contribution notable à la diffusion du roman scottien dans la péninsule.

s'imposer. La grande majorité des auteurs de romans historiques cherchent à imiter les œuvres fondatrices du genre sans grande originalité ni réelle qualité littéraire, certains allant même jusqu'à traduire, au sein de la diégèse, des passages de romans de Walter Scott pour diffuser l'œuvre de ce dernier dans le public espagnol... Jean-Louis Picoche, dans *L'Histoire de la Littérature espagnole*<sup>280</sup>, rappelle que les modèles des romanciers espagnols, en mal d'inspiration, viennent donc de l'étranger. Chez les Anglais, Walter Scott reste le plus populaire même si les longs poèmes narratifs de Lord Byron<sup>281</sup> sont également traduits et largement diffusés dans la Péninsule ibérique. Dans la production française, *Atala* de François-René de Chateaubriand<sup>282</sup> et *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo auront une influence considérable sur le roman espagnol. Les œuvres de Madame de Genlis<sup>283</sup> et de Madame Cottin<sup>284</sup>, auteurs assez méconnus de nos jours, sont littéralement pillées ; les textes de Georges Sand et d'Eugène Sue sont aussi très appréciés. Alexandre Dumas, publié plus tardivement - soit en 1844-, n'influencera le roman espagnol que dans la seconde moitié du siècle.

Il ressort par conséquent que si les romanciers espagnols ne parviennent pas à laisser une empreinte remarquable dans l'évolution du roman historique en Europe, ils auront néanmoins contribué à intégrer le roman dans les pratiques littéraires de la Péninsule.

Les spécialistes observent trois tendances majeures dans le roman historique espagnol qui peuvent s'échelonner ou se mélanger sans distinction de périodes très précises. La première, d'inspiration romantique, qui s'étend de 1823 ou 1830 jusqu'aux années 40, recense un ensemble de pâles copies des œuvres de Walter Scott. La seconde, sous l'influence d'Alexandre Dumas, correspond au roman historique d'aventure et va des années 40 jusque

---

<sup>280</sup> Jean-Louis Picoche et Daniel-Henri Pageaux, « Chapitre V : Récits et romans », in Jean Canavaggio [dir.], *Histoire de la littérature espagnole, Tome 2 : XVIII<sup>e</sup> siècle - XIX<sup>e</sup> siècle -XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1994, p. 282 à 302 (p. 283-284).

<sup>281</sup> George Gordon Byron, sixième baron Byron dit Lord Byron (Londres, 22 janvier 1788 - Missolonghi, 19 avril 1824) est paradoxalement un poète britannique qui influence pourtant fortement les romanciers espagnols. Quelques-unes de ces œuvres les plus célèbres sont : *The Giaour* (1813), *The Island* (1823), *The Bride of Abydos* (1813), *The Corsair* (1814) ou encore *Don Juan* (1819-1824).

<sup>282</sup> François-René Vicomte de Chateaubriand (Saint-Malo, 4 septembre 1768 - Paris, 4 juillet 1848), écrivain et homme politique français publie *Atala ou Les amours de deux sauvages dans le désert* publié en 1801 ce qui lui vaut son premier succès littéraire à l'échelle nationale et internationale et influencera fortement les romanciers espagnols.

<sup>283</sup> Caroline-Stéphanie-Félicité du Crest de Saint-Aubin, par son mariage Comtesse de Genlis, marquise de Sillery (Issy l'évêque, 21 janvier 1746 - Paris, 31 décembre 1830) fut une femme de lettres française. Elle écrivit entre autres, quelques romans historiques : *La Duchesse de La Vallière*, *Madame de Maintenon* ou encore *Mademoiselle de La Fayette*.

<sup>284</sup> Sophie Cottin, née Marie Ristaud (Tonneins, 22 mars 1770 - Paris, 25 août 1807), fut une femme de lettres française. Quelques uns de ses romans : *Claire d'Albe* (1792), *Malvina* (1800), *Amélie de Mansfield* (1802), *Mathilde* (1805), *Elisabeth ou les exilés de Sibérie* (1806).

vers de 1860. La troisième, celle des romans d'aventures historiques, commence à peu près en même temps que la deuxième tendance et s'impose à partir de 1860<sup>285</sup>.

Pour ce qui est de la première tendance, celle du roman historique romantique, Mélina Ayanniotakis<sup>286</sup> présente les principaux auteurs qui l'ont marquée comme des épigones de Walter Scott offrant de pâles copies de leur modèle en essayant de rendre hommage à l'Histoire de l'Espagne comme dans *Ramiro conde de Lucena*<sup>287</sup> (1823) de Rafael Húmara y Salamanca, *Los bandidos de Castilla o El Caballero del Cisne* (1830) du Valencien Ramón López Soler. Ce dernier auteur se fixe deux objectifs, à savoir : faire connaître le style de Walter Scott et rendre hommage à l'Histoire de l'Espagne comme le faisait Walter Scott pour l'Angleterre<sup>288</sup>. Dans la même perspective que Soler, Estanislao de Kostka Vayo (Valence 1804-1864), cherche aussi à implanter dans la pratique littéraire espagnole l'écriture et la lecture du roman. Telesforo de Trueba y Cossío, qui écrit en anglais et ainsi fait connaître à l'étranger l'Histoire et les traditions d'Espagne<sup>289</sup>. Il publie ainsi en 1828 : *Gómez Arias*<sup>290</sup>, *The Castilian* en 1829 et en 1830 : *The Romance of History. Spain*. Cependant, l'œuvre qui marque le genre roman historique en Espagne reste indéniablement *El señor de Bembibre* (1844) de Enrique Gil y Carrasco ou est évoquée une histoire d'amour entre deux jeunes nobles qui sont promis en mariage à d'autres partis de la haute société espagnole. D'autres noms sont à retenir également tels que ceux de Larra, Espronceda Escosura, Ochoa, García de Villalta ou encore Martínez de la Rosa.

Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le roman historique d'Alexandre Dumas arrive en Espagne et s'impose face à Chateaubriand et Victor Hugo. Nous entrons alors dans la phase du roman d'aventure ou encore du roman dit de cape et d'épée. Nous retiendrons plus

---

<sup>285</sup> Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española*, Tome IV, Madrid, Editions Gredos, 1992, p. 687.

<sup>286</sup> Mélina Ayanniotakis, *Précis de littérature espagnole*, Levallois-Perret, Studyrama, 2012, p. 193.

<sup>287</sup> [www.bibliotecavirtualcervantes.es](http://www.bibliotecavirtualcervantes.es) « A propósito de *Ramiro, Conde de Lucena* de Rafael Humara ». Cet ouvrage est communément reconnu comme le premier roman historique moderne espagnol, même s'il eut un faible écho auprès de la critique littéraire à sa publication. L'intrigue se passe à Séville en 1247, soit pendant la période de la Reconquête de l'Espagne musulmane par les Chrétiens. Ramiro est un soldat chrétien, marié à Isabel et épris de Zaira, princesse maure de Séville. Un soir, alors que Ramiro part rendre visite à Zaira, cette dernière le fait passer pour un traître auprès de ses compagnons d'arme. L'histoire raconte les aventures par lesquelles Ramiro se réhabilite. Zaira pour se venger finira par assassiner Isabel et Alfonso le fidèle ami de Ramiro, avant de se repentir de ses actes, de se baptiser et de mourir à son tour. Ramiro meurt, lui aussi, aux côtés de sa femme.

<sup>288</sup> Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española*, op.cit., p. 665.

<sup>289</sup> *Op.cit.*, p. 668.

<sup>290</sup> La fiction s'inspire de *La niña de Gómez Arias* (1672) de Calderón et de *Guerras civiles de Granada* (1595-1619) de Ginés Pérez de Hita.

particulièrement dans cette phase l'œuvre de Gertrudis Gómez de Avellaneda<sup>291</sup>. Il est intéressant de relever la double origine cubaine et espagnole de cette auteure qui cultive tous les genres. Elle écrira notamment un roman historique contant l'histoire de la Conquête du Mexique, intitulé : *Guatimozín* (1846).

Une tendance régionaliste est observée dans cette étape du roman historique. Francisco Navarro Villoslada est généralement considéré comme le représentant du roman historique régional<sup>292</sup> orienté de surcroît vers une préoccupation politique. C'est en effet à cette période que l'on observe une exaltation du régionalisme chez les auteurs originaires des régions périphériques de la Péninsule comme la Catalogne, le Pays Basque ou encore de la Gallice. Assurément, le roman historique régionaliste se politise<sup>293</sup>. Ainsi, Navarro Villoslada publie *Doña Urraca de Castilla* en 1849 qui met en scène la Galice du Moyen Âge et *Amaya o Los vascos en el siglo XVIII* en 1879. Manuel Fernández y González (1821-1888) se démarque également en écrivant près de trois cents romans. Il est d'ailleurs, considéré comme le père fondateur de « *la novela histórica de aventuras* »<sup>294</sup>, le roman historique d'aventure, mais il est également associé à la « *novela por entregas* »<sup>295</sup>, soit un format éditorial inspiré des romans-feuilletons qui stimule la production et la consommation de masse du livre.

Notons encore que ce système, encouragé par l'essor de l'industrie éditoriale, favorise le développement d'une paralittérature qui sera extrêmement néfaste à la renommée du roman historique. Manuel Fernández y González, par exemple, est critiqué pour ses excès d'aventures et d'actions, lesquelles priment dans ses fictions au détriment de la rigueur historique et de la qualité littéraire, notamment dans la construction des personnages. Il n'empêche que son œuvre prolifique marque la littérature espagnole avec des titres comme : *El marqués de siete iglesias*, *don Rodrigo Calderón*, *El alcalde Ronquillo*, *El Conde-Duque de Olivares*, *La princesa de los Ursinos*. A partir de 1863, cet auteur s'inspire de la vie de célèbres bandits dans : *Los siete niños de Ecija*, *Diego Corrientes*, *Los piratas callejeros*, *El guapo Francisco Estevan*, *El rey*

---

<sup>291</sup> Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española*, op.cit., p. 690.

<sup>292</sup> *Op.cit.*, p. 691.

<sup>293</sup> *Op.cit.*, p. 692.

<sup>294</sup> *Op.cit.*, p. 693.

<sup>295</sup> *Op.cit.*, p.663. Il s'agit d'un format allégé permettant de vendre le livre moins cher à un plus large public. Plus précisément, Juan Luis Alborg décrit la « *novela por entregas* » comme un « *cuadernillo equivalente a un pliego de imprenta que se vendía por suscripción, haciendo así más asequible su compra y mucho más amplio, por lo tanto, el número de posibles lectores* » : « *petit carnet dont les feuilles étaient reliées à la manière d'un document imprimé et qui était vendu par souscription, rendant ainsi sa vente plus accessible et augmentant considérablement, par conséquent, le nombre de lecteurs possibles* ».

de *Sierra Morena*, José María. D'autres auteurs suivront son exemple comme Ramón Ortega y Frías (1825-1883) ou encore Florencio Luis Parreño (1822-1897), mais leur qualité littéraire demeure faible.

Il s'ensuit donc que le roman historique romantique espagnol ne parvient pas à laisser une empreinte remarquable dans l'histoire littéraire. En plus de leur publication tardive, ces écrits manquent d'authenticité. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le roman historique espagnol devient populaire, mais sous la pression éditoriale, stimulée par une industrie du livre florissante, rigueur historique et qualité littéraire sont sacrifiées aux besoins de la rentabilité qui passe par une production et une consommation de masse. Le roman historique est alors associé à la paralittérature.

Il faudra attendre les succès de Benito Pérez Galdós pour qu'émerge avec le réalisme un roman historique à l'espagnole de plus grande qualité.

## ***2. Le roman historique réaliste***

En Europe occidentale, il est d'usage de situer le courant réaliste entre le romantisme et le symbolisme. Le réalisme peut se définir comme un concept philosophique<sup>296</sup>, soit une attitude du texte littéraire face à l'objet à représenter. Cette attitude face au réel n'implique pas de véritable esthétique littéraire, mais appelle à la « fonction référentielle du langage, sa capacité à saisir les objets du réel, à s'y référer »<sup>297</sup>. Le *dictionnaire encyclopédique Auzou* définit alors le réalisme comme un « Courant esthétique qui assigne à l'art le rôle de restituer la réalité sans la déformer ni l'idéaliser »<sup>298</sup>. C'est donc aux artistes peintres et aux photographes que les écrivains empruntent essentiellement un style réaliste.

Ce mouvement qui apparaît vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle est une réaction contre l'académisme et le romantisme. Cette rupture avec le classico-romantique est d'ailleurs posée comme premier critère de définition du *Dictionnaire des littératures françaises*.<sup>299</sup> Les réalistes

---

<sup>296</sup> Maryse Adam-Maillet, *Réalisme et naturalisme*, Paris, Ellipses, 2001, p. 6-7.

<sup>297</sup> *Op.cit.*, p. 8.

<sup>298</sup> *Dictionnaire encyclopédique Auzou*, Paris, Auzou, 2004, p. 1272.

<sup>299</sup> Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey, *Dictionnaire des littératures françaises*, Tome III, Paris, Bordas, 1994, p. 2017.

adhèrent davantage aux discours scientifiques et exaltent moins les émotions et les sentiments. Ils placent au centre de leurs préoccupations : la nature et l'homme tout en s'appliquant à dénoncer les travers de la société industrielle<sup>300</sup>.

### a. Définition du réalisme

Il est peu aisé d'apporter une définition exacte du réalisme compte tenu des nombreuses variations observées sur le plan littéraire. Retenons cependant que le réalisme veut rendre visible ce que l'on ne voit plus ou ce que l'on ne regarde pas. Il ne vise pas à reproduire à l'identique le réel, mais à le révéler. Nous revenons ici à la notion de *mimèsis* de Platon que nous avons déjà défini évoquée précédemment (voire partie A.1. : À propos du genre).

Le deuxième point de définition retenu est l'exaltation de la beauté de tous les objets et de tous les secteurs de la société<sup>301</sup>. Tout est beau et digne d'intérêt : les régions aussi bien que les nations, les figures féminines aussi bien que les grands hommes de l'Histoire, les figures marginales (prostituées, bandits, etc.) aussi bien que les noms respectables, les petites gens aussi bien que les bourgeois, etc. Partout la marginalité est sublimée. Les réalistes mettent en valeur tous ces éléments écartés précédemment par la Littérature et posent ainsi un regard plus exhaustif sur la société dans une démarche qui prend souvent une tournure militante.

En France, l'un des plus grands écrivains réalistes est indéniablement Balzac avec sa prolifique *Comédie humaine*. L'œuvre prétend représenter à partir d'une série de romans liés les uns aux autres, une fresque littéraire des coutumes et du quotidien des Français. Pour ce faire, Balzac s'intéresse au présent et aux événements historiques proches du présent selon les critères du mouvement réaliste. Notons encore que ces représentations d'un passé proche du présent répondent à la demande d'une nouvelle classe sociale en pleine ascension politique<sup>302</sup>. Le modèle balzacien marque ainsi un tournant dans la réécriture de l'Histoire en Europe.

---

<sup>300</sup> *Idem.*

<sup>301</sup> *Op.cit.*, p. 2018.

<sup>302</sup> *Historia y novela : Poética de la novela histórica, op.cit.*, p. 112.

## b. Le Krausisme en Espagne

En Espagne, il importe de souligner l'influence du krausisme<sup>303</sup> à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans la formation des sciences sociales. Ce mouvement de pensée, qui doit son nom au philosophe allemand Friedrich Krause (1781-1832), se diffuse en effet en Espagne à partir de 1858, grâce notamment aux traductions d'Antonio Sanz del Río dont la plus importante est : *Ideal de la humanidad para la vida (L'idéal d'humanité pour la vie)*. Pierre Bidart<sup>304</sup> rappelle que « La pensée de Krause sert de faire-valoir à tous ceux qui cherchent à réformer culturellement une Espagne conservatrice » afin de renforcer « une nation espagnole fragilisée par l'inculture et le manque d'ambition »<sup>305</sup>. Pour ce qui est de la littérature, les premiers romans réalistes sont écrits par Fernán Caballero au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Parmi les plus grands romanciers réalistes et naturalistes espagnols, nous retiendrons Clarín (alias Leopoldo Alas, 1852-1901), Emilia Pardo Bazán (1851-1921), José María de Pereda (1833-1906) ou encore Juan Valera (1824-1905).

Toutefois, l'œuvre de Benito Pérez Galdós (1843-1920) laisse une empreinte majeure dans l'histoire du roman historique espagnol.

### ***3. Le cas de Pérez Galdós***

Notons que le réalisme connaît un retentissement particulier en Espagne. Au-delà du concept artistique qui influence les écrivains européens au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, le réalisme est considéré comme un critère de définition de la littérature espagnole<sup>306</sup> :

El realismo español, según define muy precisamente Menéndez Pidal, consiste « en concebir la idealidad poética muy cerca de la realidad, muy sobriamente », o, como dice luego, en « ejercitar la inventiva creadora en la selección poética de los hechos por todos conocidos ». Lo que explica – y esto es bien característico – la escasez en nuestra literatura

---

<sup>303</sup> Pierre Bidart, « L'influence du philosophe allemand F. Krause dans la formation des sciences sociales en Espagne », in *Revue germanique internationale*, n°21 : « L'horizon anthropologique des transferts culturels », p. 133-148.

<sup>304</sup> *Idem.*

<sup>305</sup> *Ibidem.*

<sup>306</sup> Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española*, Tome I, Madrid, Gredos, 1972, p. 21. L'auteur précise que le réalisme espagnol est sobre, austère et dénué de fantaisie et d'éléments merveilleux, comparé au réalisme français ou allemand. Il se distingue alors par un langage crû, destiné à traduire la violence de la réalité représentée.

de elementos maravillosos y fantásticos. Esta condición [...] se echa ya de ver en nuestra épica primitiva, sustancialmente histórica (hasta el punto de haberse convertido en fuente de las crónicas), frente a la abundancia de personajes sobrehumanos o de sucesos imposibles en la épica francesa y germánica.<sup>307</sup>

Le réalisme espagnol se distingue donc par son caractère sobre et épuré qui veut rendre le plus fidèlement possible la violence des troubles socio-politiques qui secouent l'Espagne depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Les plus grands ambassadeurs de cette période à l'échelle internationale sont alors le poète Gustavo Adolfo Bécquer (1836 -1870) et le romancier Benito Pérez Galdós<sup>308</sup>(1843-1920).

Ce dernier retiendra toute notre attention dans les lignes suivantes, car il a su réhabiliter le roman historique espagnol auprès de la critique littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle.

#### a. Le réalisme galdosien

Benito Pérez Galdós est imprégné d'Histoire et plus spécifiquement d'histoires sur la guerre d'Indépendance que lui racontait son père durant son enfance. De cet engouement pour l'Histoire naît l'écriture des *Episodios Nacionales*, une fresque de l'Espagne du XIX<sup>e</sup> siècle composée de 46 épisodes, répartis en cinq séries de dix romans chacune. L'œuvre démarre avec la bataille de Trafalgar et va jusqu'à la restauration des Bourbons en Espagne. Par son style réaliste, Benito Pérez Galdós propose une nouvelle façon d'écrire l'Histoire nationale. Il ne se réfère plus au Moyen Âge, à l'instar de ses prédécesseurs romantiques, mettant en exergue des périodes beaucoup plus proches, voire contemporaines. Il s'investit pleinement dans la

---

<sup>307</sup> *Idem*. « Le réalisme espagnol selon la très précise définition de Menéndez Pidal, consiste à « concevoir un idéal poétique très proche de la réalité, très sobrement », ou, comme il dit ensuite, en représentant dans le texte littéraire des faits connus par tous ». Ce qui explique, -et ceci est bien caractéristique- la quasi inexistence d'éléments merveilleux et fantastiques dans notre littérature. Cette condition [...] peut déjà être observée dans notre épique primitive, essentiellement historique (au point d'être devenue une source pour les chroniques), face à l'abondance de personnages surhumains ou d'exploits impossibles à accomplir dans l'histoire française et germanique ».

<sup>308</sup> Biographie tirée de Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española*, Tome I, Madrid, Gredos, 1992, p. 194. Né à Las Palmas (Grande Canarie), il vient à Madrid pour faire des études de droit. Il fréquente les cafés littéraires et les conférences de l'Ateneo où il découvre le philosophe Kraus. Il devient rapidement journaliste. Lors d'un séjour à Paris, il découvre Balzac [...]. Il est influencé aussi bien par les romanciers européens dont Dickens [...] que par Cervantès. En 1887, il entre à l'Académie royale espagnole [...]. En 1905, l'Académie refuse sa candidature pour le prix Nobel en raison de ses opinions républicaines. Galdós s'incrit au parti réformiste de Melquíades Alvarez et devient député. Il meurt à Madrid en 1920.



phase préliminaire de documentation et s'imprègne de l'ambiance qui règne dans les contrées espagnoles les plus pauvres pour pouvoir décrire un espace-temps authentique et vraisemblable. L'objectif de cet auteur, explique Carlos García Gual<sup>309</sup> ou encore Alonso Amado, est donc d'éveiller la conscience nationale et de guider le peuple dans sa vie politique et sociale<sup>310</sup>. Pérez Galdós fait corps avec le peuple en amont de la réécriture de l'Histoire pour réaliser ce que Carlos Seco Serrano<sup>311</sup> appelle : « une introspection sociale rétrospective ».

Concernant les particularités de l'écriture galdosienne, Alonso Amado souligne les différences entre le roman historique galdosien et le roman historique romantique :

El espíritu de los *Episodios* presenta contrastes esenciales con el de las llamadas novelas históricas. Podéis pensar en las de Walter Scott, o en *Nuestra Señora de París* de Víctor Hugo, o en la *Salammbó* de Flaubert, o en *Los Tres Mosqueteros* de Dumas, o el *Quo Vadis* de Sienkiewicz, o el *Tutankhamón* de Mereshkovski: siempre tienen esta condición: que representan un modo de vida pasado, caducado, heterogéneo con el actual, y que precisamente el autor se ha sentido tentado a acometer la empresa por lo que aquel modo de vida tiene de lejano y de fenecido, esto es, por el placer taumatúrgico de resucitarlo; y el encanto de la resurrección por medio de la ilusión del arte es también lo que se ofrece a los lectores.

En los *Episodios Nacionales*, al revés. Una necesidad de conocer mejor el funcionamiento de la sociedad española contemporánea impone a Galdós la tarea de novelar el pasado inmediato de donde el presente está saliendo con movimiento orgánico. No es, pues, una fuga del presente con refugio de la imaginación en tiempos muy diferentes, sino, al contrario, un más seguro afincamiento en el presente. Y el pasado que se reconstruye en los *Episodios* en vez de ser preferentemente formado por modos de vida y modos de pensar extraños a los nuestros, está constituido por lo que forma todavía la textura de la vida española. Lejos de presentar Galdós un pasado como pasado y caducado, lo que hace es mostrar las raíces vivas de la sociedad actual. Y más: mostrar qué es lo que del pasado ya está pasado y muerto, y por lo tanto, debe ser ajeno a la vida que sigue su marcha.<sup>312</sup>

En somme, le roman historique galdosien est innovant en ce qu'il propose une rupture avec le roman historique romantique, essentiellement essentiellement pour ce qui est du traitement du temps et de l'intentionnalité de l'auteur. Le réalisme galdosien rompt en effet

---

<sup>309</sup> Annexe 2, entretien avec Carlos García Gual : « Pérez Galdós escribió “Los episodios nacionales” que son más de 40. Pérez Galdós lo hizo para que la gente tuviera una conciencia nacional en España». « Pérez Galdós a écrit Les épisodes nationaux qui sont plus de 40. Pérez Galdós l'a fait pour que les gens aient une conscience nationale en Espagne ».

<sup>310</sup> Alonso Amado, « Lo español y lo universal en la obra de Galdós » *Revista de la Universidad Nacional (1944-1992)*, Universidad Nacional de Colombia, [www.revistas.unal.edu.co](http://www.revistas.unal.edu.co), p. 35-53 (p. 39) : « Galdós se puso a escribir novelas porque se sentía con una misión nacional que cumplir : alumbrar la conciencia nacional, influir en el modelo social de ser de los españoles y mejorar su índole política ».

<sup>311</sup> Carlos Seco Serrano, « Los Episodios nacionales como fuente histórica », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 250-2, Octubre 1970-Enero 1971, p. 256-285 (p. 261).

<sup>312</sup> Alonso Amado, « Lo español y lo universal en la obra de Galdós », *op.cit.*, p.46. « L'espagnol et l'universel dans l'œuvre de Galdós ».

avec la nostalgie d'un passé lointain dont les préoccupations seraient différentes de celles du présent. Il n'est désormais plus question de contempler les grandeurs du passé national. Ce sont les événements historiques proches du présent de l'auteur qui sont retenus pour répondre aux questions existentielles des Espagnols contemporains afin d'éveiller les consciences. Galdós intègre également une forte influence cervantesque -que Celia Fernández Prieto nomme « *el referente cervantino* »- marquée par de nombreuses références au *Quijote*<sup>313</sup>.

## b. L'écriture d'une fresque historique espagnole

De façon générale, il est courant de considérer que l'œuvre de Benito Pérez Galdós se déploie selon différentes périodes :

- La première période (1870-1880) comprend sept romans centrés sur l'analyse de l'Espagne de la Restauration ainsi que vingt *Episodios nacionales* (*Episodes nationaux*) qui ont l'ambition, nous l'avons dit, d'être une grande fresque historique du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces romans historiques présentent en effet les luttes entre les absolutistes et les « constitutionalistes ».
- La deuxième période (1880-1888) comprend des romans dédiés aux classes moyennes madrilènes comme : *La de Bringas* (1884), *Lo prohibido* (1885), *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) ou encore *Miau* (1888).
- À partir des années 1890, nous notons une évolution du fait de préoccupations plus spirituelles comme dans : *Angel Guerra* (1890-1891), *Nazarín* (1895) et *Misericordia* (1897).

---

<sup>313</sup>*Historia y novela : poética de la novela histórica, op.cit.*, p. 119 : « Por último, el referente cervantino, y más concretamente, el del *Quijote*, sigue actuando en la escritura galdosiana y se plasma en los títulos de los capítulos, en las múltiples citas y alusiones a personajes o situaciones de la novela cervantina, en los procedimientos de enlace de unos capítulos con otros, en fin, en el nivel enunciativo, por la ironía cervantina de que hace gala el narrador autorial de los episodios ; en el nivel semántico, por los rasgos de algunos de los protagonistas (por ejemplo Santiago Ibero) que se construyen siguiendo un proceso similar al de Don Quijote ; y en el nivel simbólico : si la novela histórica modeliza de una forma u otra los grandes mitos de la identidad nacional, no podía dejar de incorporar el mito de Don Quijote como la cristalización más lograda de la identidad hispánica ». Traduction : « Enfin, l'écriture cervantesque, et plus concrètement, celle du Quichotte, continue à influencer la poétique galdosienne. Cette influence est tangible dans les titres des chapitres, les multiples citations et allusions aux personnages ou situations du roman cervantesque, dans les transitions entre les chapitres. Et enfin, cette influence cervantesque se manifeste au niveau énonciatif, par la tonalité ironique qui met en avant un narrateur autodiégétique ; au niveau sémantique, à travers les traits de quelques uns des protagonistes (par exemple, Santiago Ibero) qui se construisent selon un processus similaire à celui de Don Quichotte ; et au niveau symbolique : si le roman historique représente d'une façon ou d'une autre les grands mythes de l'identité nationale, il ne pouvait omettre d'intégrer le mythe de Don Quichotte en tant que creuset le plus abouti de l'identité hispanique. »

- Et à partir des années 1890, une quatrième période privilégie la dimension théâtrale avec la publication d'une vingtaine de drames, dont sept sont d'ailleurs adaptés de ses romans<sup>314</sup>.

À partir d'un extrait de texte de *Misericordia*, Mélina Ayanniotakis fait ressortir l'originalité du réalisme galdosien qui « n'est donc pas une observation scientifique et objective de la réalité : loin d'être neutre, le narrateur analyse les situations et les personnages avec lucidité, humour et ironie »<sup>315</sup>. Celia Fernández Prieto quant à elle retient cinq points de rupture majeurs entre l'écriture galdosienne et le roman historique romantique<sup>316</sup> :

- 1) La réduction de la distance temporelle entre passé et le présent.
- 2) La réduction de notes d'informations au lecteur qui connaît les faits historiques. Dramatisation de l'événement. Le lecteur découvre le contexte à travers les répliques des personnages.
- 3) Les faits historiques s'imposent dans la construction de la diégèse.
- 4) Le protagoniste -qu'il soit fictif ou historique- n'est plus relégué au second plan. Il supporte toute la tension diégétique et son parcours montre l'impact du fait historique sur son activité quotidienne.
- 5) La visée didactique. Le roman galdosien est perçu comme un support d'éducation politique, notamment pour valoriser le patriotisme espagnol.

En définitive, le roman historique espagnol retrouve un second souffle avec le réalisme de Benito Pérez Galdós. Ce dernier se distingue du roman historique romantique en ce qu'il privilégie la reconstruction d'un passé proche du présent de l'auteur. Il se fixe comme objectif clair d'éveiller les consciences du peuple espagnol sur sa réalité sociale et politique. Aussi, l'intérêt de l'auteur tend toujours vers la consolidation de la Nation, mais la notion de la distance entre le passé représenté et le présent de l'auteur se réduit et nous observons un style plus sobre et moins contemplatif.

Le style galdosien participe dès lors à fixer le réalisme comme critère de définition de la Littérature espagnole, laquelle s'étend jusqu'en Amérique.

---

<sup>314</sup> Mélina Ayanniotakis, *Précis de la littérature espagnole*, op.cit., p. 198.

<sup>315</sup> *Idem*.

<sup>316</sup> *Historia y novela : poética de la novela histórica*, op.cit., p. 116 à 117.

## C. Le roman historique en Amérique hispanique

Le continent américain est sous l'influence de ses métropoles quand émerge le roman historique en Europe. Ce genre, qui tend à exalter les nationalismes, ne tarde pas à se répandre dans les anciennes colonies<sup>317</sup> où la revendication identitaire croît. Compte-tenu que l'Histoire de ces espaces, -marquée en particulier par la colonisation et l'esclavage- met en exergue le rapport souvent violent entre dominants et dominés, il est légitime de s'interroger sur les formes adoptées par le roman historique américain. Ce dernier questionne l'Histoire et par là même les rapports de pouvoir à une époque donnée. Nous nous demanderons alors s'il y a une façon d'écrire et de réécrire l'Histoire propre à l'Amérique.

Nous prêterons une attention toute particulière au roman historique qui se développe en Amérique du sud, -terre de métissages ethniques et culturels et où coexistent diverses langues- pour en observer les évolutions et les caractéristiques. L'aire hispanique exerce en tous les cas une forte influence sur les pays avoisinants, car cette « Amérique latine »<sup>318</sup> englobe tout l'hémisphère sud du continent américain et la caraïbe insulaire adjacente. Et puisque la Littérature a pris en Amérique hispanique des formes originales, ne serait-il pas légitime de se demander si une Histoire différente ne génère pas un type de roman historique autre ? Ainsi, au lendemain des indépendances, reconstruire la mémoire collective, consolider la conscience de la Nation et chercher et revendiquer son identité n'ont-ils pas été des enjeux majeurs ?

### ***1. Littérature hispano-américaine et remodelisation du roman***

L'Amérique hispanique continentale, immense territoire d'une superficie de 12.004.512 km<sup>2</sup> qui compte près de 365.307.875 habitants répartis dans 19 pays différents, abrite un patrimoine culturel important. Afin de mieux définir la Littérature hispano-américaine nous passerons en revue les principales étapes de l'historiographie littéraire de ces espaces,

---

<sup>317</sup>*Historia y Novela : poética de la novela histórica, op.cit.*, p.96. Le roman historique s'introduit dans les colonies espagnoles d'Amérique d'abord au Mexique peu après que les éditeurs espagnols aient diffusé la traduction des romans de Walter Scott. Les écrivains hispano-américains se laissent davantage influencer par les romans-feuilleton venus d'Europe.

<sup>318</sup>L'épithète « latine » renvoie à l'ensemble des pays qui colonisèrent cette partie continentale du monde, à savoir l'Espagne et le Portugal.

avant de mettre en lumière les points communs entre Littératures hispano-américaines et Littératures antillaises franco-créolophones.

D'abord, il convient de préciser que nous entendons par « Littérature hispano-américaine » : l'ensemble des textes littéraires qui ont été produits dans les espaces situés dans l'aire hispanique, continentale et insulaire, d'Amérique du Sud. Nous n'incluons pas les productions qui émergent en dehors des frontières de l'Amérique hispanique comme aux Etats-Unis d'Amérique, terre d'accueil d'une forte population hispanophone. Le *spanGLISH*, interlect entre l'espagnol (*spanish*) et l'anglais (*english*), pratiqué par de nombreux immigrés d'Amérique du Sud, inspire en effet de plus en plus d'auteurs et de poètes hispanophones nés ou installés aux Etats-Unis. La littérature *chicana*, portée par la communauté mexicaine aux Etats-Unis, est encore une autre variante de la littérature hispanique qui émerge en dehors de l'Amérique hispanique. Nous ne prendrons pas non plus en compte les formes narratives qui naissent au contact de l'aire hispanique et du monde luso-brésilien.

Assurément, la notion de territorialité est de la plus haute importance dans la caractérisation de la Littérature hispano-américaine, dans la mesure où l'espace où évolue l'auteur, étant associé à une Histoire, à une situation socio-politique et à des pratiques culturelles, etc., contextualise et conditionne l'acte d'écriture.

Nous considérons comme autre caractéristique essentielle de la Littérature hispano-américaine, l'usage du castillan comme code linguistique commun aux écrivains natifs des pays de l'Amérique hispanique. Même si les différentes identités s'expriment selon la nationalité des auteurs hispano-américains, nous considérons que l'Histoire culturelle depuis notamment la pseudo-« découverte » de Christophe Colomb de ces pays constitue un socle commun qui lie ces textes malgré leurs différences, constituant ainsi la Littérature hispano-américaine et la distinguant de la Littérature espagnole, péninsulaire.

Nous envisagerons quatre étapes-clé dans l'histoire de la Littérature hispano-américaine : l'époque précolombienne, la période de la Conquête ou période coloniale, la Littérature du XIX<sup>e</sup> siècle et la Littérature du XX<sup>e</sup> siècle. Dans ce bref panorama littéraire, nous porterons une attention toute particulière au genre romanesque.

## a. Littérature précolombienne

D'aucuns oublient parfois de s'interroger sur l'existence d'une Littérature précolombienne en Amérique dite latine, ce qui porte à penser hâtivement que la Littérature prend naissance sur le sol américain avec l'arrivée de Christophe Colomb... Nous nous appuyerons essentiellement sur les travaux de Giuseppe Bellini et sur son ouvrage intitulé *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*<sup>319</sup> pour rappeler brièvement l'apport amérindien dans la Littérature hispano-américaine :

Las grandes expresiones de la literatura precolombina las encontramos en las zonas de civilización superior, en el mundo « náhuatl », en el « maya » y en el « quechua ». Estos pueblos alcanzaron un elevado nivel de civilización que dejó asombrados a los primeros conquistadores españoles y que sigue asombrándonos todavía a los que nos acercamos hoy a este mundo extraordinario<sup>320</sup>.

Cette introduction à la Littérature précolombienne évoque la précieuse contribution des civilisations amérindiennes et remet en cause la dichotomie Civilisation / Barbarie -perception européiste théorisée et défendue notamment par l'Argentin Domingo Faustino Sarmiento<sup>321</sup>-selon laquelle l'Europe aurait le monopole de la culture et du savoir alors que les terres d'Amérique seraient l'espace de la Barbarie et de l'inculture. Bien que les peuples amérindiens disposent d'une culture fondée essentiellement sur l'oralité à l'instar des Incas, certaines communautés telles que celles des Mayas et des Aztèques avaient inventé des systèmes d'écriture.

Les Mayas, apparus vers l'an 1500-2000 ans avant J-C, constituent la plus ancienne des trois civilisations amérindiennes que nous allons présenter. Ils parlaient le *maya-quiché*, dit aussi *yucatèque*, et se servaient d'idéogrammes et de phonogrammes pour inscrire sur des

---

<sup>319</sup> Giuseppe Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Castalia, 1997.

<sup>320</sup> *Op.cit.*, p. 21.

<sup>321</sup> Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo o civilización y barbarie en las Pampas argentinas*, Chile, Ed. El progreso de Chile, 1845. Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), fut le septième Président de la République d'Argentine et l'auteur, entre autres ouvrages, de *Facundo* (1845). Dans cette œuvre-clé de la Littérature hispano-américaine, l'auteur s'inspire de la vie du général Juan Facundo Quiroga et construit une représentation dichotomique de la société argentine entre Civilisation et Barbarie. Sarmiento fait alors l'apologie de l'influence de la culture européenne sur la culture argentine et présente la pampa et les *gauchos* comme l'espace et les représentants de la Barbarie en Argentine.

pierres et des codex<sup>322</sup> leur mode de vie, leur Histoire et leurs croyances religieuses. De plus, ils avaient élaboré des méthodes de calculs relativement avancées et un calendrier très précis.

L'œuvre la plus importante du peuple maya-quiché qui ait été conservée est le *Popol-Vuh*. Ce livre sacré, écrit en *quiché*, raconte d'anciennes légendes et souligne la résistance héroïque du peuple maya-quiché contre les troupes de l'Espagnol Alvarado, la destruction d'Utatlán la capitale et la fuite des habitants vers les localités voisines. Le *Popol-Vuh* qui n'existe plus dans son état d'origine a été traduit d'abord en latin, puis en espagnol, par le père Ximénez dans un ouvrage posthume, publié en 1856 intitulé : *Historia del Origen de los Indios de esta provincia de Guatemala*. Autre texte maya important, que Bellini définit comme « une histoire synthétique du peuple quiché et de ses migrations » mais aussi comme un complément du *Popol-Vuh* est le : *Título de los Señores de Totonicapán*. On compte également comme textes sacrés plusieurs livres du *Chilam Balam*<sup>323</sup> écrits en maya. À l'arrivée des Conquistadors espagnols, la civilisation maya qui était déjà en déclin, fut soumise par la force.

Les membres de l'Empire aztèque se désignaient eux-mêmes comme : *Mexicas* et parlaient le *náhuatl*. Ils fondèrent leur capitale Tenochtitlán (actuelle ville de México) en 1365 et réussirent à soumettre tous les peuples vivant sur l'actuel territoire du Mexique entre le XIV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècles. La culture aztèque est donc une synthèse culturelle reconstituée<sup>324</sup> d'un ensemble d'ethnies amérindiennes du Mexique. Ils écrivaient sur du papier, des pierres, des peaux d'animaux ou des écorces de bois, à partir d'un système composé d'idéogrammes et de pictogrammes, moins finement élaboré cependant que le système d'écriture maya. Les Aztèques possédaient également deux calendriers : un solaire et un religieux. Là encore, les Espagnols ont détruit un grand nombre de ces traces écrites lors du pillage de la capitale et de ses temples. Toutefois, certains vestiges ont pu être sauvés<sup>325</sup>.

Enfin, les Incas, même s'ils ne possédaient pas l'écriture au sens occidental du terme - puisqu'ils n'avaient pas développé de systèmes phonétiques ni pictographiques comme leurs

---

<sup>322</sup> Les codex étaient des livres mayas faits de papier en fibres végétales. Seulement quatre d'entre eux ont été retrouvés et archivés. Le *codex Dresdensis* est conservé à la Bibliothèque de Dresde, le *codex Tro-Cortesianus* se trouve au Musée de l'Amérique à Madrid, le *Peresianus* est à la Bibliothèque Nationale de Paris et le *codex Grolier* qui est archivé à INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia) au Mexique.

<sup>323</sup> Balam était le nom d'un prêtre maya. Ces livres sacrés, véritables encyclopédies sur le mode de vie des Mayas, présentent des chroniques historiques et racontent les mariages entre grandes familles. Il existe plusieurs *Chilam Balam* selon les villages suivants : Tizimín, Ixil, Kana, Calkimi, Oxkutzcab, Nah, Teabo, Tekak, et Maní. Le plus célèbre reste cependant le *Chilam Balam de Chumayel*.

<sup>324</sup> Guiseppe Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, *op.cit.*, p. 24.

<sup>325</sup> *Op.cit.*, p. 23.

voisins aztèques ou mayas-, étaient l'une des civilisations les plus brillantes et les plus puissantes de l'Amérique précolombienne. Les premières tribus ont été identifiées vers le XII<sup>e</sup> siècle dans la vallée de Cuzco, capitale de l'Empire qui prendra son essor vers le XV<sup>e</sup> siècle. Les Incas parlaient le *quechua* et communiquaient grâce à un système complexe de cordelettes et de nœuds appelés *quipus* dont les codes restent encore un mystère pour nos chercheurs contemporains. Les Espagnols ont également soumis par la force les Incas.

En définitive, les Conquistadors espagnols ont détruit une grande partie du patrimoine culturel amérindien en imposant, par la violence, leur présence, leur religion, leur alphabet latin et leur culture en général. Il n'empêche que les langues indigènes ont survécu. On parle encore le *náhuatl* au Mexique et le *yucatèque* est largement pratiqué au Mexique, mais aussi au Guatemala. Enfin, le *quechua*, bien vivant dans les Andes et en Amazonie, est reconnu comme langue officielle dans certains pays, notamment au Pérou depuis 1975.

Dans les îles antillaises, anciennes colonies françaises, où la langue des Indiens arawak a quasiment disparu -sauf en Guyane et dans ses pays frontaliers-, c'est le créole, langue vernaculaire née sur l'habitation<sup>326</sup> pendant la période coloniale qui a survécu aux Antilles françaises. Langues ancestrales amérindiennes et créoles deviennent alors ce que Blas Matamoro désigne comme des « *lenguas sofocadas* »<sup>327</sup>, soit des langues opprimées, condamnées à lutter pour être reconnues et trouver leur place dans la Littérature de leurs peuples<sup>328</sup>.

Toutefois, parallèlement à l'action destructrice des Conquistadors, Guiseppe Bellini souligne l'intervention parfois salvatrice des missionnaires espagnols, que ce soit par la traduction ou la transcription des textes mémorisés oralement de générations en générations chez les Amérindiens :

Es mérito de los españoles no sólo haber salvado la cultura prehispánica mediante la transcripción de la misma a su lengua, sino también el haberla salvado en lengua náhuatl, transcrita en

---

<sup>326</sup> Jacques, Petitjean Roget, *La société d'habitation à la Martinique, un demi siècle de formation*, soutenue à l'Université de Lille, 1980. L'auteur fait la distinction entre la société de « plantation » et celle d'« habitation ». Le terme « plantation » s'appliquerait aux grands espaces continentaux alors que l'« habitation » serait le terme utilisé (encore aujourd'hui) dans les petits espaces à l'instar des anciennes colonies françaises de la Caraïbe pour désigner : « une unité d'exploitation orientée vers une production destinée à l'exportation, recourant à l'Esclave africain ».

<sup>327</sup> Blas Matamoro, « La novela hispanoamericana : identidad, origen y narrativa », in *Ciclo de conferencias : poesía y novela hispanoamericanas : una literatura viva (III)*, 3/06/2008. [www.march.es](http://www.march.es) consulté le 21 novembre 2017 : « les langues opprimées ».

<sup>328</sup> Nous développerons cet aspect dans la troisième partie de notre étude.



caracteres latinos, y el haber recogido los textos originales, clave para la interpretación de los códices aztecas.<sup>329</sup>

Il est alors possible de consulter, en castillan, le contenu de ces codex dont la plupart des originaux ont aujourd'hui disparus.

En somme, il existait une forme d'écriture sur le continent américain avant l'arrivée de Christophe Colomb. Dès la période coloniale, les missionnaires espagnols avaient montré un vif intérêt pour la cause des Amérindiens, œuvrant à la préservation de leur patrimoine culturel et allant jusqu'à défendre parfois les droits des Indiens devant les Rois d'Espagne à l'instar de frère Bartolomé de las Casas dans sa célèbre *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (*Très brève relation de la destruction des Indes*, 1552).

L'Espagne qui en 1492 terminait la Reconquête de ses territoires après avoir elle-même connu sept siècles de domination musulmane, période de cohabitation entre trois communautés religieuses (Musulmans, Juifs et Chrétiens), aurait-elle montré plus de tolérance que ses voisins français, anglais, et hollandais, envers les peuples colonisés en Amérique ? En tous les cas, les missionnaires espagnols se sont spécialisés dans l'art de collecter des données tirées du patrimoine oral des Amérindiens pour les transposer à l'écrit.

Cette pratique, semble aujourd'hui reprise, d'une certaine façon, par les auteurs antillais. L'originalité de la langue utilisée retiendra alors notre attention. Enfin, certains mots ou concepts ainsi que divers aspects culturels des Amérindiens ont traversé le temps et imprimé assurément la réalité hispano-américaine et américano-caraïbe à venir, marquant sans doute ainsi le roman hispano-américain et caribéen de certaines caractéristiques.

Dans les paragraphes suivants, nous nous concentrerons désormais sur l'avènement et le développement du roman en Amérique hispanique.

---

<sup>329</sup> *Nueva historia de la literatura hispanoamericana, op.cit.*, p. 26.

## b. La période coloniale

Pour mémoire, quand il accoste à Guanahani -l'actuel San Salvador aux Bahamas-, Christophe Colomb, dans son journal de bord (*El Diario de a bordo*) pense avoir atteint les Indes. Les expéditions ultérieures des Conquistadors révéleront la présence d'un continent immense et encore inexploré par les Européens qui sera baptisé plus tard « América »<sup>330</sup> en hommage au navigateur florentin Amerigo Vespucci. Les lettres intitulées *Cartas de Cristobal Colón* que le navigateur adresse aux Rois Catholiques pour décrire les territoires et les peuplades nouvellement « découverts » au Nouveau Monde marquent alors la première étape de la littérature hispano-américaine.

Se pose dès lors le problème du langage. En effet, comment décrire une réalité inconnue avec des vocables issus d'un autre espace, produits par un autre système de représentations, de pensée, et par une autre structure imaginaire ? Comment nommer l'objet qui s'offre à notre perception quand le référent ne trouve pas le nom ou le signe qui lui correspond dans le système linguistique que nous utilisons ? Telles sont les questions auxquelles se trouvent confrontés, pas toutefois nécessairement de façon consciente, d'abord Christophe Colomb, puis tous les Conquistadors qui se livrent ensuite à l'exercice de la rédaction d'une chronique<sup>331</sup>. Ce problème du langage ou du décalage entre la langue parlée et la réalité américaine est l'une des manifestations du choc culturel qui se produit entre le monde américain et l'Europe à l'arrivée des Conquistadors en Amérique hispanique. Aussi, nous citerons quelques exemples parmi les chroniqueurs qui ont le plus marqué l'histoire de la Littérature hispano-américaine.

Une part particulière peut être faite aux lettres adressées par Christophe Colomb aux Rois Catholiques d'Espagne dans son titre original *Las Cartas del descubrimiento*, un autre ouvrage-clé qui s'ajoute au : *El Diario de a bordo*. Ces documents sont les premiers écrits en castillan qui se réfèrent aux Amériques et ils vont être lus dans toute l'Europe et marquer le regard porté sur ce nouveau continent. D'autres manuscrits viennent ensuite marquer cette étape de la littérature coloniale, comme les diverses lettres rédigées par Americo Vespuccio ou encore l'ouvrage de Pedro Mártir de Anglería intitulé : *Las Décadas de Orbe Novo* (1511). Le père

---

<sup>330</sup> Le terme « América » est une invention des cartographes allemands Martin Waldseemüller et Mathias Ringmann qui apparaît dans le planisphère intitulé *Universalis Cosmographia* qu'ils éditent à Saint-Dié-des-Vosges en 1507.

<sup>331</sup> Cette question est repoussée par Carlos Fuentes dans l'une des nouvelles de *El Naranjo, o los círculos del tiempo*, Mexico, Editions Alfagara, 1993, où il s'intéresse au rôle des traducteurs entre Malintzin et Gerónimo de Aguilar dans la Conquête.

Las Casas consacre d'ailleurs une partie de son existence à la défense des Indiens, combat immortalisé dans *Historia de las Indias* et *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552).

Rappelons que de nombreux Conquistadors rédigent des chroniques. La Conquête du Mexique sera par exemple à l'origine des cinq *Cartas de la relación* (entre 1519 et 1526) de Hernán Cortés, de la *Verdadera historia de la conquista de la Nueva España* (1632) de Bernal Díaz del Castillo et de l'*Historia General de las Indias* (1552) de Francisco López de Gómara. Gonzalo Fernández de Oviedo offre une description de l'Amérique à plus large échelle dans son *Historia General y Natural de las Indias, Islas y Tierra firme del Mar Océano* (publiée intégralement entre 1851 et 1855). Enfin, nous citerons le cas, original, d'Alvar Núñez Cabeza de Vaca qui propose dans *Naufragios* (1542) une fiction mettant en scène des Indiens de diverses régions et proposant une façon de percevoir l'altérité indienne vraisemblablement pionnière en ce qu'elle dépasse les dichotomies traditionnelles<sup>332</sup>.

Ces chroniqueurs venus d'Europe présentent, nous l'avons dit, la réalité qui s'offre à eux avec le vocabulaire disponible dans leur langue, mais aussi depuis leur mode de représentation du monde. Ainsi, une autre conséquence de la rencontre entre ces deux mondes est l'absence de relativisme culturel. L'eurocentrisme semble dès lors empêcher tout véritable dialogue entre ces deux peuples. Aussi, les chroniqueurs ont contribué à créer des mythes répétés à l'envie.

L'émerveillement que Christophe Colomb exprime dans ses descriptions de l'espace américain donne par exemple naissance au mythe du « Bon Sauvage », véritable idéalisation de l'Indien qui vit en harmonie dans une sorte de paradis terrestre avec une nature luxuriante et généreuse. Cette représentation simpliste et utopique du monde américain conduira les philosophes des Lumières, en contexte de révolution industrielle, à opposer Nature et Culture, remettant en question, aux Amériques, le bien-fondé de la Civilisation au sens européen du terme et associant le Bonheur à l'état de nature antérieur à la Civilisation. Le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755) de Jean-Jacques Rousseau illustre parfaitement ce courant de pensée.

Le mythe de l'« Eldorado » est encore un autre fantasme produit par les récits des premiers chroniqueurs. Les Conquistadors affirment avoir vu un chef de la tribu des Chibchas entrer couvert de poudre d'or -d'où le terme « El Dorado »- dans un lac où les Indigènes jetaient des pierres précieuses en offrande à leurs divinités. Cette contrée, prometteuse d'abondantes

---

<sup>332</sup>*Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Chap. 2. La literatura de la Conquista, *op.cit.*, p. 57 à 78.

richesses, devient dès lors le lieu de quêtes chimériques et motive notamment durant la Conquête et la colonisation de l'Amérique de multiples expéditions. Après que le lac Guatavita dont il est question dans la légende a été dévasté et que des chefs de tribus ont été assassinés par des chercheurs d'or cupides, il s'est avéré que la monnaie d'échange des Indiens chibchas étaient du sel et que l'or était réservé aux rites religieux. En offrant de l'or aux Espagnols, les Indiens aspiraient au départ de ces envahisseurs, mais les Espagnols croyant que ces dons généreux provenaient d'une richesse abondante saccagèrent ce site (et d'autres ...) en quête de trésors cachés et rarement trouvés. Cette légende de l'Eldorado, comme le mythe du Bon Sauvage continuent de nos jours à alimenter les passions et l'imagination, littéraire ou non, sans que les limites entre Histoire et fiction soient toujours bien établies.

En fin de compte, ces mythes du Bon Sauvage et de l'Eldorado, entre autres, montrent combien le décalage entre les deux mondes : américain et européen et la barrière de la langue ont été transcendés via le recours à l'imaginaire. Il en ressort également la mise en avant d'une inadéquation entre ces deux systèmes de valeurs, ces deux perceptions différentes du monde. Il y avait donc incapacité à rendre compte fidèlement de la réalité de l'espace américain. À cette étape de l'historiographie littéraire en Amérique hispanique, l'introduction de l'écriture telle que la pratiquaient les Européens et du castillan comme code linguistique commun n'a pas permis de dire la réalité américaine.

Il nous importe alors de relever l'existence de quelques Amérindiens parmi les chroniqueurs et de considérer, à l'instar de Guiseppe Bellini, que ce sont leurs écrits qui constituent l'état embryonnaire de la Littérature hispano-américaine : « puede afirmarse que la literatura hispanoamericana propiamente dicha comienza con los escritos de los nativos en la lengua importada, el castellano, pero también en las lenguas indígenas »<sup>333</sup>. Parmi ces chroniqueurs, certains livrent leur vision de la Conquête après avoir acquis l'alphabet latin, d'autres s'expriment en langue indigène ou par l'intermédiaire de dessins évocateurs.

Ainsi, parmi les œuvres écrites en castillan -qui sont celles qui nous intéresseront le plus dans cette étude-, nous pouvons citer chez les Aztèques : *Historia de los Chichimecas* (entre 1610 et 1640) de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, *Historia de Tlaxcala* (vers 1585) de Diego Muñoz Camargo, *Historia Mexicana* (vers 1598) de Hernando Alvarado Tezozómoc ou encore *Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno* (1615) du Péruvien Felipe Guamán Pomán de Ayala. On compte aussi quelques œuvres d'auteurs anonymes tels que : le recueil de chants intitulé

---

<sup>333</sup> *Nueva historia de la literatura hispanoamericana, op.cit.*, p. 79.

*Colección de cantares mexicanos* (rassemblé au XVI<sup>e</sup> siècle), le manuscrit intitulé *Anales Históricos de la Nación Mexicana* ou encore le *Códice Florentino*.

Dans la communauté maya, nous ne connaissons à ce jour aucun texte rédigé directement en castillan par des Amérindiens. Tous les codex et autres traces écrites retrouvés ont été traduits en castillan, mais rédigés, dans leur état originel, en quiché ou cakchiquel. Ainsi, nous comptons les *Títulos de la Casa Ixquin Nehaib, Señora del Territorio de Otzoya* qui ont inspiré un fameux poème à Miguel Ángel Asturias à la gloire de l'attitude héroïque du chef Tecún Umán lors du combat contre les troupes d'Alvarado. Un autre texte important est le *Baile de la Conquista* qui décrit la conquête des Indiens quichés par les Espagnols au Guatemala. Nous retiendrons également les *Anales de los Xahil*. Le texte maya le plus ancien qui se réfère à la conquête du Yucatán est la *Crónica de Chac Xulub Chen*. Nous y ajouterons les différents *Chilam Balam* que nous avons évoqués précédemment. Cet apport maya permet d'avoir une vision contrastée de la Conquête de l'Amérique en proposant la version des vaincus<sup>334</sup> qui même si, dès le départ n'est pas écrite en castillan, rend pourtant compte, après sa traduction, des combats menés par les Amérindiens. Il importe également de relever l'influence de cette littérature maya sur la littérature espagnole à travers le poète Miguel Ángel Asturias qui a reçu le prix Nobel de Littérature en 1967.

Enfin, la communauté inca a laissé un nombre important de chroniques en castillan. Nous retenons le cas de l'ouvrage de Felipe Guamán Pomán de Ayala, intitulé : *La Primera Nueva Corónica y Buen Gobierno* (vers 1615). De grande qualité également est la narration de la résistance des Incas pendant la Conquête, dictée par le fils de l'Empereur inca au père Marcos García dans son *Instrucción del Inca Don Diego de Castro, Titu Cusi Yupanqui, para el muy ilustre Señor Licenciado Lope García de Castro* (1570). Juan de Santa Cruz Pachacuti est l'auteur de la *Relación de Antigüedades deste Reyno del Pirú*. Quelques ouvrages anonymes comme : *Tragedia del fin de Atahualpa* (quechua) et *Apu Inca Atawalpaman* (quechua), *Runapag Llaqui* sont aussi à retenir. Il importe notamment de rappeler l'œuvre de l'Inca Garcilaso de la Vega, considéré comme le premier chroniqueur hispano-américain authentique. Enfant métis, né d'un père espagnol : le Capitaine Sebastián Garcilaso de la Vega Vargas, Conquistador du Pérou, et d'une mère amérindienne, cousine de l'Empereur Inca Atahualpa : Isabel Chimpu Ocllo, il devient un écrivain reconnu avec : *Florida del Inca o*

---

<sup>334</sup> Voir à ce propos le très important ouvrage de Nathan Wachtel, *La Vision des Vaincus – Les Indiens du Pérou devant la Conquête Espagnole (1530-1570)*, Paris, Gallimard (Coll. Folio Histoire), (1971) 1992.

*Historia del Adelentado Hernando de Soto* (1605), *Comentarios reales de los Incas* (1609) et *Historia general del Perú* (1617).

Ainsi, il appert que la Littérature hispano-américaine naît initialement au carrefour des cultures des colons espagnols et des peuples amérindiens. L'utilisation de la langue reste, par conséquent, une préoccupation majeure sur le continent américain. L'influence d'Octavio Paz, sacré prix Nobel de littérature en 1990, montre notamment une reconnaissance à l'échelle internationale d'une esthétique littéraire hispano-américaine. L'Indien au contact de l'Européen peut, soit refuser de se soumettre et rejeter la langue du colon, soit apprendre la langue du colon et opprimer la sienne -celle-ci devenant vulnérable d'autant plus qu'elle n'est essentiellement pratiquée qu'à l'oral. Dans le premier cas, l'Indien rebelle qui refuse de s'exprimer dans la langue du colon stimule l'imagination des écrivains hispano-américains et devient un mythe<sup>335</sup> dans la littérature de ces espaces. Dans le deuxième cas, l'Indien soumis et vaincu accepte de refouler sa langue pour s'exprimer dans la langue du vainqueur. Il se produit, à l'instar des espaces franco-créolophones, un phénomène de diglossie qui place la langue indigène sur un plan inférieur par rapport au castillan. Quoi qu'il en soit, ces peuples construisent ainsi une sorte d'identité labile, un entre-deux.

Aussi, dans la Littérature hispano-américaine comme dans les Littératures antillaises, se pose le problème du langage. Dans ces deux espaces, un vide ou l'absence d'une production littéraire authentique et foisonnante se fait ressentir au XIX<sup>e</sup> siècle, notamment en ce qui concerne le genre romanesque.

### c. Période postcoloniale et émergence du roman hispano-américain

« América no ha escrito novelas durante 3 siglos en que se escribían profundamente versos, historia, libros de religión »<sup>336</sup>. Cette citation de Charles Minguet propose un état des lieux de la Littérature en Amérique hispanique pendant la période coloniale. Les colonies de l'empire espagnol font alors l'objet d'une attention particulière au niveau de la circulation des livres afin

---

<sup>335</sup> Blas Matamoro, « La novela hispanoamericana : América como utopía y Revolución », *Ciclo de conferencias Poesía y novela hispanoamericanas : una literatura viva*, Madrid, 5/06/2008, <https://www.march.es>, consulté le 16 novembre 2017.

<sup>336</sup> Charles Minguet, *Littérature latino-américaine du XIX<sup>e</sup> s.*, Paris, Nanterre, Edition Erasme, 1988.

de contrôler l'évolution des mœurs et des mentalités. Autrefois, la censure drastique qui est imposée, au lieu de freiner la lecture des livres considérés comme indésirables, stimule la contrebande et le marché noir, comme le montrent les nombreux exemplaires du *Quichotte*, mais aussi quelques titres des *comedias* de Lope de Vega, de romans de chevalerie et de *romances*<sup>337</sup>, retrouvés au Mexique notamment, publiés parfois sous un faux titre pour tromper les contrôleurs.

Il importe néanmoins de relever l'importance de la culture française et de l'influence des Lumières dans les textes qui sont produits aux Amériques. L'Espagne traversant dans le même temps une période « creuse » en Littérature, les pays qui servent de modèles sont en effet la France, mais aussi l'Italie et l'Angleterre, avec notamment les œuvres de Walter Scott.

Le roman historique, quant à lui, arrive dans les colonies espagnoles aussi tardivement que dans la Péninsule<sup>338</sup>. Il n'empêche que les romanciers hispano-américains s'approprièrent le genre après les Indépendances, pour construire, entre autres, leur patriotisme, exalter le sentiment d'appartenance à ces Nations nouvelles, réécrire l'Histoire pour se construire des héros nationaux et exalter l'identité et le patrimoine culturel de ces espaces. Le plus souvent, les auteurs hispano-américains se réapproprient le roman scottien et forgent un moule à part<sup>339</sup> en revisitant le langage, le mode narratif (comme le mettent en exergue le réalisme magique et le réel merveilleux), le traitement du temps, qui ne semble plus linéaire comme en Europe, mais cyclique et mythique. Ils accordent de surcroît une belle place à l'oralité, soit à l'héritage culturel africain et amérindien qui participent de ces identités plurielles et composites.

Il nous semble dès lors important de rappeler ici les principales étapes de l'évolution du genre romanesque en Amérique afin de tenter de mieux comprendre les spécificités du roman historique hispano-américain.

Au Mexique, certaines productions qui ne sont pas des romans ni des fictions à proprement parler mais qui intègrent quelques éléments distinctifs du genre romanesque sont alors à rappeler comme : *Infortunios que Alonso Ramírez padeció en poder de los ingleses* (1690) de Carlos de Sigüenza y Góngora, *La portentosa vida de la Muerte* (1792) de frère Joaquín Bolaños ou encore la *Levadura del sueño de sueños* (postérieur à 1792) de José Mariano

---

<sup>337</sup> Guiseppe Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, op.cit., p. 62.

<sup>338</sup> Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica. El modernisme en la gloria de Don Ramiro*, Madrid, Gredos, 1984, p. 36-37.

<sup>339</sup> Paola Ledda, « Modalidades americanas del romanticismo », in Dario Puccini, Saúl Yurkievich [dir.], *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica, Tome I*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, p. 621 à 636 (p. 622).

Enríquez. La biographie de certaines figures féminines, telle que Catalina de Erauso, marque l'historiographie littéraire de l'Amérique coloniale. Enfin, retenons l'œuvre de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán : *El cautiverio feliz o Razón de las guerras dilatadas de Chile* (1673), considérée par les intellectuels chiliens comme l'œuvre la plus représentative de la société chilienne au XVII<sup>e</sup> siècle, d'autant plus qu'elle propose une approche interculturelle entre les Espagnols et les Indigènes.

Au Venezuela, l'œuvre d'Enrique Bernardo Núñez, désormais mieux connue<sup>340</sup>, et d'Arturo Uslar Pietri apportent une remarquable contribution à la Littérature hispano-américaine. Avec *Las lanzas coloradas* (1931), Arturo Uslar Pietri signe un roman historique qui intègre l'oralité, le conte et qui retranscrit l'atmosphère ambiante et les croyances des esclaves africains. De plus, cette fiction met en scène de grandes figures de l'histoire et de l'imaginaire de ces esclaves. L'ouvrage cristallise ainsi la composante africaine du peuple vénézuélien ; composante longtemps oubliée dans la Littérature hispano-américaine, mais que nous retrouvons chez d'autres auteurs hispano-américains.

Il s'est produit un phénomène similaire aux Antilles françaises. Les textes, produits en Amérique hispanique par des Créoles qui tendent à imiter les modèles européens sans intégrer initialement ni l'apport amérindien ni l'apport africain manquent alors en fait d'authenticité. Il faudra qu'éclatent les guerres d'Indépendance et qu'émergent les nouvelles Nations d'Amérique pour voir apparaître une génération d'auteurs soucieux de rendre compte de la réalité américaine et prêts à rompre avec les normes européennes, et ce notamment à partir d'Alejo Carpentier dont les ouvrages *El reino de este mundo* (1949) ou encore *Los pasos perdidos* (1953) marquent une véritable rupture avec l'approche euro-centrée<sup>341</sup>.

---

<sup>340</sup> Voir à cet égard Cécile Bertin-Elisabeth, *Réécrire la littérature picaresque depuis l'Amérique hispanique. Une relecture des textes fondateurs*, Paris, Honoré Champion, 2012.

<sup>341</sup> Corinne Mencé-Caster, « Le mythe comme langage de l'Autre dans *Los pasos perdidos* y *El arpa y la sombra* d'Alejo Carpentier », in Jean Lamore [dir.], *Espaces d'Alejo Carpentier*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p. 133-144. Colloque international tenu à l'université de Bordeaux III, CARHISP/Ameriber, 2, 3, 4 décembre 2004.



## ***2.Littérature contemporaine***

Le XX<sup>e</sup> siècle voit mûrir une génération d'auteurs plus prolifiques sur le continent américain. Avec les Indépendances, la Littérature est devenue un support privilégié de l'affirmation identitaire de ces nouvelles nations.

Nous distinguerons au cours du XX<sup>e</sup> siècle trois tournants dans l'évolution de l'écriture romanesque en Amérique hispanique. La première étape correspond aux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Ces nations nouvelles se nourrissent encore fortement des modèles européens pour construire leurs fictions et commencent à produire des courants littéraires plus proprement endémiques à l'espace américain. L'Europe exerce encore une forte influence sur les romanciers des jeunes nations d'Amérique, notamment à travers le modernisme et le naturalisme. Les liens du Nicaraguayen Dario Rubén, auteur de *d'Azul* avec l'Espagne sont paradigmatiques à cet égard.

L'œuvre naturaliste du français Emile Zola par exemple est la source d'inspiration d'un type de roman dont la diégèse reconstruit un espace urbain. Il s'agit de « *la novela de la ciudad* ». Les auteurs les plus représentatifs de ce courant sont l'Argentin Manuel Galvez, le Chilien Joaquin Edwards Bello et l'Argentino-Chilien Manuel Rojas.

Outre l'attrait pour le naturalisme français, le modernisme espagnol séduit et inspire considérablement l'élite intellectuelle des pays hispano-américains. Ainsi, par « *la novela posmodernista* », des auteurs tels que Larreta Enrique en Argentine, Carlos Reyles en Uruguay, ou encore Pedro Prado au Chili, se détachent de leur environnement immédiat pour s'intéresser à un cadre spatio-temporel qui appartient à un passé lointain.

Par ailleurs, en ce début du XX<sup>e</sup> siècle, l'écriture romanesque prend son essor en s'inspirant des spécificités de la réalité des pays hispano-américains. Ainsi, voit-on émerger en Argentine une série de fictions, signées par Benito Lynch et Ricardo Güiraldes, montrant les conditions de vie des *gauchos* dans la pampa. Il s'agit des fameuses *novelas gauchescas*.

La Révolution Mexicaine constitue également une source d'inspiration féconde pour un grand nombre d'écrivains. La *novela de la revolución mexicana*, à l'instar du roman historique scottien, nourrit l'œuvre d'auteurs comme Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Gregorio López y Fuentes ou encore José Rubén Romero qui font du peuple le protagoniste de leur fiction. Ces auteurs se font ainsi les porte-voix des vaincus et mettent en scène le caractère dramatique de cette guerre civile.

Nous y ajoutons les Vénézuéliens Manuel Díaz Rodríguez, Teresa de la Parra et l'Argentin Eduardo de Mallea, chez qui la fiction romanesque se propose d'exploiter la sphère intime et le moi profond de l'être humain pour aboutir à des conclusions plus générales. Ce constat de Guiseppe Bellini<sup>342</sup> ne saurait passer inaperçu dans notre étude étant donné que la dimension psychologique occupe une place majeure dans la caractérisation du roman historique, comme nous allons le développer dans la troisième partie de notre étude.

En outre, l'une des principales innovations de la Littérature hispano-américaine en ce début de XX<sup>e</sup> siècle reste l'accent mis sur la nature luxuriante et toute puissante qui habite les personnages ainsi que la fiction elle-même. Cette représentation de l'espace américain favorise l'émergence du roman régional : la *novela regional* et néo-réaliste. C'est dans ce cadre que s'inscrivent des monuments littéraires comme *La Vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, *Doña Bárbara* (1929)<sup>343</sup> et *Canaíma* (1935) du Vénézuélien Rómulo Gallegos. Enfin, nous porterons une attention particulière à l'œuvre d'Arturo Uslar Pietri qui offre une réécriture de l'Histoire dans les romans suivants : *Las lanzas coloradas* (1931), *El camino de El Dorado* (1948), *Oficio de difuntos* (1976) et, enfin, *La visita en el tiempo* (1990). Cette dernière fiction s'inspire de l'histoire de l'Espagne à l'époque de Don Juan de Austria et nous plonge dans les mécanismes de réécriture de l'Histoire et de ses souhaits de contestation des pouvoirs non américains.

#### a. Première étape : *Literatura de la protesta* ou littérature de la contestation

Il convient de relever l'essor du roman indigéniste (« *la novela indigenista* ») qui se positionne comme une littérature militante engagée essentiellement dans la défense des droits des Indiens que Guiseppe Bellini désigne en tant que : *literatura de la protesta*. Cette littérature se développe au Vénézuéla avec par exemple Enrique Bernardo Núñez<sup>344</sup> ou encore dans les Pays andins tels que la Bolivie, l'Equateur et le Pérou. Il conviendrait alors de porter une attention particulière à l'œuvre de l'équatorien Demetrio Aguilera Malta puisqu'il est considéré

---

<sup>342</sup> *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, op.cit., p. 299.

<sup>343</sup> Ce roman pose la dialectique Civilisation/Barbarie selon laquelle la culture appartiendrait aux civilisations occidentales, soit aux puissances colonisatrices européennes, alors que la Barbarie serait associée au milieu rural et aux peuples aborigènes et aux descendants d'africains déportés aux Amériques pour les nécessités de la Colonisation.

<sup>344</sup> Cécile Bertin-Elisabeth, *Réécrite de la littérature picaresque en Amérique*, op.cit.

comme l'un des meilleurs auteurs de romans historiques hispano-américains<sup>345</sup>. Nous ne l'avons pas retenu ayant choisi de privilégier des auteurs récents, mais il importe de rappeler que cet auteur revisite l'histoire des pays de l'Amérique hispanique en investissant la sphère intime des personnages connus ou oubliés de l'Histoire officielle. Ainsi, *La caballaresca del sol, el gran amor de Bolívar* (1964) rend hommage à une grande figure féminine : Manuela Saenz, l'une des maîtresses de Simón Bolívar et *El Quijote de El Dorado* (1964) ainsi qu'*Un nuevo mar para el rey : Balboa, Anayansi y el océano Pacífico* (1965) mettent en lumière l'intériorité des puissants conquistadors Francisco de Orellana et Vasco Nuñez de Balboa, offrant ainsi de revivre, mentalement, les événements de la Conquête depuis un point de vue différent.

Cette réécriture de l'Histoire qui veut mettre en avant la dimension psychologique des personnages et qui construit une vision et une compréhension du fait historique en partant d'un angle d'approche inédit, car écarté par les historiens traditionnels, est une caractéristique propre au roman historique scottien que nous avons déjà évoqué précédemment.

Demetrio Aguilera Malta signe aussi d'autres types de romans, tout aussi engagés, comme *Canal Zone : los yanquis en Panamá* (1935), qui dénonce les abus des autorités nord-américaines au Panama ; *La isla virgen* (1942), *Don Goyo* (1933) ou encore *Una cruz en la sierra maestra* (1960) qui s'inspirent de l'Histoire de la révolution cubaine castriste et sont de ce fait des textes qui portent l'empreinte profonde du réalisme magique<sup>346</sup> qui caractérise l'écriture de Demetrio Aguilera Malta.

Par conséquent, cet auteur remarquable de romans historiques est aussi un précurseur tout comme Enrique Bernardo Núñez. Tous deux constituent une source d'inspiration importante, pas toujours officiellement reconnue... pour Alejo Carpentier ou encore Miguel Ángel Asturias dont les narrations s'appliqueront à mettre en lumière le caractère merveilleux de la réalité américaine.

---

<sup>345</sup> Renán Flores Jaramillo, « Demetrio Aguilera Malta. El precursor del realismo mágico », in *www.efese.com, revista 55*, p.139 à 140 : « *La caballaresca del sol*, [...] será por mucho tiempo una de las mejores obras de ficción de base histórica en la América hispana » « y hasta se ha llegado a considerar estas novelas superiores a algunas de Pérez Galdós y Manzoni ». « *La caballaresca del sol*, [...] restera pendant longtemps, l'un des meilleurs ouvrages de fiction historique en Amérique hispanique. »

<sup>346</sup> José Luis, Sanchez Ferrer, *El realismo mágico en la novela hispanoamericana en el siglo XX*, Madrid, Anaya, 1990.

Citons encore l'œuvre monumentale du Paraguayen Augusto Roa Bastos<sup>347</sup>, engagée contre la dictature : *Fulgencio Miranda* (1941), *Hijo de hombre* (1960), ou encore *Yo el supremo* (1974). Cet auteur revisite aussi l'histoire de la Découverte de l'Amérique et de l'arrivée de Christophe Colomb au Nouveau Monde avec notamment *La vigilia del almirante* (1992).

Notons encore en République Dominicaine l'effort de certains intellectuels, à l'instar de Juan Bosch<sup>348</sup>, qui mûrissent une réflexion centrée sur l'identité nationale en considérant l'univers socioculturel des zones rurales, comme forme de résistance à la dictature de Rafael L. Trujillo<sup>349</sup>.

En somme, cette première étape du XX<sup>e</sup> siècle se présente comme une période charnière entre la période coloniale et la période postcoloniale. Les influences européennes et les toutes nouvelles tendances américaines se mettent au service d'une écriture romanesque et propre aux pays hispano-américains. Il semble opportun d'y relever d'ores et déjà la présence de quelques traits caractéristiques du roman historique scottien tels que l'exploitation de la dimension psychologique des personnages historiques, l'héroïsation du peuple ou encore l'intérêt pour le passé lointain.

## b. Deuxième étape : XX<sup>e</sup> siècle et Réalisme magique/Réel merveilleux

La Littérature hispano-américaine connaît, à partir des années 1930-1940, un tournant et même une rupture avec les premiers modèles européens précités. Nous rappellerons donc deux nouvelles esthétiques littéraires émanant du monde hispano-américain que les spécialistes et les écrivains eux-mêmes ont identifié comme le « réalisme magique » et le « réel merveilleux ». Nous tâcherons de résumer succinctement ces deux notions qui prêtent souvent à confusion.

---

<sup>347</sup> Felipe B. Pedraza Jiménez, Milagros Rodríguez Cáceres, *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Edaf ensayo, 2008, p. 679 à 682.

<sup>348</sup> Juan Bosch (1909-2001), écrivain et premier président de la République Dominicaine élu démocratiquement après la dictature de Trujillo. Auteur de plusieurs essais historiques, il a signé ces deux romans : *La Mañosa*, *novela de las revoluciones* (1936), *El oro y la paz* (1975).

<sup>349</sup> Claude Cymerman, Claude Fell, *La littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, Paris, Nathan, 1997, p.329.

Charles W. Scheel<sup>350</sup> rappelle que l'appellation « réalisme magique » -ou « *magischer realismus* »- est, dans un premier temps, proposée par le critique d'art allemand Franz Roh pour désigner les nouvelles tendances de la peinture post-expressionniste en Europe. Mais c'est assurément dans la littérature hispano-américaine que l'expression connaîtra son plus vif succès, grâce à la publication dans la revue madrilène *Revista del Occidente* des travaux de Franz Roh sous le titre « *realismo mágico* » en 1927. La même année, l'écrivain et journaliste italien Massimo Bontempelli propose l'expression « *realismo magico* » pour désigner un nouveau mode de représentation du réel après la traumatique seconde guerre mondiale. Dans le sillon de ces réflexions critiques et théoriques qui émanent d'abord du champs artistique puis littéraire, quelques reprises du réalisme magique sont à relever dont celle de l'écrivain Arturo Uslar Pietri qui parlera de « *realimo mágico* » pour évoquer la spécificité du conte vénézuélien.

En fin de compte, le « réalisme magique », désigne dans la Littérature hispano-américaine un style d'écriture innovant en ce qu'il offre un modèle de représentation du réel différent de la tradition littéraire européenne. En effet, les textes du Colombien García Márquez<sup>351</sup> ou encore du Guatémaltèque Miguel Ángel Asturias<sup>352</sup> construisent à travers leurs romans une méthode inédite qui impose au lecteur toute la singularité de l'espace américain. La mise en scène d'une nature animiste ou la personnification d'éléments non humains introduisent souvent une certaine confusion entre réalisme magique et Littérature fantastique.

Quelques années plus tard, au retour d'un voyage en Haïti où le caractère merveilleux de l'espace américain s'impose à lui, le Cubain Alejo Carpentier propose dans le prologue de son fameux roman *El reino de este mundo* (1949), une autre façon, plus érudite celle-ci, de narrer le réel américain qu'il nommera : le « réel merveilleux » (*lo real maravilloso*). Selon l'auteur, à la différence du réalisme magique, le réel merveilleux présuppose la foi. Ainsi, le concept de Alejo Carpentier vient concurrencer le réalisme magique et réactiver sur la scène littéraire internationale le débat théorique sur les rapports entre magie, merveilleux et réalité dans la littérature hispano-américaine. Ces deux notions concordent à montrer que la conception du

---

<sup>350</sup> Charles W. Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, Paris, L'Harmattan, 2005.

<sup>351</sup> Gabriel García Márquez (1927, Aracataca, Colombia – 2014, México), Romancier, nouvelliste, mais également journaliste et militant politique, il reçoit en 1982 le prix Nobel de littérature. Ses œuvres principales sont : *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *La mala hora* (1962), *Los funerales de la mamá grande* (1962). Enfin, *Cien años de soledad* (1967) est considérée comme l'un des monuments littéraires de l'Amérique hispanique.

<sup>352</sup> Miguel Ángel Asturias Rosales, (1899, Guatemala - 1974, Madrid), écrivain, journaliste et diplomate guatémaltèque, est sacré Prix Nobel de la Littérature en 1967. Il est considéré, à l'instar de Gabriel García Márquez, comme l'un des plus grands représentants du réalisme merveilleux. Quelques-unes de ses œuvres de référence sont : *El señor Presidente* (1946), *Hombres de maíz* (1949).

temps et de l'espace en Amérique, liée à l'imaginaire et aux croyances locales, ne saurait être pleinement rendue par le réalisme européen.

Alejo Carpentier, musicologue, essayiste et romancier cubain, né d'un père français et d'une mère russe semble prédestiné, du fait de ses origines mixtes, à construire un trait d'union entre Europe et Amérique. Son œuvre cherche, en effet, à représenter la réalité américaine par des descriptions détaillées rigoureuses et méthodiques qui recourent à un registre de langue soutenu et à un jargon quasi scientifique en une langue à la richesse baroque. De surcroît, de nombreuses études mettent en évidence l'influence de la musique dans l'écriture de Alejo Carpentier. Il semble s'adresser au lecteur européen qui méconnaît la réalité américaine en déconstruisant les clichés pour mieux réhabiliter l'Histoire, la culture et les systèmes de pensée des peuples américains. Il revisite ainsi dans ces romans, les mythes fondateurs en érigeant notamment en héros les oubliés de l'Histoire officielle qui ont pourtant marqué l'Histoire de ces peuples. La perception linéaire du temps devient cyclique, telle une caractéristique inhérente à l'espace américain. Ainsi, la réécriture de l'Histoire par le biais du réel merveilleux inscrit dans la mémoire collective une vision plus authentique de l'Amérique.

Miguel Ángel Asturias et Gabriel García Márquez proposent à travers le réalisme magique une autre façon de montrer la réalité américaine. Il semble que le destinataire ne soit plus l'Européen mais l'Américain lui-même, en choisissant de développer la narration plutôt que les descriptions. Dans *Cent ans de solitude* le lecteur européen qui ne connaît pas l'imaginaire des peuples américains peut être surpris, voire déstabilisé, par ces événements « merveilleux » qui surgissent sans explications dans la diégèse. Le lecteur américain, en revanche, voit naturellement la manifestation de son environnement culturel et reconnaît des légendes, des comportements, des mots familiers, etc.

Ainsi, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias et bien d'autres auteurs à leur suite, s'érigent grâce au réalisme magique et au réel merveilleux en monuments de la Littérature hispano-américaine dont l'identité particulière est désormais reconnue dans le monde entier. Le réel merveilleux et surtout le réalisme magique -davantage connu à l'échelle internationale- influenceront considérablement les Littératures antillaises franco-créolophones<sup>353</sup> mais aussi la Littérature européenne et plus spécifiquement espagnole pendant le « boom » de la Littérature

---

<sup>353</sup> Charles W. Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux, op.cit.*, p. 18. L'auteur souligne l'influence du « réel merveilleux » carpentierien sur l'émergence du « Réalisme merveilleux des Haïtiens » présenté par Jacques Stephen Alexis.

hispano-américaine <sup>354</sup> faisant dès lors de l'espace américain un nouveau centre de référence dans le champs littéraire.

### c. Troisième étape : Le nouveau roman hispano-américain

Il se produit ainsi vers les années 60 un « boom de la littérature hispano-américaine »<sup>355</sup>. À noter que l'expression ne fait pas l'unanimité parmi les spécialistes de la Littérature à l'instar de Blas Matamoros qui réfute l'existence d'un quelconque « boom » du roman hispano-américain. Giuseppe Bellini précise pour sa part que cette étape existe bel et bien, car elle marque un tournant dans la littérature hispano-américaine dans la mesure où l'on voit apparaître un phénomène nouveau, à savoir que cette nouvelle génération d'auteurs latino-américains accède à une renommée internationale. En effet, ce « boom » littéraire convoque une plus grande visibilité de ces productions littéraires à l'échelle internationale, soit un intérêt, soudain, de la communauté internationale pour les textes littéraires hispano-américains dont l'originalité est reconnue. Sans délaissier les généreuses descriptions d'une Nature exubérante, les textes du « boom » désormais inspirés de l'essor des grandes villes hispano-américaines se recentrent sur le monde urbain<sup>356</sup>. Les grandes figures de Carlos Fuentes ou de Juan Rulfo au Mexique, de José María Arguedas ou de Mario Vargas Llosa au Pérou, de Gabriel García Márquez en Colombie, de Rómulo Gallegos au Venezuela, ou de Miguel Ángel Asturias au Guatemala portent ainsi haut les couleurs du roman hispano-américain en définissant un nouveau modèle littéraire, tant par le biais de romans que de façon théorique, sous forme d'essais littéraires, à l'instar de *La nueva novela hispanoamericana* du romancier mexicain Carlos Fuentes.

En ce qui concerne Cuba, la thématique-phare des romanciers contemporains reste la Révolution castriste. Deux grands noms de cette tendance littéraire prédominant : José Lezama

---

<sup>354</sup> Alejo Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid, Siglo veintiuno de España Editores, 1981, p. 16.

<sup>355</sup> Giuseppe Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, op.cit., p. 477 : « se dio en llamar el boom de la literatura hispanoamericana ».

<sup>356</sup> Alejo Carpentier, « La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo », in *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid, Siglo XXI de España editores, 1981, p.7-50 (p. 14).

Lima et Guillermo Cabrera Infante. La fiction historique cubaine se construit davantage autour du thème de la mémoire. La période cubaine en proie à la corruption et à l'impérialisme américain inspire assurément bon nombre de romanciers. Plus récemment, la littérature cubaine est représentée à l'international par d'illustres romanciers comme José Abreu Felipe, auteur du roman *Siempre la lluvia* qui s'inscrit en contexte de la Révolution cubaine dans les années 60 ; Senel Paz avec son roman centré sur la condition de l'homosexuel dans La Havane castriste : *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, adapté au cinéma sous le titre *Fresa y chocolate* ; Zoé Valdés, auteure de *La hija del emperador* et *La nada cotidiana* (1995), *Sangre azul* (1996) et *Te di la vida entera* (1997).

Ce panorama très actuel peut être complété avec des auteurs aussi populaires que Leonardo Padura<sup>357</sup>, Nancy Morejón, Miguel Barnet, Pedro Juan Gutiérrez ou encore Eduardo Manet. Enfin, en République Dominicaine, nous citerons le roman de Pedro Vergés *Sólo cenizas hallarás* (1980), à tendance historique, et dont l'action se déroule dans les années 60<sup>358</sup>.

En définitive, la Littérature hispano-américaine contemporaine s'érige en creuset d'influences d'abord précolombiennes, puis européennes. Elle intègre aussi, progressivement, l'oralité et les imaginaires des descendants des esclaves africains. Cette mixité culturelle favorise dès lors l'émergence d'un modèle de roman historique qui semble propre aux auteurs hispano-américains. Le roman scottien a certainement influencé ces auteurs hispano-américains, mais le « boom » de la Littérature hispanoaméricaine des années 60 a aussi considérablement marqué la scène littéraire espagnole. Une écriture/réécriture de l'Histoire des Amériques se développe assurément.

En somme, le roman historique américain semble doté de caractéristiques particulières. L'ouvrage de Christoph Singler, intitulé : *Le roman historique contemporain en Amérique Latine* met, pour sa part, l'accent sur l'importance du mythe et de l'ironie dans les réécritures américaines de l'Histoire. Il évoque notamment la question du métissage de la Littérature avec l'introduction du concept d'Alejo Carpentier de « réel merveilleux ». Nous y ajoutons son pendant, à savoir : le réalisme magique.

Le roman historique s'érige en tous les cas en voix de résistance, d'autant plus forte que les anciennes colonies héritent, parallèlement à la composante européenne, d'une longue

---

<sup>357</sup> Nous y reviendrons dans la deuxième partie de notre étude.

<sup>358</sup> Claude Cymerman, Claude Fell, *La littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, op.cit., p.331.



tradition orale essentiellement amérindienne et africaine. La question de l'homogénéité des critères de définition du roman historique, dans cette mosaïque de nations qui partageant un même espace géographique et une même Histoire, ne saurait manquer d'être posée.

## **Conclusion**

En définitive, il est communément admis de considérer l'écrivain écossais Walter Scott comme le père fondateur du roman historique. Ce modèle scottien reconstruit un cadre spatio-temporel passé, que le lecteur n'a donc pas connu, en respectant l'authenticité de la couleur locale et en privilégiant des contextes de crises significatives dans l'Histoire du peuple représenté. Il met en scène un héros moyen, soit un personnage fictif ou historique, pétri de qualités et de défauts assortis à son époque, capable de susciter l'adhésion du lecteur par sa dimension humaine. Les écrits de Walter Scott comportent également une dimension didactique, mettant ainsi ces représentations de l'Histoire à la portée du peuple. La fiction produit ainsi du réel puisqu'elle propose un scénario vraisemblable, mais assume aussi un rôle socio-politique en portant le plus souvent une revendication nationaliste.

Plusieurs courants littéraires infléchissent au cours du temps l'évolution du genre. Le romantisme tout d'abord, considéré tantôt comme le berceau, tantôt comme le produit du roman historique, accompagne en tous les cas l'émergence de ce genre. S'impose ensuite la marque du réalisme, puis du naturalisme, dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. En Espagne, le réalisme galdosien imprime sa marque.

Ce legs européen, une fois introduit dans les colonies d'Amérique, est en quelque sorte complété, voire réinventé, notamment avec l'influence du réalisme magique et du réel merveilleux, par des écrivains soucieux de se distinguer de leur (ancienne) métropole et de rendre compte d'une identité proprement américaine. Au regard de toutes ces mutations, le XX<sup>e</sup> siècle se fait indéniablement le terreau d'un nouveau roman historique.

## Chapitre III : Le nouveau roman historique

Nous envisagerons à ce stade de notre étude, les dernières tendances qui ont marqué l'évolution du roman historique. Il appert qu'à partir du XX<sup>e</sup> siècle le roman historique s'est adapté au contexte de la société postmoderne. Le genre attire encore bon nombre de lecteurs, même s'il ne présente plus tout à fait les mêmes caractéristiques que le modèle scottien. C'est pourquoi nous emprunterons à Isabelle Touton l'appellation : « nouveau roman historique » pour désigner ce format très contemporain du genre en nous appuyant sur la définition suivante d'un roman historique qui :

désigne ainsi un grand ensemble de romans dont les caractéristiques communes sont aussi, en grande partie, ceux de la « métfiction historique » et dont le maître mot est la « déconstruction » : ces romans font une relecture de l'Histoire qui en remet en cause les versions officielles et le font par le biais de divers procédés : multiplication des perspectives ; perception intérieure, intime ; réécriture ironique et parodique ; création linguistique qui mêle l'anachronisme et le pastiche, superposition d'époques différentes ou a-chronie ; usages divers des documents historiques ; etc. Et cette remise en cause d'une Histoire auparavant biaisée et manipulatrice, chercherait toujours à faire émerger l'individu dans l'Histoire, à retrouver l'être humain derrière chaque événement.<sup>359</sup>

Ainsi, le nouveau roman historique réhabilite le « Je », le « Moi » profond dans la représentation d'une Histoire nationale ou régionale par des techniques narratives innovantes. Il nous appartiendra dans les paragraphes suivants de mettre en lumière ces éléments qui participent de la relecture du genre dans les deux espaces qui nous intéressent dans cette étude, à savoir : l'Europe avec l'Espagne et le monde américano-caraïbe dans sa dimension hispanique et franco-créolophone. Nous tâcherons de mettre en parallèle les pratiques de la réécriture de l'Histoire entre des pays à tradition orale et des pays à tradition écrite.

Le poids de la mémoire dans la réécriture de l'Histoire à l'aune du XXI<sup>e</sup> siècle que nous pressentons dans les œuvres de notre corpus, nous permettra d'analyser le sens que ces écrivains de l'époque postmoderne donnent à la réécriture de l'Histoire, qu'elles que soient leurs sources d'informations, orales ou écrites. L'intentionnalité des auteurs qui rompent avec la tradition orale pour pratiquer l'« oraliture », c'est-à-dire qui inscrivent l'oralité dans

---

<sup>359</sup>Isabelle Touton, *L'image du siècle d'or dans le roman historique espagnol du dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle*, Thèse soutenue en 2004 à Toulouse 2 sous la direction de Marc Vitse, p. 167. Isabelle Touton emprunte l'expression « nouveau roman historique » à Fernando Ainsa et précise que l'une des œuvres fondatrices de ce nouveau courant littéraire serait *Terra nostra* (1975) du mexicain Carlos Fuentes.

l'écriture, ou qui délaissent les archives pour mettre en avant la mémoire collective, devra alors être questionnée.

## A. En Europe : le cas de l'Espagne

Pour mémoire, le roman de Walter Scott fait des émules dès le XIX<sup>e</sup> siècle dans presque toute l'Europe et inspire des générations de romanciers capables d'assimiler ce modèle, puis de le dépasser. Le roman historique, en plein essor, ne cesse d'évoluer et enrichit alors considérablement la Littérature occidentale au XX<sup>e</sup> siècle. Après la première et la deuxième guerre mondiale, les mentalités changent et la Littérature connaît un renouveau en Europe avec un intérêt particulier pour la dimension psychologique. Avec le « boom » de la Littérature hispano-américaine dans les années 1960, les Européens découvrent de nouvelles techniques d'écriture. Le *linguistic turn*<sup>360</sup> des années 1970 véhicule une nouvelle perception de l'Histoire en réhabilitant le langage dans le travail de l'historien. En France, les artisans du « nouveau roman »<sup>361</sup> proposent de rompre les codes littéraires institués depuis l'Antiquité et la *Poétique* d'Aristote. Toutes ces conditions favorisent l'émergence du nouveau roman historique<sup>362</sup> en Europe, que nous situons, dans le contexte espagnol, dans les années 1990.

L'Espagne, nous l'avons vu, est un cas particulier dans le contexte européen, puisqu'elle intègre tardivement ou peu les mouvements littéraires en vogue dans les pays voisins et développe une littérature différente du fait notamment d'une conjoncture sociale, économique et politique difficile. En effet, en déclin socio-économique et politique au moment de la publication des œuvres de Walter Scott, l'Espagne développe tardivement un roman historique avec des caractéristiques propres, et ce, au rythme de ses crises socio-politiques. Après avoir perdu ses dernières colonies (Cuba, Puerto-Rico et les Philippines) en 1898, le

---

<sup>360</sup> Le *linguistic turn* ou tournant linguistique qui arrive en Europe dans les années 1980 vise à considérer l'importance du langage dans le récit historique. Michel Foucault reste le philosophe français de référence pour cette notion.

<sup>361</sup> Le nouveau roman autrement appelé « anti roman » prétend rompre avec les normes établies au XIX<sup>e</sup> siècle, appelant ainsi à un renouveau littéraire en revisitant notamment la position du narrateur, en reléguant l'intrigue et la construction des personnages, jusqu'alors primordiales, au second plan. Ce genre, fortement influencé par Franz Kafka, est représenté en France par Nathalie Sarraute, Michel Butor ou encore Marguerite Duras.

<sup>362</sup> Marta Cichońska, « Entre Nouvelle Histoire et le nouveau roman historique : relectures, réinventions, écritures », in *Méthodologie de la recherche en linguistique et en littérature*, Rencontres doctorales des départements de français des universités polonaises et tchèques, Cracovie, du 8 au 10 février 2001, Centre de Civilisation Française et d'Études Francophones, Université de Varsovie, Varsovie, Zurowska Joanna (Ed.), 2002, (p. 262).

vaste empire espagnol « *donde nunca se pone el sol* »<sup>363</sup>, se réduit désormais à un territoire péninsulaire divisé par des dissensions internes majeures telles que la dictature de Primo de Rivera, la guerre civile de 1936, ou la répression franquiste, puis les revendications des Autonomies qui la constituent. Ces diverses agitations socio-politiques marquent les mentalités et poussent à remettre en question l'identité espagnole en produisant des romans politiquement engagés, nourris notamment de réalisme. Ainsi, à partir du réalisme social ou du roman social des années 1950, en passant par les nouvelles expérimentations du roman expérimental des années 1970, jusqu'aux tendances actuelles plus ouvertes aux influences internationales, il s'agit de mettre en évidence les lieux communs du roman historique « espagnol » contemporain, en tenant compte de l'importance accordée aux revendications identitaires régionalistes.

Par ailleurs, entre l'utilisation séculaire des archives et celle de la mémoire, nous verrons comment le roman historique contemporain peut réécrire l'Histoire dans un pays à tradition écrite.

## ***1. Pays à tradition écrite et réécritures de l'Histoire***

L'Espagne, contrairement à ses anciennes colonies américaines, est un pays à tradition écrite qui doit à la Grèce Antique les fondements de sa Littérature à l'instar des autres nations d'Europe<sup>364</sup>. On parle de Littérature espagnole dès l'apparition des premiers écrits en castillan<sup>365</sup>. Ainsi, les spécialistes remontent au Moyen Âge pour situer les débuts de la

---

<sup>363</sup> L'expression : « *el imperio donde nunca se pone el sol* », « l'empire où le soleil ne se couche jamais », réutilisée dans divers contextes, est à l'origine énoncée par Carlos V pour souligner l'étendue de l'empire espagnol dont il avait hérité.

<sup>364</sup> Antonio Penadés, « La novela histórica en Grecia Antigua. Grecia Antigua en la novela histórica », *Cinco miradas sobre la novela histórica*, Madrid, Evohé Didaska, 2009, p. 61 à 85 (p. 63). Dans un atelier d'écriture du roman historique, Antonio Penades aime à rappeler les similitudes entre les schémas narratifs des succès éditoriaux actuels et ceux de la Grèce Antique. Il rappelle qu'Homère et Hérodote sont « les pères, respectivement, de la littérature occidentale et de l'Histoire universelle ».

<sup>365</sup> Le castillan ou l'espagnol académique est la langue du Royaume de Castille qui finira par s'imposer comme langue officielle sur tout le territoire national espagnol. Ce lent processus aboutira en 1492 à la publication par Antonio de Nebrija du premier dictionnaire espagnol. Cependant, même s'il est difficile de situer précisément dans le temps le début de la littérature espagnole, les spécialistes considèrent que le texte le plus ancien connu de la littérature espagnole est le *Poema de mio Cid*, romance en castillan du XII<sup>e</sup> siècle.

littérature espagnole<sup>366</sup>. Sans prétendre brosser un panorama exhaustif de la Littérature espagnole, nous rappellerons quelques exemples majeurs de productions littéraires qui précèdent le XX<sup>e</sup> siècle et qui continuent à influencer la Littérature contemporaine à l'échelle nationale et internationale.

### a. Une tradition écrite séculaire

Le cas, au carrefour de plusieurs genres, de *La Celestina* (1499) de Fernando de Rojas ne saurait être éludé, mais c'est le *Don Quijote de la Mancha* (1605) de Miguel de Cervantes Saavedra, qui est communément considéré comme le premier roman moderne. *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas de sus adversidades* (1554) d'un auteur anonyme, *El Guzmán de Alfarache* (1599, 1504) de Mateo Alemán ou encore *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos, exemplo de vagabundos y espejo de tacaños* (1626) de Francisco de Quevedo, avaient posé les fondements du roman picaresque<sup>367</sup>, genre littéraire très prisé qui naît et s'épanouit en Espagne, avant de s'étendre en Europe et aux Amériques<sup>368</sup>. Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'œuvre de Benito Pérez Galdós illustre notamment à travers ses *Episodios nacionales* un réalisme que nous avons déjà présenté précédemment<sup>369</sup>.

Ces exemples contribuent à montrer que l'Espagne dispose d'une longue et prestigieuse tradition écrite. Juan Luis Alborg propose une liste de critères de définition de la littérature espagnole<sup>370</sup>. où le recours à l'Histoire n'est pas un élément-clé à la différence du réalisme.

---

<sup>366</sup> Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española, op., cit.*, p. 28. Cet auteur propose la chronologie suivante de l'histoire littéraire espagnole : **1) Le Moyen Âge**. Les dates des premiers textes restent imprécises. Il distingue, au cours du Moyen Âge, trois périodes clés : a- L'époque « anonyme » ; b- Le XIV<sup>e</sup> siècle marqué par des auteurs de référence comme l'Archevêque de Hita, Pero Lopez de Ayala, Don Juan Manuel, etc. ; c- Les deux premiers tiers du XV<sup>e</sup> siècle qui correspondent à la prérenaissance espagnole. **2) La Renaissance et l'Époque Baroque**. L'âge d'or de la littérature espagnole. **3) Le XVIII<sup>e</sup> siècle**. Cette période est fortement influencée par les écrivains français. **4) Le XIX<sup>e</sup> siècle**. Le romantisme, déjà bien implanté en France, en Allemagne et en Angleterre arrive tardivement en Espagne où il influencera les écrivains jusqu'en 1850. Ensuite, les réalistes et les naturalistes s'imposeront jusqu'en 1898. Cette année, marquée par la perte des dernières colonies espagnoles, influence un groupe d'auteurs important dans la littérature espagnole, appelés « génération 98 ». **5) L'époque contemporaine** est marquée au XX<sup>e</sup> siècle par le « modernisme », la guerre civile et la dictature franquiste. Nous complétons cette brève chronologie en y ajoutant l'influence de l'image, prégnante dans les sociétés postmodernes, qui touche la littérature du début du XXI<sup>e</sup> siècle.

<sup>367</sup> Le roman picaresque est un genre littéraire né en Espagne du XVI<sup>e</sup> siècle. Nous renvoyons à l'ouvrage de Cécile Bertin-Elisabeth : *Réécrire la littérature picaresque depuis l'Amérique hispanique. Une relecture des textes fondateurs*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 29.

<sup>368</sup> Voir Cécile Bertin-Elisabeth, *Réécrire la littérature picaresque depuis l'Amérique hispanique, op.cit.*

<sup>369</sup> Voir « Le cas de Pérez Galdós » Chapitre II de cette première partie de notre étude.

<sup>370</sup> Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española, op.cit.*, p. 14 à 26. L'auteur met en avant huit aspects qui lui semblent récurrents dans la production littéraire espagnole : Sobriété, spontanéité, improvisation – Vers

C'est pourquoi il nous semble important de prendre en considération les manifestations du Réalisme depuis l'œuvre de Benito Pérez Galdós par exemple jusqu'au réalisme social du début du XX<sup>e</sup> siècle -et même au delà- pour montrer une certaine continuité dans la production littéraire espagnole. En effet, le « réalisme espagnol » se démarquerait, selon ce critique, par sa « sobriété esthétique »<sup>371</sup>. Comparativement à la littérature française ou allemande, il semble que le réalisme espagnol soit plutôt exempt de fantaisie et d'éléments merveilleux<sup>372</sup>, dépeignant de façon crue et brute la réalité représentée. Nous aurons l'occasion de réactualiser ce point dans l'analyse de notre corpus dans la seconde partie de notre étude.

Néanmoins, même si elle intègre tardivement les mouvements littéraires en vogue en Europe, la littérature espagnole imprime malgré tout sa marque dans la littérature occidentale et figure à ce titre parmi les pays à tradition écrite ayant laissé des modèles bien connus comme celui de « *la alcahueta* » entremetteuse ou du *picaro*.

## b. La tradition de la réécriture de l'Histoire péninsulaire

Il appert que cet héritage littéraire réaliste facilite la réécriture de l'Histoire. Déjà aux commencements de la littérature espagnole, les récits épiques et réalistes alimentaient les chroniques<sup>373</sup>. De nos jours, il est aisé pour les romanciers qui s'intéressent à une période très éloignée dans le passé -comme le Moyen Âge, l'Égypte Ancienne, les peuples ibères, etc.- de se renseigner minutieusement pour construire une fiction, soit une histoire vraisemblable. C'est le cas des deux ouvrages choisis pour représenter l'espace ibérique dans notre corpus, à savoir : *La catedral del mar* d'Ildefonso Falcones qui choisit de remonter au XIV<sup>e</sup> siècle, à l'époque de la construction de la basilique Santa María del Mar et de *Circo Maximo* de Santiago Posteguillo qui s'inspire pour sa part de la Rome antique et de la biographie de Trajano, un Empereur romain d'origine ibérique. Un effort d'investigation est observé et vise à atteindre l'« effet de réel ». Cependant, l'originalité et l'exploit littéraire s'apprécient d'autant plus dans la construction de héros qui remettent à chaque fois au centre les éléments restés en marge de

---

amétrique, assonance – Art de vivre, pragmatisme – Collectivisme, collaboration, renouvellement, variantes dans la transmission des œuvres littéraires – Austérité morale – Réalisme – Capacité de synthèse et d'originalité – Les fruits tardifs.

<sup>371</sup>Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española, op.cit.*, p. 21.

<sup>372</sup>*Op.cit.*, p. 22.

<sup>373</sup>*Idem.*

l'histoire officielle, tels que la dimension psychologique et la sphère intime du personnage historique ou la mise en scène d'un personnage fictif très humain. A chaque fois, le choix est fait de privilégier la dimension humaine du personnage principal. Nous développerons cet aspect dans la deuxième partie de notre étude.

Les écrivains actuels de l'espace ibérique peuvent donc consulter à souhait des archives, des textes littéraires anciens, mais aussi des vestiges exposés dans des musées, des chroniques ou autres comptes-rendus d'ordre scientifique mis à la disposition du grand public ou des spécialistes par les anthropologues, les archéologues et les historiens. Il n'empêche qu'à partir du « boom » de la littérature latino-américaine des années 1960, les romanciers espagnols ont subi aussi l'influence de leurs homologues hispano-américains, issus de pays à tradition orale. Ces fictions d'un genre nouveau montrent l'Histoire d'un point de vue différent en réhabilitant la voix des vaincus et en proposant de nouvelles techniques d'écriture pour représenter la réalité de leur espace-temps. Les Espagnols goûtent alors au réalisme magique de Gabriel García Márquez et découvrent avec par exemple *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes, une autre façon de réécrire l'Histoire et de concevoir la temporalité.

Notons que les légendes, les témoignages oraux, les langues régionales, etc. ne sont pas des manifestations, qui s'observent exclusivement dans les pays dits à tradition orale à l'instar du monde américano-caraïbe. Dans toutes les cultures du monde, l'oralité précède l'écriture et constitue la mémoire collective d'une communauté, d'une région ou d'une Nation. C'est justement cette mémoire collective et ces témoignages transmis de génération en générations et qui ne figurent pas forcément dans les archives de l'Histoire officielle que les romanciers de la mémoire sollicitent pour représenter l'Espagne franquiste. C'est encore l'oralité, qui, présente dans les textes hispano-américains, influence la littérature espagnole contemporaine jusqu'à lui donner un second souffle. Même si l'Espagne est un pays à longue tradition écrite, l'oralité demeure alors un recours essentiel à la revendication identitaire dans la littérature espagnole, comme nous allons le montrer pour les œuvres de notre corpus.

En somme, l'Espagne dispose d'un patrimoine littéraire séculaire qui trouve son berceau dans la Grèce Antique. Les romanciers de l'Histoire peuvent consulter à l'envi des archives. Il semblerait que la tendance actuelle en Espagne, qui a déjà cherché à représenter son lointain et prestigieux passé castillan en certaines périodes de doute et de crise comme lors



de l'époque de la génération de 98<sup>374</sup> ou lors du franquisme<sup>375</sup>, varie. Les périodes troubles de la guerre civile et des dictatures de Primo de Rivera et du Général Franco ont marqué la fiction historique. La représentation de ces événements historiques, encore très proches du présent des auteurs espagnol contemporains a été l'une des caractéristiques du roman espagnol contemporain.

## ***2.Représentations de l'Espagne franquiste et réhabilitation de l'Histoire oubliée***

Au XX<sup>e</sup> siècle, le roman s'impose tardivement sur la scène littéraire espagnole. Les générations d'auteurs qui précèdent la guerre civile -soit les générations dites de 98, 14, 27, et les différentes tendances des mouvements d'avant-garde- s'expriment essentiellement par la poésie et le théâtre. Dans la Péninsule ibérique, le roman prend véritablement son essor dans les années 40. Juan Goytisolo souligne alors la fonction cognitive du roman qui diffuse en Espagne l'information en lieu et place de la presse qui, muselée par la censure franquiste, reste muette sur bien des sujets historiques<sup>376</sup>. Sous le franquisme, les intellectuels s'emparent du roman comme d'une nouvelle forme d'expression militante, soit une « arme de combat »<sup>377</sup> ou un « instrument d'agitation »<sup>378</sup> pour protester contre le régime politique en place. La poésie a eu certes aussi cette valeur comme l'a clairement transcrit Gabriel Celaya en évoquant « une arme chargée de futur ». Les romanciers emboîtent donc le pas aux poètes des générations précédentes en choisissant le réalisme comme angle d'approche. Plusieurs variantes sont ainsi observées dans le roman réaliste depuis la période de la guerre civile jusqu'à nos jours.

---

<sup>374</sup> Les intellectuels de la génération de 98 se tournent à l'instar de Miguel de Unamuno vers le prestigieux passé impérial de l'Espagne pour redéfinir l'Hispanité et l'Espagnolité.

<sup>375</sup> L'idéologie franquiste s'appuiera sur cette conception élogieuse de l'identité espagnole.

<sup>376</sup> Philippe Merlo-Morat, *Littérature espagnole contemporaine*, Paris, PUF, 2009, p. 95.

<sup>377</sup> Monique Joly, Ignacio Soldevila, Jean Tena, *Panorama du roman espagnol contemporain (1939-1975)*, Montpellier, Etudes sociocritiques, 1979, p. 65.

<sup>378</sup>*Op.cit.*, p. 61.

## a. Le « tremendismo » ou le roman existentialiste

Dans les années 40 émerge en Espagne un type de productions tournées notamment vers l'horreur de la guerre, la peur et la mort. Ce roman est dit existentialiste ou du « tremendismo ». Philippe Merlo-Morat le définit comme suit :

Les romans « trémendistes » se centrent sur un personnage, un anti-héros, qui s'oppose à une société qui lui est hostile ou indifférente. La vie de ces personnages est amère, faite de solitude, de frustration et de mort.<sup>379</sup>

La censure franquiste interdisait tout commentaire sur la guerre civile. Les auteurs trémendistes recourent alors à l'usage d'un langage violent pour traduire la cruauté des crimes perpétrés durant la Guerre civile.<sup>380</sup> Ce mouvement ne s'intéresse pas à la représentation de l'Histoire proprement dite. Cependant, il convient à titre d'exemple de citer des œuvres-clés pour le roman espagnol contemporain comme *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela -considéré comme l'ouvrage qui a révolutionné les modes d'écriture du roman en Espagne- ou encore *La sombra del ciprés es alargada* (1947) de Miguel Delibes. Bien d'autres auteurs participent à cette génération de la littérature contemporaine espagnole<sup>381</sup> et s'intéressent de plus en plus à la dimension sociale.

## b. Le réalisme social ou le roman social

La décennie suivante voit émerger un autre courant littéraire : le « réalisme social »<sup>382</sup> qui met en scène la réalité de façon crue et brutale, via divers témoignages, et fait du réalisme le mode d'une expression militante. Précisons que, déjà au XIX<sup>e</sup> siècle, avec les Romantiques, a émergé parallèlement au roman historique le roman social. À cette époque, le roman, devenu populaire, constitue un fonds de commerce de plus en plus rentable pour l'industrie du livre.

---

<sup>379</sup> Philippe Merlo-Morat, *Littérature espagnole contemporaine, op.cit.*, p. 97.

<sup>380</sup> Nicole Réda-Euvremér, *La littérature espagnole au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 50.

<sup>381</sup> Philippe Merlo-Morat, *Littérature espagnole contemporaine, op., cit*, p. 9. Nous nous référons à Philippe Merlo-Morat pour citer les auteurs les plus connus de cette génération : Carmen Laforet, *Nada*, (1945) ; Ignacio Agustí, *Mariona Rebull* (1943), mais aussi : Elena Quiroga, Ana María Matute, José M. Gironella, Gonzalo Torrente y Ballester marquent ce courant littéraire espagnol.

<sup>382</sup>*Op.cit.*, p. 98.

L'utilité du roman, vu désormais comme « un instrument de propagande »<sup>383</sup>, est évidente pour les écrivains militants.

Au XX<sup>e</sup> siècle, la réactivation du roman social et du réalisme répond à la nécessité de protester contre les injustices sociales dans un contexte de dictature et d'oppression. C'est encore Camilo José Cela qui pose les fondements de ce renouveau avec la publication de *La Colmena* (1951), fiction inspirée du Madrid des années 1940, où il donne vie à de multiples personnages englués dans le quotidien.

On distingue généralement deux types d'approche dans le roman social : l'« objectivisme »<sup>384</sup> et le « réalisme critique »<sup>385</sup>. Parmi les auteurs « objectifs », certains se sont intéressés à l'Histoire. Nous citerons le cas de Mercé Rodoreda, romancière catalane de renommée internationale, qui livre à travers *La plaza del Diamante* (1962) sa vision de Barcelone durant la guerre civile espagnole. Ce témoignage est d'autant plus vif que l'auteure a vécu personnellement les événements historiques ainsi narrés.

La deuxième tendance du roman social est le « réalisme critique ». Ce type de roman, politiquement engagé, incite davantage le lecteur à une prise de conscience face aux injustices sociales. *Nuevas amistades* de Juan García Hortelano (1959) est une œuvre majeure de cette veine du réalisme social espagnol. Nous retiendrons également l'exemple de *Duelo en el paraíso* de Juan Goytisolo (1955) puisque cette fiction s'inspire de l'Histoire en reconstruisant le cadre spatio-temporel de l'Espagne des années 40.

### c. Le Boom latinoaméricain et le roman expérimental

Dans l'historiographie de la Littérature espagnole contemporaine, un nouveau tournant est observé dans les années 1960 et le roman n'y échappe pas. Le réalisme social s'affaiblit au contact d'influences étrangères, mais hispaniques, car issues en grande partie des anciennes colonies. En effet, la Littérature dite latino-américaine ou hispano-américaine connaît dans les années 1960 une véritable percée à l'international. Les Européens en général s'intéressent à la Littérature hispano-américaine et les Espagnols en particulier réservent un accueil très favorable à ces œuvres d'un genre nouveau comme *La ciudad y los perros* ou *Conversación*

---

<sup>383</sup>Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española*, op.cit., p. 695.

<sup>384</sup> Philippe Merlo-Morat, *Littérature espagnole contemporaine*, op.cit., p. 98.

<sup>385</sup>Op.cit., p. 100.

*en la catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa, *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, *Rayuela* (1963) de Julio Cortazar ou encore *Tres tristes tigres* (1965) de Guillermo Cabrera Infante. Les Espagnols découvrent ainsi le réalisme magique, le réel merveilleux et de nouvelles techniques d'écriture.

Cette vague d'influences étrangères, est certes perçue comme une menace par certains, permet pourtant à la Littérature espagnole de trouver « un second souffle »<sup>386</sup>. En effet, les romanciers espagnols explorent, dès lors, dès les années 1970, de nouvelles techniques d'écriture, cherchant notamment à déjouer (notamment) la censure franquiste qui sévit. C'est l'avènement du « roman expérimental »<sup>387</sup> auquel s'ajoute le roman de l'exil pour ceux qui ne sont pas restés dans la Péninsule sous le franquisme.

#### d. Le roman de l'exil

Au lendemain de la guerre civile et sous la répression franquiste, sur le terrain de la littérature une autre bataille se livre entre « les romanciers de l'exil », c'est-à-dire ceux qui ont fui la répression franquiste en s'installant à l'étranger, et ceux qui sont restés au pays. À l'étranger, les auteurs espagnols constituent une diaspora désignée sous l'appellation d'« Espagne pèlerine » ou d'« Espagne exilée » alors que les auteurs qui sont restés en Espagne forment ce que l'on appelle parfois « la littérature de l'intérieur » ou « l'exil intérieur »<sup>388</sup>, soit une littérature limitée par la censure.

Les romanciers de l'exil, le plus souvent antifranquistes, se construisent une renommée à l'extérieur de la Péninsule et découvrent, à la mort de Franco, qu'ils sont pratiquement inconnus dans leur pays du fait de la censure. Nous retiendrons principalement le cas de Juan Goytisolo avec la publication de sa trilogie *Álvaro Mendiola* constituée par *Señas de identidad* (1966), *Reivindicación del conde don Julián* (1970) et *Juan sin tierra* (1975) qui dénonce l'histoire officielle franquiste. Retenons dans cette trilogie l'importance accordée à la thématique de la quête identitaire d'un Espagnol qui a fui la dictature et qui, à son retour au pays, ne se reconnaît pas dans l'Espagne postfranquiste. Là encore, nous relevons le caractère militant de ces romans qui cherchent à éveiller les consciences aux questions existentielles.

---

<sup>386</sup> Monique Joly, Ignacio Soldevila, Jean Tena, *Panorama du roman espagnol contemporain*, op.cit., p. 64.

<sup>387</sup> Philippe Merlo-Morat, *Littérature espagnole contemporaine*, op., cit., p. 265.

<sup>388</sup> Op.cit., p. 105.

L'identité reste assurément une thématique récurrente du roman postmoderne espagnol, d'autant que l'individu cherche à s'affirmer dans un contexte marqué par la standardisation. L'œuvre de Juan Goytisolo s'inscrit alors dans cette dynamique d'écriture postmoderne et montre ainsi la voie à ses compatriotes. Eduardo Mendoza, autre grand nom de la Littérature espagnole contemporaine, publie en 1975 : *La verdad sobre el caso Savolta*. Cette fiction qui reconstruit l'espace-temps de la ville de Barcelone avant la guerre civile où régnait le « *pistolerismo* »<sup>389</sup> est considérée comme le premier roman de la Transition espagnole. L'ouvrage se situe au carrefour du roman policier, du roman historique et du roman sentimental<sup>390</sup>. Cette hétérogénéité générique est une autre caractéristique du nouveau roman historique. Ces deux auteurs qui ont évolué à l'étranger restituent donc, dans leurs textes romanesques, les influences omniprésentes de la postmodernité qui enrichissent l'approche des précédents romans historiques.

#### e. Le roman de la mémoire

Nous terminerons ce bref panorama du roman espagnol contemporain par un autre type de roman ou de fiction historique qui s'inspire des témoignages transmis à l'oral, contrastant alors avec la version officielle de l'Histoire. Il s'agit du « roman de la mémoire »<sup>391</sup>. Cette génération d'auteurs, née soit pendant la guerre civile, soit après, publie dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Deux types d'auteurs se distinguent parmi les romanciers de la mémoire : ceux qui ont connu les événements et qui proposent une vision personnelle de l'événement historique et ceux qui n'ont pas vécu personnellement les événements, mais qui disposent des témoignages de leurs parents ou de leurs grands-parents. Ces derniers, dits de la génération « innocente »<sup>392</sup>, s'inspirent alors de la mémoire collective pour proposer soit un témoignage inédit, soit une version occultée par l'Histoire officielle. Dans ce dernier cas, Philippe Merlo-Morat considère

---

<sup>389</sup> Indique l'emploi de la violence par les bourgeois et les patrons en réponse aux grèves des ouvriers mécontents de leurs conditions de travail.

<sup>390</sup> <https://literatura.rincondelvago.com/>, consulté le 5 janvier 2015.

<sup>391</sup> Philippe Merlo-Morat, *Littérature espagnole contemporaine*, op.cit., p.259.

<sup>392</sup> *Idem*.

que le roman de la mémoire a pour fonction de reconstruire le « passé escamoté »<sup>393</sup>. Autrement dit, il se consacre à la « récupération de la mémoire escamotée par une histoire officielle écrite par les vainqueurs, les franquistes »<sup>394</sup>. De ce fait, ces fictions, libérées du joug de la censure, rappellent que l'Histoire officielle de la Guerre civile et de l'Espagne franquiste a été écrite par les vainqueurs. Ils proposent dès lors une réhabilitation de la voix des vaincus en cherchant à fixer, à l'écrit, des histoires, des anecdotes ou des témoignages qui se sont transmis à l'oral, mais qui n'apparaissaient pas dans la version officielle de l'Histoire de l'Espagne.

Nous citerons quelques auteurs-clé de ce mouvement littéraire comme : Juan Marsé, auteur de *El embrujo de Shangai* (1993), Terenci Moix, qui publie en 1986 : *No digas que fue un sueño*, et *El peso de la paja* en 1998, ou encore : Antonio Muñoz Molina et son *Beatus ille* (1986).

Ces récits de la mémoire, en fictionnalisant des témoignages occultés par la version officielle, invitent donc à relire autrement l'Histoire de l'Espagne. Ils fixent des preuves souvent étouffées par la censure franquiste. Ces traces écrites fictionnelles constituent désormais des archives, des matériaux consultables par les générations futures. Par conséquent, nous dirons avec Jean-François Carcelén que le roman de la mémoire contient des informations inexistantes dans la version officielle de l'Histoire qui seront sans doute un jour « l'objet du roman historique »<sup>395</sup>.

En définitive, l'Espagne comme toutes les nations européennes dispose d'une longue tradition écrite et les écrivains de la Péninsule bénéficient de l'expérience de leurs prédécesseurs. De Benito Pérez Galdós au roman social, le réalisme s'affirme alors comme une arme qui accompagne l'essor tardif du roman. La Littérature espagnole contemporaine reflète ainsi les traumatismes provoqués par l'effondrement de l'Empire colonial en 1898, la guerre civile de 1936-1939 et les dictatures de Primo de Rivera et du Général Franco et leurs conséquences encore aujourd'hui sur la conception identitaire en Espagne. Les écrivains de la Péninsule doivent aussi composer avec la censure franquiste qui sévit jusqu'en 1977. Écrire un roman est alors souvent un acte militant. Les romanciers sociaux ou les romanciers de la mémoire s'inspirent de leur vécu ou de la mémoire collective pour représenter un passé relativement proche du temps de l'auteur et du lecteur. Ils intègrent dans leur roman un réalisme

---

<sup>393</sup> *Op.cit.*, p. 261. L'expression « histoire escamotée » est utilisée pour la première fois par le romancier Juan Marsé.

<sup>394</sup> *Idem.*

<sup>395</sup> Jean-François Carcelén, *Témoignage et fiction dans l'Espagne contemporaine*, France, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2012, p. 10.

politiquement engagé qui se fonde davantage sur les témoignages transmis à l'oral que sur les archives, soit une orientation originale.

Dans la représentation de l'Histoire, l'oralité par l'exploitation de la mémoire et des témoignages, l'oralité tient alors une place centrale au service de la voix des vaincus. De plus, la dictature et la censure franquistes conduisent l'Espagne à un isolement qui limite les influences étrangères et freine le développement du roman historique selon les critères retenus par les autres nations européennes. Il faudra attendre le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle et l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle pour voir apparaître, en Espagne, un roman historique dont la qualité est alors reconnue internationalement.

### ***3. Un genre bien vivant dans l'Espagne actuelle***

À partir des années 80, la Littérature espagnole connaît une période de renouveau connue sous l'expression de « *nueva narrativa* »<sup>396</sup>. Il semble que la Littérature, notamment la forme romanesque, absorbe alors toutes les transformations de la société et réalise, à son tour, des mutations sans précédents. Une mise en contexte s'impose, nous semble-t-il, afin de mieux comprendre le récent essor du roman historique en Espagne et ses caractéristiques actuelles.

#### **a. La littérature postfranquiste**

La mort du Général Franco en 1975 signifie la fin de la dictature et de la censure, abolie deux ans plus tard, en 1977. L'Espagne sort de ce fait de son isolement et cherche à s'aligner sur ses voisins européens dans tous les secteurs, dont celui de la Littérature. Après la Constitution de 1978, qui proclame un nouvel Etat démocratique, trois paramètres majeurs s'avèrent dès lors favorables à l'avènement du roman historique postmoderne dans la péninsule : la période de « *destape* » ou de relâchement des mœurs, investie par les artistes de

---

<sup>396</sup> Anne Lenquette, *Nouveaux discours narratifs dans l'Espagne postfranquiste, 1975-1995*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 11.

la « Movida »<sup>397</sup>, et l'accès au pouvoir du parti socialiste (PSOE) ainsi que la mise en place d'une politique culturelle autour de la promotion du livre.

La « Movida » madrilène préfigure en Espagne la postmodernité. Le bouillonnement culturel qui succède à l'austérité franquiste laisse libre cours à l'expression du « je » et des désirs individuels. L'hétérogénéité ou le mélange des genres vient rompre avec les normes établies. Ainsi, l'Espagne qui sort de l'isolement et de la répression, entre dans un processus de reconstruction identitaire.

Même si certains auteurs déclarent que la Littérature est le « parent pauvre »<sup>398</sup> de la « Movida », il convient de reconnaître l'influence de cette intense activité artistique sur les décisions politiques en matière de promotion culturelle. Si dans la Péninsule la population se cherche une nouvelle identité, les politiques redoublent d'efforts pour rattraper le retard économique et culturel. L'Espagne ouvre ses frontières et intègre l'Union européenne en 1986. Le monde découvre la joie de vivre espagnole à l'occasion des jeux olympiques et de l'exposition de Séville en 1992 ; autant d'éléments qui contribueront à stimuler l'industrie touristique.

Parallèlement, les politiques culturelles investissent dans la promotion du livre, notamment par la création de nombreux concours et prix littéraires. Les maisons d'édition se multiplient également. L'industrie du livre devient par conséquent un enjeu économique important. Le livre s'exporte alors plus comme un bien marchand que culturel. La Littérature est en quelque sorte une vitrine de la culture espagnole. Exporter un livre revient à distribuer un « morceau d'Espagne » à l'étranger afin de mieux remédier au mal identitaire dont souffre l'Espagne postfranquiste. L'Espagne souligne aussi combien elle s'éveille de sa torpeur et affirme sa place dans le concert des nations.

Toutefois, cette « prolifération de prix »<sup>399</sup> littéraires, dans un souci de rentabilité, ne récompensent pas toujours la qualité, mais encouragent plutôt les auteurs à écrire des « produits conformes »<sup>400</sup>, soit des best-sellers à l'échelle nationale et internationale.

Est-ce à dire qu'il existe un roman historique spécifique à l'Espagne qui obéirait à des normes éditoriales précises ? Nous envisagerons cette question dans l'analyse de notre corpus, dans la deuxième partie de notre étude.

---

<sup>397</sup> Op.cit., p. 86.

<sup>398</sup> Op.cit., p. 9.

<sup>399</sup> Op.cit., p. 58.

<sup>400</sup> Op.cit., p. 60.



## b. Essor du roman historique espagnol

Quoi qu'il en soit, le roman historique bénéficie du contexte favorable offert par l'Espagne postfranquiste pour s'imposer sur la scène littéraire nationale et internationale. Il n'échappe pas aux influences postmodernes et nous observons une évolution dans la façon de réécrire l'Histoire en Espagne.

Le roman historique doit son succès à un véritable engouement populaire pour l'Histoire. Certes, l'Histoire a toujours intéressé les romanciers, notamment de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, puisque nous l'avons vu, la Guerre civile et l'Espagne franquiste ont constitué une source inépuisable d'inspiration. Cependant, au XX<sup>e</sup> siècle, les romanciers puisent dans un passé plus lointain afin de consolider la mémoire collective autour de personnages et de faits historiques prestigieux dans un processus de construction identitaire et de crise économique. Les succès éditoriaux qui propulsent le roman historique au devant de la scène espagnole sont par exemple : *Les mémoires d'Hadrien* (1951) de Marguerite Yourcenar et *Le nom de la rose* (1980) d'Umberto Eco. De cette influence étrangère, s'ensuit la publication de : *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) d'Eduardo Mendoza. Nous citerons également les œuvres d'Arturo Pérez Reverte : *El maestro de esgrima* (1988) *El husar* (1986), *Un día de cólera* (2007) et *El asedio* (2010).

Il importe de relever la publication du roman de Miguel Delibes : *El hereje* (1998) -qui n'est pas sans rappeler le titre de l'œuvre de notre corpus *Herejes* du Cubain Leonardo Padura reconnu et récompensé en Espagne pour son œuvre.

D'autres prix littéraires comme el « *Premio Planeta* » -le prix de la maison d'édition Planeta- sont accordés à Jesús Trobado pour *En el día de hoy* (1976), Jorge Semprún pour *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977), Antonio Larreta pour *Volavérunt* (1980) ou encore au Catalan Terenci Moix pour *No digas que fue un sueño* (1986). Tous ces prix, décernés à ces romanciers de l'Histoire, dénotent un engouement certain du public espagnol pour le roman historique.

Nous ajouterons que des ateliers d'écriture, des clubs de lectures ou encore des sites internet spécialisés en romans historiques connaissent un succès sans précédent. À Valence, par exemple, les *aficionados* du roman historique aiment à se retrouver dans des lieux bien précis comme « L'Iber, museo de soldaditos de plomo », le musée des petits soldats de plomb,

situé dans le quartier très populaire del Carmen. À plus grande échelle, les administrateurs du blog *Hislibris* organisent une rencontre annuelle avec les blogueurs, des concours d'écriture de roman historique et deviennent même une référence dans le milieu éditorial. L'atelier d'écriture d'Antonio Penadés qui se tient chaque année à l'Iber ou encore les multiples conférences-débats qui y sont organisées tout au long de l'année autour du genre « roman historique » démontrent un engouement certain pour le roman historique. La constitution spontanée de ces groupes et de ces réseaux sociaux crée en tous les cas une dynamique sociale autour du roman historique qui confirme l'importance de ce genre littéraire en Espagne et en fait même quasiment un art de vivre.

Cette observation nous invite à réfléchir à une approche sociologique du roman historique, parallèlement à l'approche littéraire, et ce en sus de l'analyse historique que nous réalisons afin d'apprécier au mieux les caractéristiques et les enjeux du roman historique postmoderne en Espagne.

Dans la « jungle » éditoriale actuelle, il convient de citer un certain nombre d'auteurs contemporains qui n'ont pas remporté de prix littéraires, mais qui restent très appréciés du grand public et participent activement de la dynamique sociale qui s'est développée autour du roman historique en Espagne. Sans prétendre en dresser une liste exhaustive, nous pensons notamment à Antonio Penadés, Marta Querol, Javier Pellicer, Gabriel Castelló, Sebastián Roa en Extremadure, à Jesús Sanchez Adalid, Arturo Gonzalo Aizpiri, Miguel Anngel Badal, Guillermo Galván, José Luis Corral, Leon Arsenal, Olalla García, etc., pour ne citer que ceux là. Nous avons déjà évoqué le cas de Santiago Posteguillo, auteur à succès du roman historique et animateur de « *mesas redondas* » (tables rondes), autour des techniques d'écriture du roman historique. Tous s'intéressent à des périodes très éloignées dans le passé comme celles des peuples ibères, de la Rome antique ou du Moyen âge, etc. Ils partagent la même préoccupation pour un roman historique de qualité qui intègre rigueur historique et qualité littéraire.

Ces fictions du XXI<sup>e</sup> siècle s'écrivent, se lisent et se présentent en tenant compte également des influences du cinéma et de l'hégémonie de l'image qui caractérise notre temps. Nous développerons ce point dans la deuxième partie de cette étude.

La Littérature occidentale, celle d'abord des Européens, anciens colons des Amériques, prend sa source, elle aussi, dans l'oralité. Dans les premiers temps de l'Humanité, c'est autour du feu que les histoires se sont racontées, répétées, en utilisant le même canal de transmission : celui de l'oralité. Au Moyen Âge, les chansons de gestes déclamant les exploits des chevaliers ne s'immortalisent-elles pas elles aussi à l'oral avant de passer dans les premiers écrits en

langue vernaculaire ? En Occitan, dans le Sud de la France, les chants des *troubadours* n'ont-ils pas inspiré une poésie prolifique ? Contes, chants, légendes, poèmes, ou encore proverbes, tout ce riche patrimoine culturel constitue la Littérature orale.

L'oralité précède donc l'écriture et peut se définir comme Littérature en ce qu'elle contient la marque vivante de l'existence d'un patrimoine culturel d'un peuple. Cette oralité n'est-elle pas restée beaucoup plus prégnante dans l'espace caribéen ?

## **B. Le poids de l'oralité dans le monde américano-caraiïbe**

Dans l'espace américano-caraiïbe, la tradition orale reste prédominante. L'oralité se définit par l'ensemble des pratiques culturelles, cultuelles ou linguistiques qui se transmettent à l'oral, de génération en génération. Pour adapter les formats narratifs venus d'Europe à leur réalité, les écrivains américains ont puisé dans cette Littérature orale<sup>401</sup> et ont mis en place des stratégies innovantes qui caractérisent un nouveau type d'écriture.

Il nous importera de ce fait de chercher à mesurer le poids de l'oralité dans la réécriture de l'Histoire américano-caribéenne ainsi que les stratégies mises en place par l'oralité, soit le mélange de l'oralité et de l'écriture pour structurer un mode narratif qui semble plus apte à définir le monde américain. La fictionnalisation de l'Histoire de ces pays, qui n'ont pas laissé de preuves écrites d'une Histoire non européenne et/ou européen-centrée, pose le problème des archives et de la véracité des faits relatés. Nous verrons alors comment l'oralité peut être un moyen de résistance de la tradition orale par l'écriture.

---

<sup>401</sup> L'expression « Littérature orale » est utilisée pour la première fois par Paul Sébillot en 1881 dans *Le folklore de France*.

## 1. *Oraliture versus Littérature*

L'une des caractéristiques majeures de l'espace américain et caribéen est, à notre sens, l'oralité<sup>402</sup>. Il nous appartiendra dans un premier temps de définir l'oralité, avant de nous intéresser au problème de la langue dans les Littératures antillaises et d'envisager l'oraliture comme un acte de résistance de la tradition orale par l'écriture.

### a. Qu'est-ce que l'oralité ?

Le terme oralité est d'étymologie latine. Oralité dérive de « *os, oris* ». Selon le dictionnaire Latin-Français *Gaffiot*, le premier sens de « *os, oris* »<sup>403</sup> est « bouche », « gueule » et le deuxième sens est « organe de la parole », « voix », « prononciation ». Notons au passage que Paul Zumthor associe l'idée d'origine à « *os* » « *oris* », soit l'origine de la parole<sup>404</sup>. Au niveau cognitif, la parole est une compétence qui permet la mise en relation, la transmission de messages et de connaissances non écrits. Cette observation est en accord avec la définition du terme « oralité » proposée par le dictionnaire *Petit Larousse illustré 2017* : « Caractère d'une civilisation dans laquelle la culture est essentiellement ou exclusivement orale »<sup>405</sup>. Comme nous le rappelle Jean Bernabé, la tradition orale s'inscrit dans un circuit « bouche-oreille »<sup>406</sup>. Il s'agit en fait du circuit « *oris* » à « *auris* »<sup>407</sup> qui suppose une transmission orale de génération en génération. Notons encore que l'oralité est l'ensemble des pratiques culturelles,

---

<sup>402</sup> Lucie Pradel, *Dons de mémoire de l'Afrique à la Caraïbe*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 10 : « L'importance numérique des Africains conduits vers le Nouveau Monde établit une continuité propice au transfert de leurs coutumes et de leurs croyances. Issus en majorité de sociétés de tradition orale, dans lesquelles la conservation de la parole revêt un caractère particulier, voire sacré, plus de 11 millions d'individus arrivèrent au Nouveau Monde pendant la traite ». Page 41 : « La tradition d'oralité assura la transmission et la survie des rites véhiculés par les groupes déplacés outre-Atlantique. Il est vrai que l'oral n'exclua pas l'écrit, comme le montrent l'alphabet *vai* de Momulu Doalu Bukele au XIX<sup>e</sup> siècle, le système d'écriture du sultan camerounais Njoya de l'ethnie bamoum, les symboles *nsibidi* des Ibos au Nigeria et les alphabets *mende, toma, guerze*. Toutefois, c'est grâce au Verbe que les hommes issus de sociétés de parole assurèrent la migration de leurs dieux et de leurs coutumes ».

<sup>403</sup> Félix Gaffiot, *Dictionnaire Latin-Français : Le grand Gaffiot*, Paris, Hachette, 2000, p.1095

<sup>404</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 15.

<sup>405</sup> *Dictionnaire Petit Larousse illustré 2017*, Paris, Larousse, 2017, p. 811.

<sup>406</sup> Jean Bernabé, « Fènwè et wè clè, le syndrome homérique à l'œuvre dans la parole antillaise », in *Au visiteur lunaire. Des îles créoles aux sociétés plurielles. Mélanges offerts à Jean Benoist*, Petit-Bourg Guadeloupe, Ibis Rouge Editions, 2000, p. 633-650 (p. 636 et 637).

<sup>407</sup> *Dictionnaire Latin-Français, op.cit.*, p. 193 : « *auris* » au premier sens : oreille.

coutumières ou linguistiques qui se transmettent à l'oral avec une intervention majeure du corps.

En somme, nous entendons par « oralité » l'ensemble des connaissances véhiculées par d'autres canaux que l'écrit : « Ce concept englobe les connaissances auxquelles nous avons accès par les canaux visuel, auditif, kinesthésique, olfactif et mémoriel »<sup>408</sup>. Il ne s'agit donc pas seulement du « caractère oral (de la parole, du langage, du discours) comme le propose *Le Petit Robert*<sup>409</sup>, définition qui nous semble bien incomplète, tout au moins, dans l'espace américain. En effet, les Amérindiens, primo-habitants de ce continent, ont transmis, à l'instar des Africains déportés comme esclaves, par voie orale : savoirs, récits et légendes de génération en génération. Ainsi, ces communautés parvinrent, sous le joug de l'esclavage imposé par les Européens et dans des sociétés pigmentocratiques, à conserver non pas l'intégralité, mais au moins des pans importants de leur patrimoine linguistique et culturel<sup>410</sup>. Notons que l'existence d'une pharmacopée traditionnelle, l'application de certaines méthodes et techniques dans les secteurs de l'agriculture, de la gastronomie<sup>411</sup> ou encore l'artisanat local, sont des preuves concrètes de la vivacité de ce qui a été transmis par l'oralité dans l'espace américano-caraiïbe. Ces exemples montrent bien que le concept d'« oralité » dépasse la définition proposée par le dictionnaire précité.

Ainsi, l'oralité, qu'Edouard Glissant désigne comme « le royaume de l'existant, l'étant »<sup>412</sup> n'est pas une affaire exclusivement américaine, elle est universelle. L'oralité a précédé en tout temps l'écriture, elle est de ce fait, l'expression première des identités et des peuples. Dans toutes les civilisations connues, en Europe y compris -à l'instar de la Grèce Antique, berceau de la Littérature et de la civilisation européennes-, les premiers écrits tentent de fixer dans un livre les récitations des conteurs, des Anciens et des poètes. Cette démarche première précède l'écriture du texte littéraire. Autrement dit, l'oralité tient un rôle fondamental dans la construction identitaire d'une communauté. Aussi pouvons-nous observer que dans

---

<sup>408</sup> Daniel Bardury, Docteur en langue et culture régionale, entretien du 14-01-2015 (voir annexe n° 5).

<sup>409</sup> *Le Petit Robert*, Paris, Le Robert, 2003, p. 1792.

<sup>410</sup> Notons que par le jeu d'adoption, d'adaptation et d'accommodation, récurrent dans le processus de colonisation, les cultures autochtones se métissent au contact des Colons et ne ressortent pas intactes de cette période de domination.

<sup>411</sup> Comme nous le montre Jean-Charles Bredas, Chef cuisinier martiniquais qui travaille à réinventer les recettes traditionnelles de son île et à mettre en valeur les saveurs, les plantes, épices et autres aliments typiques de la Martinique.

<sup>412</sup> Edouard Glissant, « Le chaos-monde, l'oral et l'écrit », in Ralph Ludwig [dir.], *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, 1994, p. 113.

certaines pays d'Europe, l'Histoire qui le plus souvent justifie certaines revendications régionalistes reste confinée dans la mémoire collective et se transmet de génération en génération, comme dans les pays d'Amérique du sud et de la Caraïbe. Néanmoins, l'oralité, en tant que témoin de traditions séculaires, reste un élément important qui structure les mœurs, l'imaginaire et la littérature dans l'espace américain.

Dans le cas des Antilles françaises, l'oralité occupe encore une place prépondérante dans l'expression culturelle :

La créolité connaît aujourd'hui encore un mode privilégié : l'oralité. Pourvoyeuse de contes, proverbes, timtim, comptines, chansons..., etc. L'oralité est notre intelligence, elle est notre lecture de ce monde, le tâtonnement, aveugle encore de notre complexité. L'oralité créole, même contrariée dans son expression esthétique, recèle un système de contre-valeurs, une contre-culture ; elle porte témoignage du génie ordinaire appliqué à la résistance, dévoué à la survie.<sup>413</sup>

Ainsi, dans une démarche eurocentriste, le Colon impose sa langue et sa culture en méprisant le parler des esclaves<sup>414</sup> et tout ce qu'il véhicule comme valeurs. Il s'instaure alors dans les mentalités également un rapport dominant/dominé entre le français et le créole<sup>415</sup>. Dans ce contexte de diglossie<sup>416</sup>, on parle de « langue haute » pour le français et de « langue basse » pour le créole<sup>417</sup>. Pour réhabiliter le créole, les défenseurs de la Créolité font de « l'oralité créole » le creuset de l'identité antillaise et l'instrument privilégié de la résistance culturelle.

---

<sup>413</sup>Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité*, Paris, Gallimard, (1989) 1993, p. 33 à 34.

<sup>414</sup> La langue créole, parlée par les esclaves, est alors péjorativement désignée sous l'appellation de « jargon nègre » dans les romans antillais du XIX<sup>e</sup> siècle dont les auteurs sont les descendants des Colons qui cherchent à imiter dans leurs textes les modèles européens. Cf. Auguste Prevost de Sansac, Les amours de Zémédare et Carina et description de l'île de la Martinique, in *Romans Antillais du XIX<sup>e</sup> siècle*, Tome I, Morne-Rouge, Martinique, Editions des Horizons Caraïbes, 1977, p. 29.

<sup>415</sup> Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p.62. Cet auteur désigne -à plusieurs reprises et non pas seulement à la page citée- le français en tant que langue « dominante » et le créole en tant que langue « dominée » ou « écrasée ».

<sup>416</sup> Jean Dubois [et al.], *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1994, p. 148. « Le terme a été ensuite employé, par opposition à *bilinguisme*, pour toutes les situations analogues à celles de la Grèce ; les critères étaient les suivants : coexistence de deux systèmes linguistiques *différents*, mais proches entre eux et dérivés de la même langue, hiérarchie sociale de ces systèmes, l'un considéré comme *haut*, l'autre comme *bas*, répartition des fonctions (des usages dans la société) de chacune de ces deux variétés ».

<sup>417</sup> Voir Entretien avec Daniel Bardury (Annexe 5).

## b. L'oralité et le problème de la langue dans la littérature franco-créolophone

Aux Antilles françaises, la diglossie<sup>418</sup> suppose un rapport de forces dominant/dominé entre la langue française et le créole. Le *Dictionnaire encyclopédique Désormeaux* précise que « si le français est assez largement la langue de l'écrit (langue de l'école, langue de l'administration, langue de la presse, etc.), le créole est une langue qui, jusque dans sa structure reste profondément marquée par ses emplois oraux prédominants »<sup>419</sup>. Pour mémoire, la langue créole résulte de la mise en contact des différentes langues pratiquées sur l'habitation pendant la période esclavagiste. Entre les esclaves issus de différentes ethnies africaines et leurs maîtres -français le plus souvent-, la langue créole vient faciliter la communication orale au sein d'une population composite. Les écrits se font en français, langue qui reste dominante et officielle, comme dit précédemment.

Cependant, au-delà de l'oralité, les spécialistes du créole défendent l'existence d'une littérature orale<sup>420</sup> aux Antilles. Cette « culture souterraine<sup>421</sup> », qui s'est formée lors de la cohabitation des différents groupes ethniques précités, s'exprime surtout dans la danse, le conte, la musique, le rapport à la Nature ou encore les pratiques magico-religieuses. De nouvelles générations d'auteurs antillais à l'instar de Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, Tony Delsham, etc. cherchent à inscrire ce patrimoine oral dans les textes littéraires. On parle

---

<sup>418</sup> *Idem.*

<sup>419</sup> Jack Corzani, *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane*, Fort-de-France, Editions Désormeaux, 1993, Tome 6, p. 1828.

<sup>420</sup> Marie-Louise Tenèze, « Introduction à l'étude de la littérature orale », *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, volume 24 numéro 5, 1969, p. 1104 à 1120. Retenons que la littérature orale n'est pas un concept propre aux Antilles. Il se forme en Europe vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle quand il importe aux ethnologues de collecter les contes, chansons et légendes populaires dans les régions reculées de France, d'Allemagne, d'Angleterre, de Russie ou des Pays nordiques. Marie-Louise Tenèze attribue la première utilisation du terme « littérature orale » au Breton Paul Sébillot en 1881. Ensuite, elle tente de définir le terme en s'appuyant sur divers spécialistes. Ainsi, l'anthropologue et père de l'ethnologie française : Marcel Mauss, considère que « bien dire » constituent les deux caractéristiques essentielles de la littérature orale : « d'être un moyen de communication entre les hommes, d'être, à quelques degrés que ce soit, une organisation esthétique ». Arnold Van Gennep, quant à lui, distingue la « littérature populaire mouvante » de la « littérature populaire fixée » en précisant que ces deux concepts s'articulent au sein de la littérature orale. Enfin, l'Allemand Hermann Bausinger relève trois grands groupes, soit trois genres au sein de la littérature orale : Formules et jeux de langue ; Formes narratives ; Formes dramatiques et musicales. Il s'avère que tous se retrouvent confrontés aux mêmes difficultés que nos auteurs antillais concernant les méthodes et les procédés à adopter afin de collecter des échantillons du patrimoine oral et de les transposer à l'écrit le plus fidèlement possible.

<sup>421</sup> D'un point de vue socio-linguistique, la culture créole est considérée comme infériorisée dans un rapport dominant/dominé qui positionne la culture française comme centre de référence.

alors d'« oraliture »<sup>422</sup>, concept que Jean Bernabé redéfinit en contexte antillais de la façon suivante :

L'oraliture comporte de nombreux genres : mythe, conte, épopée, proverbe, adage, aphorisme, maxime, sentence, devinette, formule magico-religieuse, chanson, etc. Il s'agit, rappelons-le, de genre dits mnémoniques, c'est-à-dire, structurés selon une logique mémorielle<sup>423</sup>.

Ce concept d'oraliture pose le problème de la « transposition de la littérature orale » à l'écrit<sup>424</sup>, mais aussi le problème de la langue qui divise les auteurs créolophones. Si certains optent pour communiquer en français ou en français « créolisé », d'autres plaident pour n'écrire qu'en créole. Les premiers visent un plus large lectorat et assurent une diffusion qui dépasse les frontières des anciennes colonies. Les seconds, en ciblant des lecteurs exclusivement créolophones et peu nombreux, courent le risque de rester dans l'anonymat, voire de souffrir d'« l'invisibilité romanesque »<sup>425</sup>, pour reprendre les termes de Georice Berthin Madebe.

En effet, selon les théories de la réception, un texte se convertit en œuvre littéraire s'il jouit d'un public de lecteurs. Or, s'adresser à une petite communauté, c'est prendre le risque d'échapper aux discours critiques qui constituent un facteur important d'évaluation, de promotion et de diffusion dans le milieu littéraire. « Aussi -écrit Georice Berthin Madebe- ne pas être cité ou repris dans un essai, une anthologie, voire un ouvrage à visée généraliste confine-t-il à une *invisibilité* certaine dans les institutions et autres lieux où intensivement se diffusent la pensée et l'imaginaire francophone »<sup>426</sup>.

Une troisième catégorie d'auteurs, à l'instar de Patrick Chamoiseau, réinventent le français en y laissant une empreinte créole suffisamment forte pour créer des néologismes comme l'« en-ville » par exemple, pour désigner le centre-ville. Il en ressort une sorte de

---

<sup>422</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983. Le terme « Oraliture » est un mot valise composé de oralité et littérature. Il désigne l'action de porter à l'écrit des éléments appartenant à l'oralité.

<sup>423</sup> Jean Bernabé, « *Fènwè et wè klè*, le syndrome homérique à l'œuvre dans la parole antillaise » *op.cit.* p. 637.

<sup>424</sup> Jean Derive, « La fixation de la littérature orale négro-africaine en langue française écrite », in Centre d'Etudes Francophones (Université Paris Nord), *Les littératures d'expression française, Négritude africaine, Négritude caraïbe*, Textes des communications présentées aux Journées organisées par le Centre d'Études Littéraires francophones de l'Université Paris Nord (26 et 27 janvier 1973), Belgique, Editions la Francité, 1973, p. 13-20 (p. 13).

<sup>425</sup> Georice Berthin Madebe, *Emergence, invisibilité romanesque, hétérogénéité et sémiotique*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 14. « Ainsi ce que j'appelle *invisibilité romanesque* ressortit à la mise en marge d'un certain nombre de romans africains à l'intérêt littéraire parfaitement compatible au format romanesque francophone du sud ».

<sup>426</sup> *Op.cit.*, p. 12.



langue intermédiaire que Lambert-Félix Prudent désigne comme l'« interlecte » ou le « mésolecte »<sup>427</sup>. D'autres y verront la marque d'un dialogue interlinguistique. Ce français réinventé reste accessible aux Francophones -et d'ailleurs P. Chamoiseau remporte le prix Goncourt en 1992 pour son roman *Texaco*, tout en y intégrant l'oralité et la structure de l'imaginaire antillais.

Patrick Chamoiseau y reconnaît alors un mode d'écriture propre :

Je me nommai alors « Marqueur de paroles » pour évoquer combien j'arpentais une mouvance fluide, intempérie d'ondes et de flux, où nulle menée hautaine de l'Écrire n'était envisageable. Ni même la parole solitaire du Conteur. Ni même la matière primordiale de sa Voix.<sup>428</sup>

Il complète sa définition de la façon suivante, en soulignant la portée d'engagement conscientisé et héroïque d'une telle démarche :

Je n'étais pas seulement un « Marqueur de paroles », ni même un combattant : je devenais Guerrier, avec ce que ce mot charge de concorde pacifique entre les impossibles, de gestes résolus et d'interrogations, de rires qui doutent et d'ironie rituelle, d'ossature et de fluidités, de lucidités et de croyances d'un vouloir de chair tendre contre le formol des momies satisfaites. Guerrier de l'imaginaire.<sup>429</sup>

Ainsi, dans *Écrire en pays dominé*, l'écrivain Patrick Chamoiseau s'érige lui-même en « marqueur de la parole » et en « guerrier de l'imaginaire ». Il raconte dans cet ouvrage son histoire et les difficultés qu'il rencontre en tant qu'auteur créolophone. Il explique également comment il s'y prend pour recueillir, de porte en porte, des témoignages qui font office de pièces d'archives pour le chroniqueur qu'il se propose de devenir dans un espace à tradition essentiellement orale.

Avant lui, Frankétienne rédige en créole son roman intitulé *Dezafi* (1975) et pose ainsi clairement le problème de la langue à utiliser dans l'espace créolophone. Plus tard, Edouard

---

<sup>427</sup> Lambert-Félix Prudent, *Des baragouins à la langue antillaise*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 106. L'auteur propose la définition suivante du « mésolecte » : « On désigne ainsi les systèmes intermédiaires (entre acrolecte et basilecte) issus de la décréolisation dans certaines communautés ». Le terme est retenu pour « caractériser les énoncés français-créolisé ou créole-francisé rencontrés dans la Littérature ou chez les témoins de l'enquête. L'auteur précise ensuite qu'il préfère parler de zone *interlectale* tant que l'on aura des doutes quant à l'organisation hiérarchique précise du « continuum franco-créole » antillais ».

<sup>428</sup> Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, *op.cit.*, p. 256.

<sup>429</sup> *Op.cit.*, p. 274.

Glissant dans *Malemort* (1975) ou encore Tony Delsham dans *Lapo Farine*<sup>430</sup> (1984) optent pour écrire en français et participent de la créolité en teintant la langue française d'une musicalité créole. Dans ce cas, la langue française se créolise, se métisse puisqu'elle porte la culture créole. C'est ainsi que le lecteur devient témoin du caractère « baroque »<sup>431</sup> de la littérature antillaise comme le montre cet extrait de *Texaco* : « Mon fi, dans les temps qui viennent tu vas avoir un sacré-bel combat [...] Ils vendirent les quatre requins en un petit tac d'heures »<sup>432</sup>.

Ni français, ni créole, ces auteurs réinventent la langue française et créent une langue intermédiaire qui reste néanmoins accessible au lecteur de l'Hexagone. Cette dimension baroque que Dominique Chancé met en lumière dans l'écriture chamoiseurienne serait, selon le Cubain Alejo Carpentier, un aspect indissociable de la Littérature américaine<sup>433</sup>.

Ainsi, certaines anecdotes inscrites dans la mémoire collective sont fixées à l'écrit et le lecteur se retrouve, le plus souvent, face à la représentation d'une société révolue, mais connue de tous, grâce à la transmission orale assurée par les Anciens.

Cependant, ces auteurs introduisent également dans leurs romans la langue créole via des répliques de personnages -accompagnées le plus souvent d'une traduction-, ou en évoquant certaines réalités propres aux Antilles. Dans une nouvelle publiée dans *Parole de nuit*, Raphaël Confiant prête les répliques suivantes à son protagoniste : « *Mi mwen* » immédiatement traduit par (Me voici) ou encore « *Laten ou jabé larèl-tala ! Janbé'y si ou sé an nonm !* » traduit par (Je te mets au défi de franchir cette ligne !) <sup>434</sup>. Certains concepts propres à l'espace antillais sont repris intacts comme « *l'En-ville* »<sup>435</sup> pour désigner le centre ville dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau ou encore le « *fil-crin* »<sup>436</sup>, pour ne citer que ces deux exemples extraits du même roman.

---

<sup>430</sup> Tony Delsham, *Lapo Farine*, Fort-de-France, MGG, 1984.

<sup>431</sup> Dominique Chancé, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, Paris, Honoré de Champion, 2010, p. 365.

<sup>432</sup> Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 24 à 25.

<sup>433</sup> Julio Rodríguez Puértolas, « Significación de Alejo Carpentier », in Ministerio de Cultura España, *Alejo Carpentier : Premio « Miguel de Cervantes » 1977*, Barcelona, Anthropos, Editorial Del Hombre, 1988, p. 89 : « Afirma Carpentier que el estilo barroco es el estilo literario de América Latina ».

<sup>434</sup> Raphaël Confiant, « Fils du diable en personne », in *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, 1994, p. 47.

<sup>435</sup> Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op.cit.*, p. 19.

<sup>436</sup> *Op.cit.*, p.22 : le fil de crin.

En somme, les auteurs créolophones, en rejetant la langue du Colon, prétendent militer contre l'« assimilationisme »<sup>437</sup>. Mais ce combat risquerait de passer inaperçu si les textes écrits en créole demeurent difficilement accessibles.

### c. L'oraliture ou la résistance de la tradition orale par l'écriture

Dès lors que se pose le problème de la langue dans la littérature franco-créolophone, des grammairiens s'efforcent d'étudier la structure du créole (parlé) pour accompagner son passage à l'écrit. C'est le cas de Jean Bernabé qui publie sa thèse *Fondal-Natal : Grammaire basilectal approchée des créoles guadeloupéen et martiniquais* (1983) ou plus récemment de Daniel Bardury qui a soutenu en 2014 une thèse intitulée *Préposition et Cognition en créole martiniquais*<sup>438</sup>.

D'autres chercheurs restent davantage sensibles à la « transposition »<sup>439</sup>, à l'écrit des éléments non linguistiques qui accompagnent la voix du conteur parce qu'ils sont porteurs de sens et provoquent des réactions chez l'auditoire. Dans une étude intitulée : « La fixation de la Littérature orale négro-africaine en langue française écrite », Jean Derive s'intéresse aux « questions posées par le passage de l'oral à l'écrit, notamment à l'éventuelle possibilité d'une traduction en langue verbale des signes paralinguistiques exprimés à travers la diction et l'attitude corporelle »<sup>440</sup>. Les effets comiques par exemple ou autre fonction phatique et « connotative »<sup>441</sup> du langage non verbal sont assumés par les silences, les accélérations, les gestes, les mimiques, les changements d'intonation, les répétitions, etc. Ces éléments s'inscrivent dans ce que Jean-Rémi Lapaire a nommé la « gestualité cogrammaticale »<sup>442</sup>, car

---

<sup>437</sup> Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, *op.cit.*, p. 216.

<sup>438</sup> Daniel Bardury, *Préposition et Cognition en créole martiniquais*, thèse réalisée sous la direction de Jean Bernabé, Université des Antilles et de la Guyane, 04 juin 2014.

<sup>439</sup> Jean Derive, « La fixation de la littérature orale négro-africaine en langue française écrite », *Les littératures d'expression française, Négritude africaine, Négritude caraïbe*, *op.cit.*, p. 14.

<sup>440</sup> *Idem*.

<sup>441</sup> *Op.cit.*, p.18.

<sup>442</sup> Jean-Rémi Lapaire, « Gestualité, cogrammaticalité : de l'action corporelle spontanée aux postures de travail métagestuel guidé. *Maybe* et le balancement épistémique en anglais » in, *Revue langage*, n°192 *Le vécu corporel dans la pratique d'une langue*, Paris, Larousse, décembre 2013, p. 57-72 (p. 28).

d'une part ils constituent le langage non verbal, incorporé et, d'autre part, ils contiennent toute la puissance et la mélodie du conte. Pour illustrer ses propos, Jean Derive s'appuie sur un conte africain intitulé : « Tortue et panthère partent en forêt de pièges ». Il se propose de saisir le sens et la fonction des éléments non linguistiques en observant le public, puis de les « traduire » à l'écrit. À l'issue de cette expérience, il propose une énumération détaillée des conflits observés entre les deux formes de langage. L'écrivain qui ne parvient pas à rendre toutes les nuances du conte, malgré de nombreuses adaptations, est au final comparé à un traducteur face à deux langues étrangères. Ces observations montrent alors toute la richesse et la complexité de la littérature orale.

La linguistique s'est intéressée, elle aussi, à l'apport corporel dans la signification des énoncés, à travers les travaux de Jean-Rémi Lapaire<sup>443</sup>. Ce dernier met en exergue la charge sémiotique de la gestuelle dans le discours verbal de la façon suivante :

Le symbolisme langagier est par essence phono-gestuel : toute énonciation orale est co-articulée vocalement et gestuellement (ce dernier terme recouvrant la gestualité manuelle proprement dite, mais aussi les mimiques faciales, la posture et le port de tête). La multicanalité est donc une réalité constitutive de la communication langagière (Birdwhistell 1970 ; Calbis & Porcher 1989 ; McNeill 1992 ; Kendon 2004 ; Haviland 2004), qui doit pousser le linguiste, et avec lui le didacticien, à intégrer les mimiques facio-gestuelles à toute sémiologie de la langue orale, que l'on adopte une approche cognitive (identifier les concepts et opérations de pensée que les signes gestuels permettent de représenter) ou une approche pragmatique (établir ce que les signes gestuels permettent d'accomplir discursivement et socialement)<sup>444</sup>.

Il ressort combien la langue orale utilise des codes distincts de la langue écrite. Si l'écrivain n'utilise que l'écrit comme support, l'orateur peut, pour sa part, emprunter divers canaux de communication. L'expérience que Jean-Rémi Lapaire mène dans une classe d'anglais, montre que la gestuelle assume une fonction sémantique importante dans l'expression orale. Aussi, il s'avère difficile de transposer à l'écrit toute la richesse et la complexité de l'expression orale, ce qui constitue une menace pour la préservation du patrimoine oral.

Assurément, écrire les légendes, les contes, les événements, les dictons ou plus généralement les pensées inscrites dans la mémoire collective d'une communauté, c'est

---

<sup>443</sup> *Idem.*

<sup>444</sup> *Idem.*

affirmer l'existence de cette communauté par une preuve matérielle et archivable, c'est aussi garantir sa postérité.

C'est ainsi que Édouard Glissant définit le rôle de l'écriture dans la transcription orale :

Pour moi, l'oralité, c'est le royaume de l'existant, de l'étant. Et l'écriture, c'est le domaine exclusif de l'être. L'existence s'étend, se répand et pousse en étendue, dans l'étendue. L'écriture se précise, se fond, s'affine et fulgure dans une pointe, dans une accélération vertigineuse qui prétend donner l'être.<sup>445</sup>

L'écriture de l'oralité, ce que l'on a coutume de nommer l'« oraliture », n'est donc pas un acte innocent. C'est un acte militant, nous l'avons dit, qui inscrit une communauté dans le concert des Nations alphabétisées. Il semblerait que dans ce monde occidentalisé les pays à tradition orale sont minoritaires et vulnérables. En Amérique, les civilisations incas, mayas ou aztèques n'ont pas attendu l'arrivée des Espagnols pour exister et prospérer pendant des siècles. Cependant, quand elles ne laissent pas de traces écrites, leur disparition est possible. Par exemple, les ruines incas du Machu Pichu au Pérou, classées depuis 2007 septième merveille du monde tant son ingénierie impressionne sont étudiées par les archéologues et les ethno-historiens pour tenter de reconstituer l'Histoire de cette époque. Dans ces espaces, le recours à l'écriture, pratique introduite par les Européens, n'est donc pas une démarche naturelle. C'est un pas vers l'Autre pour montrer son existence et sa consistance, mais aussi pour résister à l'oubli et à l'assimilationnisme.

Par ailleurs, si le passage de l'oral à l'écrit est un acte de résistance contre l'assimilation, il convient de considérer inversement l'impact de l'écrit sur la Littérature orale. Voyons, en guise d'exemple, l'expérience menée par Appasamy Murugaiyan dans la communauté tamoule des Antilles françaises<sup>446</sup>. L'étude compare les résurgences des textes sacrés restés en Inde dans les chansons enregistrées, par exemple, lors des rituels organisés dans les temples hindous en Martinique et en Guadeloupe. En fin de compte, une déperdition est observée entre le texte original et les paroles prononcées par les chanteurs. L'auteur conclut que la transmission orale

---

<sup>445</sup> Édouard Glissant, « Le chaos-monde, l'oral et l'écrit », in Ralph Ludwig [dir.], *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, *op.cit.*, p. 113.

<sup>446</sup> Appasamy Murugaiyan, « Chants tamouls aux Antilles : un patrimoine entre écrit et oral », in *De la créolisation culturelle*, Gerry L'Étang [dir.], Archipélies n°3-4, Éditions Publibook, 2012, p. 215 à 234. Rappelons qu'après l'abolition de l'esclavage aux Antilles françaises, les Colons ont sollicité la main-d'œuvre indienne sur les habitations pour préserver leurs intérêts économiques. L'étude de Appasamy Murugaiyan dans une approche anthropologique s'intéresse donc à la transmission culturelle telle qu'elle est pratiquée par les descendants des immigrants tamouls installés en Martinique et en Guadeloupe.

telle qu'elle a été pratiquée dans la communauté tamoule aux Antilles a entraîné « l'invalidation puis la disparition des sources écrites »<sup>447</sup> et ajoute que « Cette oralité risque de s'éteindre tant qu'elle n'aura pas d'autre moyen de conservation et de transmission que les mémoires individuelles, lesquelles finissent par s'estomper quand s'évanouissent ceux qui en sont porteurs »<sup>448</sup>. Cette étude apporte, d'une part, la preuve que la transmission orale ne conserve pas intacte les informations ni les pratiques culturelles ancestrales. L'écrit apparaît alors comme un support idoine pour fixer les contours de l'identité d'une communauté. D'autre part, il appert dans cette étude que c'est l'oralité qui fait autorité et qui nécessite la réécriture des textes sacrés, suite au processus de créolisation de la communauté tamoule installée aux Antilles. Ainsi, l'écriture est nécessaire, car elle fige et réifie la substance identitaire d'une communauté. Mais elle nécessite une réactualisation si elle veut rester fidèle aux mutations constantes d'une oralité en processus de créolisation.

Aussi, André Leroi-Gourhan précise que « l'inscription du capital de connaissances est lié au développement de la littérature orale et de la figuration en général »<sup>449</sup>. Même si l'écriture cherche à rester fidèle aux expressions orales, il semble tout de même que le décalage entre l'écrit et l'oral est inévitable. À l'instar d'un texte-source traduit dans une langue étrangère, il y aura toujours dans l'oralité une déperdition d'informations<sup>450</sup>.

Quant aux lieux communs de l'oralité antillaise, notons la définition du conteur, relevée par Micheline Rice-Maximin :

Le conteur c'est une partie de la mémoire et de l'histoire enregistrées et représentées devant ceux qui étaient exclus de la mémoire et de l'histoire officielles. Le conteur a ainsi passé la parole aux écrivains d'aujourd'hui qui ne cessent de se ressourcer à son héritage<sup>451</sup>.

Le conteur est donc une figure tutélaire de la littérature orale aux Antilles. Certains écrivains, comme Chamoiseau, tentent par un mode narratif et un langage revisité de restituer l'art du conteur et toute la magie du conte dans le support écrit. Un autre personnage important de l'imaginaire antillais qui sera repris dans la Littérature antillaise, est le « Nègre marron ». De personnage historique, il devient un mythe à exploiter pour offrir une figure emblématique,

---

<sup>447</sup> *Op.cit.*, p. 231.

<sup>448</sup> *Idem.*

<sup>449</sup> André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes*, Paris, Ed. Albin Michel, 1965, p. 66.

<sup>450</sup> C'est déjà le cas, d'une certaine façon, dans un texte écrit.

<sup>451</sup> Micheline Rice-Maximin, *Karukéra Présence littéraire de la Guadeloupe*, *op.cit.*, p. 12.

un héros aux descendants de l'esclavage et réhabiliter ainsi la dignité des peuples antillais. Après une période d'oubli, d'amnésie pour faciliter le processus d'assimilation, aujourd'hui la revendication identitaire passe par l'exploitation généreuse du personnage du Nègre marron. Le Nègre marron n'est plus l'esclave en fuite que l'on punissait par des châtiments corporels, mais bien l'emblème de la Liberté, un symbole de fierté et de dignité retrouvée, un modèle à suivre en somme, un idéal vers lequel tendre pour s'insurger contre l'esclavage. Ce processus de mythification est fréquemment appliqué dans la réécriture de l'Histoire aux Antilles.

Enfin, quelle que soit la stratégie adoptée par les auteurs franco-créolophones, qu'ils choisissent d'écrire en français, en créole ou en langue intermédiaire, l'oralité semble être désormais admise comme un gage d'authenticité dans la Littérature antillaise francophone. Toutefois, à plus grande échelle, l'oralité est aussi une réalité dans l'espace américain avec de nombreuses langues ancestrales dont les plus connues sont le *quechua*, l'*aymara*, au Pérou, ou encore le *nahuatl* et le *tupi-guarani*. Les auteurs de ces pays ont mené et mènent encore le même combat que les auteurs franco-créolophones pour produire des textes littéraires authentiques. C'est certainement en ce sens que certains Antillais franco-créolophones se disent Américains, à l'instar de Patrick Chamoiseau ou encore de Vincent Placolty.

On ne saurait donc passer outre la prégnance de l'oralité dans les textes américains. Cette observation pose la problématique de l'écriture de l'Histoire dans ces espaces à tradition orale et, par conséquent, dépourvus d'archives.

## ***2. Pays à tradition orale ou pays sans Histoire***

Il convient de rappeler, sous l'égide d'Edouard Glissant, que l'Histoire événementielle dont il sera question dans cette partie de notre étude, se définit selon une perspective européenne :

L'Histoire est un fantasme fortement opératoire de l'Occident contemporain précisément du temps où il était seul à « faire » l'histoire du monde. Si Hegel a rejeté les peuples africains dans l'anhistorique, les peuples amérindiens dans le pré-historique, pour réserver l'Histoire aux seuls peuples européens, il semble que ce n'est pas parce que ces peuples africains ou américains sont « entrés dans l'Histoire » que l'on peut penser aujourd'hui qu'une telle conception hiérarchisée de la « marche à l'Histoire » est caduque<sup>452</sup>.

L'écriture d'une histoire légitime et valide suppose donc l'observation de critères européens. Or, la perspective du temps diffère selon l'espace. Si le temps est perçu comme linéaire en Europe, il devient « discontinu »<sup>453</sup> en Amérique du fait de la multiplicité des troubles générés par le passé colonial dans les différents groupes ethniques mis en contact. Il en ressort une difficulté à tenir une « datation »<sup>454</sup>, soit un registre chronologique séculaire des peuples américains. Cette impasse limite l'accès de ces peuples à l'Histoire telle que la perçoivent les Européens. L'Histoire non tangible de ces peuples peut alors se définir comme une « non-histoire »<sup>455</sup> selon l'expression d'Edouard Glissant. Le roman historique écrit dans ces espaces peut tenter de combler les lacunes du travail de l'historien. Dans ce cas, il accomplit un acte militant et s'expose alors à de nombreuses critiques :

Il revient à l'histoire de rendre hommage et justice aux victimes et aux vaincus. Mais une histoire entièrement réécrite et jugée du point de vue des victimes et des vaincus est une négation de l'Histoire.<sup>456</sup>

Cette citation de Pierre Nora confirme les propos d'Edouard Glissant qui prône l'existence persistante d'une hiérarchie dans l'Histoire entre vainqueurs et vaincus, entre

---

<sup>452</sup> Edouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p. 132.

<sup>453</sup> *Op.cit.* p. 131.

<sup>454</sup> *Idem.*

<sup>455</sup> *Ibidem.*

<sup>456</sup> Pierre Nora, « Malaise dans l'identité historique », in Pierre Nora, Françoise Chandernagor, *Liberté pour l'histoire*, Paris, CNRS éditions, 2008, p. 19 à 20.



anciens colons et anciens colonisés, entre Européens et Américains ou Caribéens. Cette vision, issue d'Europe, semble entrer en contradiction avec la nouvelle perception de l'Histoire qui s'affranchit du principe de « vérité historique » et reconnaît que l'interprétation du romancier peut être légitime. Ainsi, la réécriture de l'Histoire en Amérique relève d'un véritable défi.

Par conséquent, nous évoquerons le problème des archives rencontré par les romanciers de l'Histoire de la Caraïbe avant de mettre en exergue les formes d'écriture et de transmission du savoir héritées des civilisations précolombiennes amérindiennes et africaines.

### a. Le problème des archives

Surmonter les différences de la conception du temps et de l'Histoire, entre Europe et Amérique, ne sont pas les seules difficultés. Le romancier caribéen ou hispano-américain, écrivant dans un pays à forte tradition orale, ne dispose pas comme la plupart de ses homologues européens de pièces d'archives pour légitimer ses propos<sup>457</sup>.

De plus, comparée à la Littérature européenne et même hispano-américaine, la Littérature antillaise est encore relativement jeune. L'écrivain ne dispose pas d'écoles du genre ou de modèle adapté à la réalité de son environnement. Il lui revient, par conséquent, la lourde tâche d'innover.

En effet, s'il est admis que la littérature européenne prend ses origines dans la Grèce antique avec l'*Illiade*<sup>458</sup> et l'*Odyssée*<sup>459</sup> d'Homère entre l'an 850 et 750 av. J.C, dans l'espace américain y compris aux Antilles, les premiers jets d'écriture -prémices d'une Littérature

---

<sup>457</sup> Nous disons bien « comme la plupart » puisqu'il existe au sein des Etats-Nations européens des régions qui se disent dominées et qui mettent en avant leur culture et leur langue pour réclamer tantôt plus d'autonomie, tantôt l'indépendance. Ces vellétés indépendantistes qui mettent en avant les langues et les cultures régionales confirment l'existence d'un patrimoine oral fort dans certains pays, dits pourtant de tradition écrite. La Catalogne et le Pays Basque en Espagne ; la Corse, la Bretagne et les régions d'outre-mer en France ; l'Écosse au Royaume Uni ; la Flandre en Belgique ou encore la Padanie au nord de l'Italie -et la liste est non exhaustive ...- sont autant d'exemples qui font souvent la une des journaux au sujet des séparatismes en Europe.

<sup>458</sup> L'*Illiade*, et l'*Odyssée* sont des épopées homériques, parues entre 850 et 750 av. J.-C. au centre d'un vaste ensemble épique connu sous le nom de « Cycle Troyen ». Elles se composent de chants rédigés en vers. Elles racontent un épisode de la Guerre de Troie, un conflit légendaire de la mythologie grecque dont l'historicité reste à prouver. L'*Illiade* et l'*Odyssée* constituent les poèmes fondateurs de la Littérature européenne et continuent à inspirer les auteurs et écrivains contemporains.

<sup>459</sup> L'*Odyssée* d'Homère raconte le retour d'Ulysse, roi d'Ithaque, vers son île après s'être distingué dans la Guerre de Troie. Le héros délivre sa femme Pénélope et son fils Télémaque. De nombreux personnages de la mythologie grecque interviennent. Ulysse est défini, d'après le dictionnaire *Le petit Robert des noms propres*, Paris, Le Robert, 2013, comme étant « le héros le plus humain, le premier personnage romanesque » et comme un « personnage de la littérature universelle » qui « survit aux époques et aux genres littéraires ».

locale- ne remontent qu'à la période coloniale, c'est-à-dire entre les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Par conséquent, les Littératures antillaises et hispano-américaines ne disposent pas d'un « continuum », -c'est-à-dire d'une longue tradition écrite à l'instar des pays européens-, lequel facilite la pratique de tel ou tel genre littéraire. Les auteurs de *l'Éloge à la créolité* n'ont-ils pas d'ailleurs situé la Littérature antillaise au stade de *pré-littérature*<sup>460</sup> ?

Ils posent ainsi le problème de l'inexistence d'un lectorat aux Antilles. Le manque d'intérêt pour la lecture aux Antilles qui peut s'expliquer par la prédominance de l'oralité sur l'écriture ne suscite que peu d'émulation chez les écrivains de ces espaces. Il n'empêche que ces populations « sans écriture » ont elles aussi une Histoire enfouie dans la mémoire collective. Il faut attendre l'arrivée des colons et l'alphabétisation des peuples autochtones par les missionnaires pour voir émerger une littérature américaine.

Pour rappel, les premiers textes portant sur les colonies françaises étaient rédigés par des chroniqueurs et des historiens<sup>461</sup>. Ces derniers avaient pour mission de décrire les îles et les mœurs de la population locale à leurs compatriotes restés en métropole. Il faut attendre le XIX<sup>e</sup> siècle pour voir apparaître les premiers auteurs d'origine antillaise. Fils de colons tout d'abord, puis descendants d'esclaves dans la période postcoloniale, ces hommes qui partent suivre leurs études en France hexagonale tentent à leur retour de reproduire les modèles étudiés en s'inspirant de la réalité antillaise. Par conséquent, la littérature des Antilles françaises est très « jeune » et est encore à construire.

---

<sup>460</sup> Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité*, Paris, Gallimard, (1989) 2010, p. 14 : « La littérature antillaise n'existe pas encore. Nous sommes encore dans un état de pré littérature : celui d'une production écrite sans audience chez elle, méconnaissant l'interaction auteurs/lecteurs où s'élabore une littérature. »

<sup>461</sup> Léo Elisabeth, Cécile Bertin-Elisabeth, *Ma commune, mon histoire : Volume 1, Le Sud de la Martinique*, Paris, Editions Canopée de Martinique & Orphie (coll. Le grand livre), 2017, p. 15.

## b. Les écritures précolombiennes

Aux Antilles, il n'existe pas de codex ou de livres sacrés à l'instar du *Chilam Balam*<sup>462</sup> ou du *Popol Vuh*<sup>463</sup> témoignant de l'existence d'une culture forte à l'ère précolombienne. Seuls quelques vestiges du passé subsistent comme des roches gravées par les Amérindiens, des os ou encore des objets du quotidien retrouvés à l'occasion de fouilles archéologiques. Est-ce à dire que les Antilles n'ont pas d'Histoire ? L'absence de témoignages écrits oppose-t-elle au romancier une impossibilité d'écrire l'Histoire ?

Nous pouvons également alors continuer à nous interroger : Comment écrit-on avec authenticité l'Histoire d'un pays à tradition orale ? Et le modèle européen est-il valide pour les pays à tradition orale ? Alors, quelle méthode adopter pour fixer à l'écrit la parole, la légende, l'Histoire inscrite dans la mémoire collective ?

D'emblée, il nous semble que les auteurs des livres sacrés mayas nous offrent quelques éléments de réponse. Prenons les cas du *Chilam Balam* au Mexique et du *Popol Vuh* au Guatemala. Ces livres sacrés des Indiens mayas sont aussi les plus anciens écrits connus du continent américain. On les situe entre les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, soit après la Conquête espagnole. Ils sont le fruit d'un travail de retranscription effectuée par des Indigènes évangélisés par des missionnaires. À l'aide de l'alphabet latin, ces auteurs anonymes ont recueilli et écrit, en langue maya, les mémoires et les légendes récitées par les Anciens de leur communauté. Les religieux se sont chargés de les traduire en espagnol, ce qui rend alors ces textes accessibles aux autres nations du monde occidental. Les rédacteurs du *Chilam Balam* et du *Popol Vuh* fixent ainsi à l'écrit un patrimoine oral et apportent un témoignage fort de l'existence d'une civilisation et d'une histoire maya précolombienne.

Dans les îles, les peuples amérindiens connus sous les noms de Caraïbes ou Kalinagos, Taïnos ou Arawaks<sup>464</sup> n'ont pas laissé de traces écrites à l'exception de quelques roches

---

<sup>462</sup> Livres sacrés, d'auteurs amérindiens anonymes, rédigés en langue maya, après la Conquête espagnole entre le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècles. Ces textes renseignent sur des thèmes aussi variés que la religion, l'histoire, le folklore, la médecine, l'astronomie, de la civilisation maya précolombienne. Plusieurs localités ont rédigé leur *Chilam Balam*. Les plus connus sont le *Chilam Balam* de Chumayel et le *Chilam Balam* de Tizimín.

<sup>463</sup> Au Guatemala, le *Popol Vuh*, connu comme la bible maya, est lui aussi un texte sacré. Il reprend des narrations mythiques, légendaires et historiques du peuple maya-quiché.

<sup>464</sup> [www-peda.ac-martinique.fr](http://www-peda.ac-martinique.fr), consulté le 02 février 2016 : Benoît Bérard, *Caraïbes et Arawaks : Mythes et réalités*, compte-rendu de la conférence tenue par Benoît Bérard à l'Atrium le 18 mai 2000, par C. Joly, cet anthropologue souligne l'ambiguïté entre les termes « Caraïbes » et « Arawaks ». Les colons espagnols distinguaient les Indiens Caraïbes qui étaient cannibales et qui occupaient le plus souvent le nord des Petites Antilles des Indiens taïnos ou arawaks, situés dans les Grandes Antilles. Les historiens ont su apporter une définition claire de l'Indien caraïbe : « Politiquement et militairement, le Caraïbe c'est avant tout celui qui a résisté le plus fortement aux Espagnols dans les Antilles. » « C'est avant tout l'Amérindien que l'on peut réduire à

gravées. Ce phénomène s'explique en partie par la rapide disparition de ces peuplades au contact des Européens. D'une part, il est d'usage de considérer qu'ils préfèrent le suicide à l'esclavage. D'autre part, ils constituent une population servile, peu résistante aux mauvaises conditions du travail et aux maladies contractées, suite au choc microbien provoqué par l'arrivée des Européens. Ainsi, les Amérindiens installés aux Antilles voient très rapidement diminuer l'effectif de leur population. Bientôt, la traite négrière vient compenser le manque de main-d'œuvre en déportant des milliers d'Africains dans l'archipel caribéen et en Amérique continentale. Le patrimoine oral des Amérindiens rencontrés par les Européens -c'est-à-dire les Caraïbes ou Kalinagos- est pourtant palpable dans des réserves habitées par leurs descendants, comme à l'île de la Dominique. Les touristes et autres curieux peuvent y découvrir des objets de fabrication artisanale, goûter quelques plats traditionnels et entendre les histoires inscrites dans la mémoire collective de cette communauté.

Par ailleurs, l'héritage de ces humanités précolombiennes survit dans la population locale. En Martinique, il est présent à travers notamment les mœurs culinaires<sup>465</sup>, les pratiques artisanales<sup>466</sup>, la pharmacopée, certains jeux, le langage corporel, l'introduction dans la faune de certains animaux<sup>467</sup>, la construction des embarcations, etc. Enfin, subsistent aussi quelques vestiges matériels de villages kalinagos que les archéologues étudient pour reconstituer l'Histoire de ces communautés. Néanmoins, l'intérêt que les Caribéens portent à l'héritage amérindien reste modeste, l'apport africain étant désormais davantage valorisé<sup>468</sup>.

---

l'esclavage ». L'archéologie distingue plusieurs périodes pour traiter la période amérindienne en Martinique : 1. La période précéramique ; 2. La période saladoïde ; 3. Le saladoïde modifié ou Arawak 2 ; 4. La période Troumassoïde, autrefois appelée Caraïbe ; 5. Le suazoïde. Taïnos. Les Arawaks auraient été les premiers habitants des Petites Antilles puis ils auraient été vaincus par les Indiens caraïbes. Par prudence, nous retiendrons l'expression « Amérindiens de la Martinique » puisque la distinction entre les termes Caraïbe et Arawak reste parfois ambiguë.

<sup>465</sup> Consommation des crabes, du manioc, du piment, de la patate douce, l'art de fumer ou de boucaner viandes et poissons, etc.

<sup>466</sup> Pratique de la vannerie : tressage de feuilles de bakoua, de cocotier. Fabrication d'outils de la vie quotidienne ou de décoration. Pratique de la poterie.

<sup>467</sup> Introduction du manioc et de l'agouti.

<sup>468</sup> L'Indianité (d'Inde) est encore en cours de valorisation.

### c. L'africanité aux Antilles

En ce qui concerne la part africaine de l'oralité sur le continent américain et dans l'archipel caribéen, il n'existe là non plus aucun codex ou livre fondateur connu qui pourrait prouver son existence. Il n'empêche que l'africanité reste une thématique très actuelle et prégnante, notamment dans les pays de la Caraïbe où elle fait l'objet de fortes revendications identitaires à l'instar du mouvement rastafari<sup>469</sup> et suite à l'impact du mouvement de la Négritude avec notamment les écrits d'Aimé Césaire. Les mœurs et les coutumes des descendants d'esclaves de ces régions montrent en effet l'existence d'une mythologie africaine, à l'instar des mythologies grecque et maya.

Dans son étude intitulée *Dons de mémoire de l'Afrique à la Caraïbe*<sup>470</sup>, Lucie Pradel montre l'importance de l'héritage africain dans la culture des pays de la Caraïbe hispanophone et francophone. Outre la gastronomie, la langue, la danse, les contes et les légendes, Lucie Pradel montre à partir d'un regard croisé sur les croyances et les pratiques magico-religieuses de Cuba et d'Haïti, qu'il existe une mythologie africaine qui influence encore fortement l'oralité caribéenne<sup>471</sup>. Les croyances et les rituels actuels des pays de la Caraïbe -vaudou en Haïti, *santería* à Cuba ou encore *candomblé* au Brésil- sont des formes de syncrétisme religieux qui visent à honorer ces divinités africaines introduites dans l'imaginaire et le mode de vie d'une communauté par des hommes qui avaient pourtant à jamais quitté leur terre natale. Ces pratiques magico-religieuses sont un témoignage immatériel certes, mais vivant, de l'existence d'une mythologie africaine fondatrice.

Cette dernière montre que même en l'absence de textes ou de livres fondateurs, il existe des pratiques ancestrales africaines qui se sont si bien implantées en Amérique, via la Traite des Noirs, et qu'elles continuent à infléchir et à conditionner mœurs et coutumes des populations actuelles. Cet héritage africain, fondement de ce que l'on pourrait nommer « africanité », est l'un des éléments essentiels de l'identité culturelle des populations caribéennes et américaines. Cet aspect de la réalité américano-caraïbe montre bien une nouvelle fois qu'un pays à tradition orale n'est pas nécessairement un pays sans Histoire.

Par conséquent, il s'ensuit que ces espaces anciennement colonisés, opprimés et à forte tradition orale, ont une version de l'histoire différente de celle des pays d'Europe, mais tout

---

<sup>469</sup> Noel Leo Erskine, *From Garvey to Marley. Rastafari Theology*, Florida, University Press of Florida, 2004, p. 60.

<sup>470</sup> Lucie Pradel, *Dons de mémoire de l'Afrique à la Caraïbe*, Paris, L'Harmattan, 2000.

<sup>471</sup> *Op.cit.*, p. 158 à 162.

aussi concrète et légitime. Enfin, l'historicité même de ces espaces est différente de leurs homologues européens. Les peurs et les croyances suscitées par les divinités africaines, amérindiennes et européennes se mélangent dans un seul espace, favorisant l'émergence du syncrétisme religieux, façonnant une identité nouvelle, rythmant un mode de vie et cristallisant ainsi toute l'Histoire des pays d'Amérique et de la Caraïbe.

Ainsi, les peuples issus de pays dits à tradition orale ont souvent une Histoire qu'ils ne peuvent raconter à l'extérieur de leur communauté puisque, dans ce cas, l'Histoire habite la mémoire. Se pose alors le problème du langage pour raconter à l'Autre son Histoire, entre pays de tradition orale différente ou entre pays à tradition orale et pays à tradition écrite. Le rapport à l'Autre suppose en effet un code ou un langage commun. Ce langage peut être musical, corporel, graphique ou encore scriptural. Le mode scriptural -déjà pratiqué par la communauté maya-, s'est généralisé en Amérique et dans la Caraïbe à l'arrivée des Européens. L'écriture en temps qu'héritage colonial semble être actuellement la forme d'expression privilégiée, dans ces sociétés alphabétisées, mais encore très fortement marquées par l'oralité, pour conserver des documents d'archives, preuves de l'historicité d'une communauté. Même si l'Histoire des Littératures caribéenne et américaine est en décalage avec celle des pays européens, parce que les premières ne disposent pas d'un « continuum » suffisamment long pour permettre une maturation des textes littéraires ; il n'empêche que les mythologies fondatrices des trois composantes de la culture caribéenne -cosmogonies africaine, amérindienne et européenne- imprègnent les mémoires individuelles et collectives des communautés locales, structurant ainsi l'imaginaire de ces espaces.

En conservant ce patrimoine oral, la mémoire s'érige en gardienne de l'Histoire de ces communautés qui ne pratiquent pas l'écriture comme mode de transmission.

Néanmoins, considérons la réflexion de Micheline Rice-Maximin :

Le conteur et la grand-mère demeurent pour les Antilles et les Antillaises descendantes d'Afrique les figures originelles de la mémoire collective familiale et culturelle. Il existe donc une histoire, une culture et une littérature parallèles à et différentes de celles de la métropole dans la mesure où, tout comme la société guadeloupéenne, elles se sont créées contre la volonté du maître. C'est ce qui fait de cette littérature une littérature non pas de soumission à l'oppression mais au contraire une littérature de la Liberté, de la résistance, de l'ouverture et de l'inclusion.<sup>472</sup>

---

<sup>472</sup> Micheline Rice-Maximin, *Karukéra Présence littéraire de la Guadeloupe*, New-York, Peter Lang Publishing, 1998, p. 3.

Assurément, les Antilles françaises jouissent d'une culture à tradition fortement orale. Il n'empêche que les événements historiques sont conservés et transmis de génération(s) en génération(s) au sein de la communauté par les conteurs et les Anciens. Ces figures font office de véritables mémoires vivantes. Il revient aux écrivains de se transformer en « marqueurs de parole »<sup>473</sup> ou en « vieux guerrier » de l'imaginaire<sup>474</sup>, comme le dit si bien Patrick Chamoiseau, pour donner à voir, par le biais de l'écrit, aux personnes étrangères à la communauté antillaise la culture du dessous, la culture souterraine, cette multitude d'éléments, de faits et gestes, de croyances, d'histoires racontées, répétées et récitées, par tous les membres de la communauté, mais considérées comme secondaires parce qu'elle concerne une minorité : le camp des vaincus de l'Histoire. Ainsi, la version de l'Histoire répandue au sein de la communauté antillaise, généralement méconnue ou considérée comme illégitime et sans intérêt par les Français de l'Hexagone, accède à la légitimité et à la reconnaissance grâce à l'écrit. Tel l'Esclave qui s'affranchit et qui est reconnu homme libre par l'acte d'individualité<sup>475</sup>, la parole du Dominé accède au statut d'existant par la magie de l'écriture. Elle accède ainsi à la visibilité en dehors de la communauté. Le pays que l'on croyait « sans histoire » parce qu'il n'avait pas de textes pour en témoigner devient soudain centre d'intérêt après être passé par l'écriture.

En somme, ne pas laisser de traces écrites ne signifie pas qu'il n'y a pas d'Histoire à raconter. L'Histoire des peuples d'Amérique, en particulier, est pétrie de ruptures et de mélanges de cosmogonies différentes. Le compte-rendu d'une chronologie continue et séculaire -comme l'entendent les historiens européens- devient alors un exercice difficile. Ainsi, dans ces espaces où l'oralité est le mode privilégié d'expression, le passage de l'oral à l'écrit s'impose comme une nécessité pour gagner en reconnaissance et en visibilité : « Parce que la mémoire historique fut trop souvent raturée, l'écrivain antillais doit « fouiller » cette mémoire, à partir de traces parfois latentes qu'il a repéré dans le réel »<sup>476</sup>.

Passer de la non-Histoire à l'Histoire est donc une façon de lutter pour retrouver la « conscience de soi »<sup>477</sup> et prétendre à un dialogue égalitaire avec l'Autre. Dans la relation dominant/dominé qui marque la période coloniale et tout contexte de colonialité, l'écriture, enseignée par le Colon, est récupérée par le vaincu comme une arme de résistance culturelle

---

<sup>473</sup> Patrick Chamoiseau, *Ecrire en pays dominé*, Paris, Gallimard (coll. Folio), p. 18.

<sup>474</sup> *Op.cit.*, p. 22.

<sup>475</sup> Document administratif attribuant un nom et un prénom à l'Esclave libéré par l'abolition de l'esclavage. Sur le document figure l'ancien matricule de l'Esclave au profit d'une nouvelle identité humaine.

<sup>476</sup> Edouard Glissant, *Le discours antillais*, *op.cit.*, p. 133.

<sup>477</sup> *Op.cit.*, p. 132.

contre l'oubli et l'assimilation, comme s'il fallait écrire pour exister, écrire pour résister. Comme un instinct de survie, l'oraliture devient, par conséquent, un enjeu de taille pour les nouvelles générations d'écrivains américano-caraïbes.

### ***3. Roman historique américain contemporain : Quelques œuvres de référence***

Étant donné que très peu d'études sont menées sur le roman historique antillais, il nous a semblé pertinent de présenter plus en détails quelques ouvrages qui servent de référence dans l'espace américain. Nous n'avons pas inclus ces œuvres dans notre corpus principal, tout d'abord parce qu'elles n'ont pas été écrites récemment, certaines datant de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. De plus, elles font le plus souvent l'objet de nombreuses études que nous ne manquerons pas d'exploiter. C'est le cas du roman *El reino de este mundo* (ou *Le royaume de ce monde*) du Cubain Alejo Carpentier. Pour aborder ce monument littéraire, nous nous appuyons, entre autres, sur les travaux de Fabienne Viala *Marguerite Yourcenar, Alejo Carpentier. Écritures de l'histoire*<sup>478</sup>. *Las lanzas coloradas* du Vénézuélien Arturo Uslar Pietri et *Gringo Viejo* du Mexicain Carlos Fuentes sont aussi de grandes références de la Littérature hispano-américaine qui retiendront notre attention.

L'influence de la Littérature hispano-américaine est un élément qu'il nous semble important de prendre en compte dans la construction de la Littérature franco-créolophone. Dans l'espace martiniquais où le lectorat est plus réduit, nous trouvons une autre catégorie de romans historiques qui n'ont pas eu de retentissement international, mais qui montrent une grande qualité littéraire.

Nous évoquerons *Frères Volcans*<sup>479</sup>, un exemplaire remarquable du genre historique mais qui est passé quasiment inaperçu dans la critique littéraire. Son auteur : Vincent Placol, se positionne à contre-courant des idées de son temps. En effet, il se revendique Américain à l'heure de l'Antillanité et de la Créolité. Il n'empêche que cette œuvre atypique reste fort

---

<sup>478</sup> Fabienne Viala, *Marguerite Yourcenar, Alejo Carpentier. Écritures de l'histoire*, Berne, Peter Lang, 2008.

<sup>479</sup> Vincent Placol, *Frères volcans chronique de l'abolition de l'esclavage*, Paris, Ed. La Breche, 1983.



intéressante d'autant plus qu'elle nous permettra de faire le lien, par son américanité, entre l'Amérique insulaire et l'Amérique continentale, entre la Caraïbe francophone et la Caraïbe hispanophone.

Nous nous intéresserons également à *Youma* de Lafcadio Hearn, œuvre produite en 1890 pour la première édition. Cet auteur irlandais d'origine a longtemps été écarté du patrimoine littéraire martiniquais. C'est en partie grâce au travail de traduction de Suzanne Dracius et de Mayotte Dauphite que l'œuvre revient sur le devant de la scène littéraire aux Antilles. Cet ouvrage nous permettra d'établir des ponts entre les îles d'Amérique par le chronotope représenté -la Martinique esclavagiste- et l'Europe par la sensibilité littéraire de l'auteur. Ce dernier offre après un séjour de deux ans en Martinique, une représentation profonde de l'île en apportant un soin particulier à la psychologie des personnages dont les comportements mettent en lumière les discriminations raciales qui divisent les habitants.

Enfin, nous porterons une attention particulière à *Dominique nègre esclave*<sup>480</sup> écrit par Léonard Sainville en 1978 pour faire ressortir les traits de la figure populaire du Nègre marron.

À partir d'une lecture croisée de ces romans précurseurs qui ont certainement influencé les auteurs de notre corpus principal, nous tenterons de faire ressortir l'idiosyncrasie du roman historique dans les pays de l'Amérique et de la Caraïbe en faisant ressortir les éléments communs à ces textes.

#### a. En quête de liberté : une thématique récurrente

Il ressort que le dénominateur commun des ouvrages présentés dans cette partie est la quête de Liberté. Notons que la plupart des romans historiques américains préfèrent traiter de la période de l'esclavage ou des guerres d'indépendance. Comme les Espagnols, les romanciers américains, hispaniques ou franco-créolophones, construisent une intrigue autour d'une période de crise et non des moindres. Il s'agit de la Révolution mexicaine pour *Gringo Viejo*, de la Révolution haïtienne pour *Le royaume de ce monde*, de la Guerre d'Indépendance du Venezuela pour *Las lanzas coloradas* ou encore, pour les romans franco-antillais, de l'abolition de l'esclavage de 1848 à défaut de guerres d'Indépendance.

Dans les anciennes colonies, force est de constater que la Liberté et ses héros, les « nèg mawon » ou les « libertadores » sont à l'honneur, comme si ces nouvelles nations se

---

<sup>480</sup> Léonard Sainville, *Dominique nègre esclave*, Paris, Présence africaine, 1978.

cherchaient une période mythique et fondatrice dans laquelle leur culture prendrait racine, un peu comme l'équivalent de la Grèce Antique pour les Européens, soit le berceau de leurs origines. Tous semblent ainsi s'accorder à reconnaître l'ère des Indépendances, creuset de la libération du joug de la Métropole, ou celle de la Libération des esclaves, libération du joug du maître, comme point de départ obligé. Rappeler, même de façon romancée, que la masse populaire, hétéroclite au départ, a su faire peuple en se soulevant à l'unisson et en prenant les armes pour arracher sa liberté contribue indéniablement à créer un sentiment d'appartenance à une communauté.

Les romanciers espagnols semblent aussi affectionner particulièrement les périodes fondatrices et prestigieuses pour leur culture comme le Moyen Âge et l'Empire romain. Mais pourquoi ne pas remonter à des périodes plus reculées comme celles de l'Empire inca ou aztèque qui, elles aussi, constituent des étapes-clés dans l'Histoire des Américains et même des Caribéens ? Serait-ce tout simplement par manque d'informations historiques, de pièces d'archives ?

En définitive, le nouveau roman historique américain semble lancer un appel, patriotique, fort en s'inspirant de la période qui signe la naissance de leur Nation.

## b. Intériorité

L'intériorité ou « la vision intérieure »<sup>481</sup> qu'évoquent, dans leur prologue, les auteurs de *l'Éloge de la Créolité*, semble être une constante dans le nouveau roman historique américain. La voix du narrateur, le plus souvent hétérodiégétique, donne à voir l'Histoire depuis un personnage qui n'est pas historique. Il s'agit en fait d'un personnage qui ressemble assez au héros moyen de W. Scott, d'un personnage qui, en tous les cas, demeure très humain, très accessible. Le lecteur peut dès lors aisément s'y identifier et ce, sans que la version officielle ne soit égratignée. Est-ce une peur de se méprendre sur l'interprétation des événements et de se mettre à dos les historiens ? Serait-ce plutôt une stratégie adoptée par ces auteurs pour investir la psychée d'un anonyme qui aurait pu être le lecteur lui-même s'il avait vécu à cette époque-là ? Nous optons pour notre part pour la seconde hypothèse. Montrer « la vision intérieure » d'un personnage-type d'une société, même s'il est fictif, c'est en effet choisir de révéler « son architecture intérieure, son monde, les instants de ses jours, ses valeurs

---

<sup>481</sup> Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité*, *op.cit.*, p. 23.

propres »<sup>482</sup>. Cela revient par conséquent à s'engager dans une évocation « authentique »<sup>483</sup> et profonde des valeurs du peuple ou de la communauté mise en avant dans le roman. En investissant l'« intérieur », l'écrivain peut à la fois dépeindre et construire la conscience nationale, la structure imaginaire de l'individu américain, depuis un point de vue non exploité par l'historien.

Ce dernier point aussi est commun aux romans espagnols. L'originalité qui, rappelons-le, constitue l'un des critères de définition de l'œuvre littéraire est recherchée par les romanciers comme un sésame. Le célèbre romancier espagnol Santiago Posteguillo n'a-t-il pas recommandé de trouver « *el ángulo inesperado* »<sup>484</sup>, c'est-à-dire l'angle d'approche insolite, inattendu, pour traiter l'Histoire en prenant soin de ne point toucher aux données historiques établies en investissant plutôt les zones d'ombre de l'Histoire ?

Il nous semble que c'est une règle universelle du roman historique que les auteurs américains semblent appliquer. Il appert de ce fait que la particularité américaine consiste dans le choix de traiter une « vision intérieure » pour échapper à la vision exotique, doudouiste -soit emplies de clichés et en manque d'authenticité-, qui a longtemps pesé sur la littérature antillaise et américaine. La « vision intérieure » semble être en somme la voie de l'authenticité et permet de brosser un portrait vraisemblable du peuple.

Il convient de noter également la dimension philosophique ou idéologique du roman américain, comme le remarque si bien René Ménéil au sujet d'Edouard Glissant :

On dira que Glissant est difficile à lire. C'est vrai. Mais la facilité de Sainville nous ramène à l'erreur du populisme qui se propose de « faire de l'art pour le peuple ». Les romanciers antillais n'ont reçu de personne la mission de « faire des romans pour le peuple », en ravalant la littérature pour ménager aux masses populaires l'accès de leur œuvre. Leur tâche, c'est de faire des romans de qualité voilà tout.

Si les masses ne peuvent pas lire aujourd'hui les romans qui, par leur beauté et leur vérité, en valent la peine, eh bien elles les liront demain, quand la société antillaise rebâtie assurera leur libre accès aux grandes œuvres de l'esprit.<sup>485</sup>

Ainsi, le roman antillais et le roman américain à plus large échelle se défendent de tomber dans la paralittérature. Les choix de ces auteurs semblent être davantage portés vers la qualité de l'œuvre littéraire, l'originalité et la dimension idéologique. Notons par exemple la

---

<sup>482</sup> *Op.cit.*, p.14.

<sup>483</sup> *Op.cit.*, p. 23.

<sup>484</sup> Santiago Posteguillo, entretien de novembre 2013, voir annexe 4.

<sup>485</sup> René Ménéil, *Antilles déjà jadis* précédé de *Tracées*, Paris, Jean Michel Place, 1999, p. 194-195.

structure très singulière de *Frères volcans* de Vincent Placolý que Nahama Mondésir présente comme un « roman-journal-historique »<sup>486</sup> ou encore le curieux format de *L'esclave vieil homme et le molosse* de Patrick Chamoiseau qui se présente davantage comme un récit intériorisé que comme un roman. Prenons encore le cas très particulier aussi de *Gringo Viejo* (1985) de Carlos Fuentes qui met en exergue les conflits entre le Mexique et les États-Unis sur fond de Révolution mexicaine. Ce roman présente une structure fort déroutante dont le lecteur ne saisit la cohérence qu'au dernier chapitre. Même des romans a priori plus accessibles comme *Las lanzas coloradas* (1931) d'Arturo Uslar Pietri affichent une volonté de rompre avec le schéma traditionnel, européen du roman historique en mélangeant les genres et en transposant à l'écrit l'oralité. Le traitement particulier des personnages historiques mérite à cet égard d'être analysé de façon plus approfondie.

Enfin, notons encore que l'oralité, en tant que pan incontournable de la culture des peuples de l'Amérique continentale et insulaire, reste une piste de réflexion majeure dans la réécriture de l'Histoire.

### c. Mythification des personnages historiques

La mythification est un processus dans la littérature antillaise que nous avons déjà évoqué avec la figure du Nègre marron développée par exemple dans *Dominique Nègre esclave*<sup>487</sup>. Le personnage de Mackandal, célèbre esclave insoumis, doué de pouvoirs surnaturels, apparaît dans plusieurs fictions historiques caribéennes non haïtiennes, à l'instar du *Royaume de ce monde* (1949) du Cubain Alejo Carpentier. La mythification s'intéresse également aux leaders des révolutions même s'ils sont finalement déchus comme Simón Bolívar au Venezuela à qui Uslar Pietri rend hommage dans *Las lanzas coloradas* (1931) ou encore comme Toussaint Louverture en Haïti qui inspire *Le royaume de ce monde* d'Alejo Carpentier.

Cette mutualisation des héros et des grandes figures de l'Histoire des peuples de la Caraïbe et de l'Amérique continentale construit une histoire globale de l'espace américain. Selon Édouard Glissant, l'important n'est pas d'attribuer à un pays américain tel ou tel héros ;

---

<sup>486</sup> Nahama Mondésir, « L'écrivain et l'histoire des Antilles », in *Vincent Placolý : un écrivain de la décolonisation*, Jean-Georges Chali et Axel Artheron [dir.], Guyane, Ibis Rouge Éditions, 2014, p. 151.

<sup>487</sup> Léonard Sainville, *Dominique, nègre esclave*, Paris, Fasquelle, 1951.

il importe de considérer le « phénomène historique »<sup>488</sup>. Autrement dit, l'espace américano-caribéen partage une Histoire commune avec des personnages-types qui appartiennent à l'ensemble des pays concernés par ce grand ensemble géographique qu'est l'Amérique. Le roman historique, par ce processus de mythification collective, contribue alors non seulement à reconstruire des héros nationaux, mais aussi à réifier l'Américanité, soit le lien indéfectible que l'Histoire a scellé entre les peuples d'Amérique.

En somme, le roman historique américain présente des caractéristiques différentes de son homologue européen dans les méthodes d'écriture. L'oralité, la langue et le mode narratif semblent marquer les textes américains comme pour revendiquer une identité et une culture différentes. L'Histoire commune à ces espaces et le métissage qui en découle favorisent des lieux communs entre les îles ainsi qu'entre les îles et le continent, au-delà des différences linguistiques, mettant en évidence l'existence d'une Caribéanité et d'une Américanité dans la représentation d'une Histoire désormais pensée à l'aune de la postmodernité.

Nous verrons dans la deuxième partie de cette étude, comment le roman historique américain partage aussi des lieux communs avec le roman historique européen.

---

<sup>488</sup> Edouard Glissant, *Le discours antillais*, *op.cit.*, p. 136.

## C. Roman historique et postmodernité

Après avoir rappelé l'évolution du roman (historique) depuis son émergence au XIX<sup>e</sup> siècle, nous nous intéresserons dans les lignes suivantes au roman historique postmoderne.

À l'ère de la télévision, de l'informatique et de l'information rapide, d'aucuns cherchent à préserver l'esprit critique. Ainsi, dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les philosophes de la postmodernité, avec en tête de file Jean-François Lyotard, Jacques Derrida, Gilles Deleuze ou encore Michel Foucault, recommandent la plus grande prudence face à l'avancée des sciences et des techniques. Dès lors, le scepticisme se répand et imprègne tous les secteurs de la société occidentale, y compris le monde de la Littérature. L'autorité de l'Histoire en tant que science n'est pas épargnée.

Le roman historique prend dès lors une autre ampleur. On parle d'ailleurs de « nouveau roman historique ».

Il convient en conséquence d'interroger en premier lieu le concept de « postmodernité » afin de mieux saisir, en second lieu, son impact sur le roman historique. De l'Europe à l'Amérique, en passant par la Caraïbe, quels sont les préceptes majeurs des philosophes postmodernes ? Toutefois, le scepticisme, en mettant en cause les centres et les savoirs « établis », ne favorise-t-il pas une vision éclectique, diverse de la vérité ? Celle-ci peut-elle de surcroît encore s'écrire avec une majuscule, chacun -historien ou non- pouvant désormais proposer son approche quant aux événements de l'Histoire. En somme, dans quelle mesure l'Histoire-science se retrouve-t-elle affectée ? Et conserve-t-elle encore le monopole de la vérité face au roman ?

Etant entendu que le roman historique cristallise les influences de son temps, il s'adapte donc lui aussi à la philosophie postmoderne. Ce sont ces adaptations qui retiendront ici plus particulièrement notre attention.

Le choix, souvent assumé, de la marge comme un nouveau centre possible dans les productions les plus récentes, n'est-il pas d'ailleurs, en quelque sorte, une résultante de la posture postmoderne ?

## 1. *Postmodernité et Divers*

Dans son processus d'adaptation au contexte socio-historique, le roman historique intègre les caractéristiques de l'écriture postmoderne. Il importe en premier lieu de rappeler les définitions de la postmodernité et du Divers ainsi que leur ancrage philosophique et idéologique, afin de mieux appréhender les récentes mutations du roman historique.

### a. La postmodernité

Il est communément admis que la période postmoderne succède à la modernité et émerge après la seconde guerre mondiale. Ce concept de postmodernité est alors développé en réaction à la violence de ces événements, selon une démarche éthique, pour inciter à prendre du recul et stimuler l'esprit critique. Ce concept passe des Etats-Unis à l'Europe avec notamment l'apport du philosophe français Jean-François Lyotard et son ouvrage : *La condition postmoderne*<sup>489</sup>, où nous est proposée, dès l'introduction, la définition suivante de la postmodernité : « On tient pour « postmoderne » l'incrédulité à l'égard des métarécits »<sup>490</sup>.

Dans cet ouvrage, ce philosophe français critique l'hégémonie de l'informatique dans le système éducatif et plaide en faveur des « récits », c'est-à-dire des sciences humaines et de l'éthique. Plus précisément, il déplore la prédominance des sciences et des techniques sur le langage et sur le savoir. La rupture avec les valeurs de la « modernité » est effective. L'optimisme tout azimut est remplacé par le scepticisme. Si l'on croyait depuis le Moyen Âge que l'Homme ne pouvait progresser qu'en cultivant la raison et en développant les sciences, désormais c'est une méfiance qui s'installe dans ces sociétés dominées par l'informatique.

D'autres penseurs de la postmodernité tels que Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guattari ou encore Michel Foucault, s'exprimeront dans cette même perspective. Il s'agit pour ces philosophes de tirer en quelque sorte, une sonnette d'alarme dans une société toujours obsédée par le temps, soumise à la rapidité des flux d'information et submergée de ce fait par un multimédia où le perfectionnement technique (qualité de l'image, du son, rapidité, etc.) tend à aveugler un public de plus en plus crédule. En effet, plus vite on reçoit une information, plus on a l'impression d'être bien informé. Cependant, les philosophes de la postmodernité attirent

---

<sup>489</sup> Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Ed. de Minuit, 1979.

<sup>490</sup> *Op.cit.*, p. 7.

l'attention sur le fait que ces informations, reçues dans l'urgence, ne sont pas toujours traitées ni filtrées correctement. Il nous appartient donc de rester vigilants.

Cette attitude de défiance envers les médias, les sciences et les techniques constitue l'un des fondements de la philosophie postmoderne. Si jadis les sciences étaient considérées comme source de progrès, de vérité et de raison, l'heure est à la remise en question du « tout-sciences ». Il ne s'agit point toutefois de bannir les sciences ni de rejeter leur apport. Mais il convient de rester en éveil, d'entretenir un esprit critique, en stimulant la « raison », si chère aux artisans de la modernité.

Jacques Derrida, invité à l'émission « Le cercle de minuit »<sup>491</sup>, explique alors à la journaliste Laure Adler que, selon lui, les médias appauvrissent l'imagination du public et constituent de ce fait, une forme dangereuse de pouvoir et d'aliénation parce qu'ils imposent un temps d'expression limité. Le philosophe qui avait accepté de s'exprimer sur le plateau de télévision et ce seulement en l'absence de prompteur, met l'accent sur le fait que, finalement, la journaliste elle-même fait office de téléprompteur par le biais de ses questions. En livrant des informations par l'image et le son auprès d'un très large public, la télévision occupe une place importante au sein de la société occidentale et jouit, toujours selon Derrida, d'une influence d'autant plus préoccupante que très peu d'émissions montrent leurs « coulisses ». Les téléspectateurs ne sont donc pas toujours conscients qu'ils voient le résultat d'une construction, soit une vision montée de toute pièce, le plus souvent dans l'urgence, et qui peut donc diffuser volontairement une version erronée ou incomplète des faits. Toutefois, l'approche de la postmodernité ne saurait s'arrêter à une simple invitation à relativiser les « vérités » transmises par les médias.

Ce sont en effet toutes les vérités préétablies qui se voient remises en question ainsi que les rapports centre/marge, dominants/dominés où, jusqu'ici, l'Europe occupait une place privilégiée. Avec la remise en cause du modèle européen -au lendemain de la seconde guerre mondiale- et avec le processus de décolonisation -entamé au XIX<sup>e</sup> siècle lors des guerres d'indépendance sur le continent américain-, des espaces régionaux et même nationaux, jusque là considérés comme périphériques, revendiquent leur valeur de modèle. Nous pensons naturellement aux anciennes colonies devenues des nations indépendantes. Nous verrons ultérieurement comment la littérature hispano-américaine s'est imposée dans la critique littéraire en se forgeant des critères de définition différents du modèle européen. Hormis les

---

<sup>491</sup> Jacques Derrida invité de l'émission « Le cercle de minuit » du 23 avril 1996, [www.ina.fr](http://www.ina.fr), consulté le 20 juillet 2013.



nouvelles nations américaines, nous nous référons également à toutes ces régions au sein des États-Nations qui cultivent un sentiment d'appartenance différent de leurs compatriotes. C'est le cas du Pays Basque ou de la Catalogne en Espagne. En France, nous citerons la Corse ou encore les régions d'Outre-Mer. Mais d'autres pays européens sont confrontés à la question du séparatisme : l'unité du Royaume-Uni est menacée par les mouvements indépendantistes gallois et écossais ; le gouvernement belge se heurte aux indépendantistes flamand<sup>492</sup>, etc. Après l'exaltation des nationalismes sous l'influence des romantiques au XIX<sup>e</sup> siècle, il semble qu'au XX<sup>e</sup> siècle nous assistions, avec la pensée postmoderne, à une crise identitaire qui stimule en quelques sorte les régionalismes.

Ancrons maintenant le concept de postmodernité dans le contexte espagnol pour mettre en lumière quelques-unes de ses particularités. Bernard Bessière, dans son article intitulé « Du serpent de mer au tigre de papier : le postmodernisme à l'espagnole », retrace l'étymologie du terme « postmodernisme » dans la Péninsule ibérique et met l'accent sur la confusion avec la « *Movida* ». En effet, au lendemain de la dictature franquiste marquée par une longue période de censure, une série de créateurs aussi exubérants les uns que les autres signent d'abord la période de « *destape* » pendant la Transition espagnole<sup>493</sup>, puis celle de la « *Movida* », montrant un relâchement des mœurs et une liberté totale d'expression.

Ainsi, le cinéaste Pedro Almodovar, la dessinatrice Agatha Ruiz de la Prada ou encore la photographe Ouka Lele connaissent dans les années 1980 un franc succès relayé par la revue culturelle « *La Luna de Madrid* »<sup>494</sup>. Des écrivains de la même période sont portés par d'autres revues littéraires comme « *El urogallo* » ou « *El globo* ». Ces supports d'information tendent à réduire en Espagne le « postmoderne » à « une génération d'auteurs et de créateurs qui auraient produit des œuvres entre 1980 et 1995 »<sup>495</sup> et qui partageraient « des interrogations

---

<sup>492</sup> Anne Lenquette, *Nouveaux discours narratifs dans l'Espagne postfranquiste 1975-1995*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 187. L'auteur se réfère à la « *Movida* » comme un moment de « frivolité » ou encore de « légèreté » qui favorise le développement d'une littérature au contenu médiocre et accessible à tous que l'auteur qualifie d'« *editobasura* » (éditopoubelle), soit une sorte de renaissance du roman-feuilleton et de la paralittérature qui émerge au XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>493</sup> Il faut comprendre par Transition espagnole la période politique qui marque la fin du régime dictatorial franquiste et commence avec la mort du Général Franco en 1975 et la Constitution prononcée en 1978. C'est aussi une période marquée par un relâchement des mœurs comme en témoignent les films cinématographiques du « *destape español* », conséquence de la fin de la censure. Ces films montrent des images de femmes nues et des scènes à caractère érotique qui étaient jusqu'alors interdites en Espagne.

<sup>494</sup> Bernard Bessière, « Du serpent de mer au tigre de papier : le postmodernisme à l'espagnole », in Georges Tyras [dir.], *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Actes du colloque international organisé les 16 et 18 mars 1995, Grenoble, CERHIUS-Université Sthendal (Numéro hors série de *Tigre*), 1996, p. 49-68 (p. 57).

<sup>495</sup> *Op.cit.*, p. 62.

esthétiques madrilènes de cette même période »<sup>496</sup>. Ainsi, une confusion se crée entre le concept philosophique de postmodernité qui s'introduit en Espagne en même temps que le pays s'affranchit du franquisme et voit s'épanouir le mouvement artistique décomplexé de la « Movidá ».

Cette ambiguïté est clairement exprimée par Juan Angel Juristo et par Ramón Nieto :

En Espagne, on ne comprend pas et on n'a jamais compris le phénomène du postmodernisme, surtout parce qu'il est arrivé tard et mal et parce qu'en l'absence d'un modernisme consolidé, la crise de ce dernier nous est arrivée comme quelque chose venu de l'extérieur et en plus dans son acception la plus diffuse : la mode. Ainsi, pour l'espagnol moyen, la post-culture est-elle quelque chose qui doit avoir un vague rapport avec les vestes à larges épaulettes, avec les chevelures multicolores et avec les fêtes auxquelles assistent tous ces gens en compagnie des *consejales* socialistes. Le journalisme a sûrement une grande part de responsabilité dans cette erreur d'appréciation, lui qui a donné beaucoup d'importance à des phénomènes qui en fait sont parfaitement prosaïques<sup>497</sup>.

Cette observation résume la confusion entre l'acception philosophique et culturelle du terme « postmodernité » en Espagne et attire également l'attention sur l'usage du terme « postmodernisme ». En effet, le vocable « postmodernisme » s'utilise surtout en architecture alors que la « postmodernité » est un terme qui appartient plutôt au jargon philosophique, sociologique et littéraire.

Quels que soient les mélanges entre les termes et les notions, il n'empêche que la postmodernité appelle à changer les repères traditionnels et à concevoir non plus de façon « une », mais de manière plurielle. Le Divers devient alors une préoccupation majeure.

## b. Le Divers et la conception glissantienne de l'Histoire

Le scepticisme ambiant instauré par les philosophes de la postmodernité affecte assurément la construction du savoir. Il bouscule les repères, invite à la remise en question et multiplie par conséquent les points de vue et les approches de la vérité. Aux Antilles, Edouard Glissant se fait écho de l'attitude postmoderne en suggérant aux écrivains de pratiquer « une poétique du Divers »<sup>498</sup>, soit une écriture qui rend compte des différences entre le Même et

---

<sup>496</sup> *Op.cit.*, p. 58.

<sup>497</sup> Juan Angel Juristo cité par Bernard Bessières, *op.cit.*, p. 67.

<sup>498</sup> Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996.

l'Autre pour construire une totalité-Monde. Isabel Touton rappelle combien la notion de « vérité » est chahutée dans les sociétés postmodernes :

Les sociétés postmodernes seraient ainsi privées de références fixes, de « noyau dur » du savoir ; la réalité ne pourrait être perçue que de manière fragmentaire ; il n'y aurait de vérités que relatives, partielles. Le sujet lui-même au sein de cette conception moderne de la vie, serait un « sujet faible » qui subirait le monde et ne serait pas à même de réagir, ni même de le juger.<sup>499</sup>

Cette méfiance envers les vérités établies favorise dès lors l'éclectisme. On ne reconnaît pas l'existence d'un centre du savoir mais de plusieurs. Désormais, toute vérité est plurielle et peut être légitime en fonction du point de vue adopté. La postmodernité suppose alors l'exaltation de la subjectivité<sup>500</sup> et la multiplication des points de vue. En suivant cette idée, la société postmoderne fonctionnerait comme un kaléidoscope qui offrirait une vision multiple.

Dans le même temps, les sociétés occidentales se voient confrontées à une certaine standardisation des besoins et des individus puisque les media, les politiques de marketing, les campagnes publicitaires et autres stratégies de commerce et de vente tendent à utiliser le même langage, d'où une sorte d'« homogénéisation socio-économique et socioculturelle totale »<sup>501</sup>, soit une standardisation des mœurs et des produits de consommation. Dans un contexte de mondialisation et d'échanges internationaux de plus en plus fluides, les frontières semblent s'effacer en entraînant la disparition des différences entre les peuples et les cultures. Face à ce risque de perte d'identité, avec l'utilisation notamment des produits non spécifiques à son environnement, étrangers à la culture et à la tradition de son pays, un certain nombre de réactions émergent :

C'est ainsi encore que l'ultralibéralisme, l'internationalisation croissante et de plus en plus insolente des intérêts capitalistes, l'avènement des zones économiques à l'échelle de continents entiers, l'interdépendance économique des nations suscitent la nostalgie du terroir, la fragmentation régionale, le replis sur l'espace fondateur de l'origine, un relevé de plus en plus attentif et scrupuleux de tout ce qui peut appartenir au patrimoine, matériel

---

<sup>499</sup> Isabel Touton, *L'image du siècle d'or dans le roman historique espagnol du dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle*, Thèse soutenue en 2004 à Toulouse 2 sous la direction de Marc Vitse, p. 158.

<sup>500</sup> Georges Tyras, « La postmodernité et après ? », in *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, op.cit., p.7-12 (p. 11).

<sup>501</sup> Edmond Cros, « Sujet culturel et postmodernité : remarques sur une déshistoricisation », in *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, op.cit., p.15-21 (p. 21).

ou symbolique, la multiplication des pratiques commémoratives où est appelée à se ressourcer la collectivité primitive...<sup>502</sup>

Ainsi, l'individu cherche à reconstruire ou à retrouver son identité dans un contexte marqué par la mondialisation. C'est cette quête identitaire, surgissant à l'instar d'un instinct de survie, qui nous semble être à l'origine du Nouveau roman historique. Comme tout objet postmoderne, le roman historique contemporain se livre à un jeu de « déconstruction »<sup>503</sup> des vérités établies et invite à remettre en question les postulats de l'Histoire. Aussi, le roman historique postmoderne, qu'Isabel Touton qualifie de « métafiction historique »<sup>504</sup> ou de « Nouveau roman historique », a recours à la « fragmentation » et aux mélanges de toutes sortes au sein du texte pour offrir une vision multiple de l'Histoire :

Il s'agit de jouer avec toutes sortes d'éléments hétérogènes et hétéroclites et en particulier de faire coexister en une même réalité culturelle des domaines autrefois séparés comme la culture populaire, de masse et la culture d'élite<sup>505</sup>.

En effet, le roman historique postmoderne est le règne de l'éclectisme. A l'instar de Santiago Posteguillo<sup>506</sup>, les auteurs contemporains de romans historiques innovent par leurs procédés d'écriture et jouent souvent avec la position du narrateur, en passant du point de vue d'un personnage à un autre afin de chercher à donner une vision plus globale de l'événement historique traité. Ildefonso Falcones, dans *La mano de Fátima*, se plaît à doter son œuvre de traits de récits picaresques alors qu'il s'agit bien d'un roman historique. Patrick Chamoiseau n'hésite pas à investir l'intimité et l'intériorité des personnages inventés pour construire une vision très subjective de l'Histoire. Dès lors, la définition du roman historique semble encore plus insaisissable puisque le genre est représenté par une masse de productions plus hétérogènes les unes que les autres.

---

<sup>502</sup>Philippe Mesnard, « Au détour du regard – la littérature », in *L'Art et le politique, La part de l'œil*, 12, 1996, p. 193 à 205.

<sup>503</sup> Isabel Touton, « L'image du siècle d'or dans le roman historique espagnol du dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle », *op.cit.*, p. 162.

<sup>504</sup>*Op.cit.*, p. 166.

<sup>505</sup>*Op.cit.*, p. 163.

<sup>506</sup> Lors d'un entretien semi-directif, Santiago Posteguillo (auteur espagnol à succès de romans historiques) explique qu'il a recours au style indirect libre à la manière de Jane Austen pour rendre la narration plus dynamique et plus vivante. (Voir Annexe 4).

Cette poétique du Divers semble inviter à la représentation non plus d'une histoire, mais des histoires.

## ***2. Pas une histoire mais des histoires***

À la lumière de la philosophie postmoderne, le principe d'une vérité univoque, en Histoire comme en Littérature, est sujette à caution. Désormais, les historiens admettent que l'interprétation des faits peut varier selon les préoccupations du chercheur. En Littérature, le « nouvel historicisme »<sup>507</sup> incite à tenir compte du contexte socio-historique dans l'analyse d'un texte. Ainsi, le roman historique, en tant que réécriture de l'Histoire, peut être reconnu comme une pratique historiographique légitime.

### **a. À propos de la « vérité historique »**

On l'a dit, en s'interrogeant sur sa condition, l'homme prend conscience, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, de son « historicité » et jette un regard neuf sur l'Histoire. En fouillant le passé, il cherche à comprendre le présent, à dominer sa destinée et n'hésite plus à remettre en question ce que Jacques Le Goff appelle la « vérité historique »<sup>508</sup>. Il faut entendre par vérité historique, une vérité intouchable à l'instar de la vérité religieuse dont Jacques Le Goff situe l'émergence au XII<sup>e</sup> siècle. Auparavant, on n'admettait en effet qu'une version des faits, une vérité unique qu'il incombait à l'historien de découvrir et qu'il convenait de respecter ; la version délivrée par l'historien étant toujours tenue pour « vraie » et officielle.

Désormais, on admet que diverses études autour d'un même événement peuvent aboutir à une multiplicité d'interprétations et de résultats. Patrick Cabanel explique ce phénomène par

---

<sup>507</sup> Jacques Le Goff, Jean-Pierre Vernant, *Dialogue sur l'Histoire. Entretiens avec Emmanuel Laurentin*, Paris, Bayard, 2014, p. 34 : « Braudel, Lombard, les *Annales*, m'ont appris qu'il existait une façon nouvelle de faire l'histoire. Un des caractères de cette nouvelle histoire était de dialoguer, de faire de l'interdisciplinarité avec les autres sciences. Il y avait en effet, les sciences de l'homme, mais il faut aussi mentionner les sciences sociales, les sciences de la société, car nous nous intéressons tous les deux à l'homme dans la société ». Cette réponse de Jacques Le Goff illustre bien le changement dans la perception de l'Histoire en contexte postmoderne et montre l'impact de ce changement sur les méthodes de l'historien. Désormais, l'historien admet qu'il n'est pas le seul détenteur de la vérité et prend en compte les travaux des autres secteurs de la société. L'Histoire reconnaît, entre autres, le travail du romancier.

<sup>508</sup> Jacques Le Goff, cité par André Daspre, « Le roman historique et l'histoire », in *La revue d'histoire littéraire de la France, op.cit.*, p. 241.

le rapport qu'entretient l'Histoire avec le présent et le passé. C'est à partir du présent de l'historien que surgissent les questionnements et les pistes de réflexion. Par conséquent, les réponses sont aussi variées que les questions posées au départ de l'étude et donnent lieu à des versions de l'Histoire toutes aussi possibles les unes que les autres<sup>509</sup>.

Ainsi, dans la recherche francophone sur les Antilles françaises, l'Histoire officielle retient désormais deux approches différentes<sup>510</sup>. L'une issue de la France métropolitaine et plus largement des anciens centres de puissance coloniale tels que l'Amérique du Nord et l'autre, plus récente, provient des Antilles. Avant l'émergence de la deuxième approche, c'est le romancier qui assume la fonction sociale de l'historien aux Antilles françaises pour remédier au « raturage » de l'Histoire officielle sur la thématique de l'esclavage. Le roman historique devient alors la seule référence dans ces régions pour découvrir le point de vue des esclaves. Les chercheurs antillais qui veulent « construire l'histoire antillaise » -soit dans un ancrage antillais- et non l'histoire « des Antilles » -conçue par l'Autre-, offrent désormais à la population et aux écrivains de ces régions des données historiques jusque là ignorées par la dynamique de recherche issue de la France « métropolitaine »<sup>511</sup>. Cet exemple montre bien que les historiens eux-mêmes remettent en cause l'existence d'une vérité univoque dans le traitement des données, le chercheur effectuant des choix selon les questions qu'il se pose.

Cette observation pose assurément pour tout récit historique la question du vrai et du vraisemblable, question que nous avons déjà abordée en définissant la fiction<sup>512</sup>. La parole de l'historien n'est donc plus un objet immuable, elle peut désormais être nuancée. À ce propos, Jean Molino soutient que l'Histoire est « incertaine » et « lacunaire »<sup>513</sup> parce que l'historien ne disposant que de quelques fragments du passé, procède par hypothèse pour chercher le vrai :

L'histoire apparaît ainsi comme deux fois lacunaire : on ne peut être assuré que d'un petit nombre de faits, et l'on ne sait presque jamais avec certitude les raisons des événements. Des deux côtés l'histoire écrite devient impossible. D'une part, il faudrait séparer de tous les autres chaque fait établi, l'isoler puisque sa vérité est indépendante de la vérité des

---

<sup>509</sup> Patrick Cabanel, « Le vrai, le vraisemblable, le rapporté, le (dé)nié : sur la vérité en Histoire au XX<sup>e</sup> siècle », in « *La Vérité* », journées scientifiques annuelles de l'Institut Universitaire de France, organisées par le Pôle de recherche et d'enseignement supérieur (PRES), l'Université Toulouse II-Le Mirail et l'Institut Universitaire de France. Toulouse : Hôtel-Dieu, 2-4 Avril 2013, [www.canal-u.tv](http://www.canal-u.tv), consulté le 23 juillet 2013.

<sup>510</sup> Lucien Abenon, Danielle Bégot, Jean-Pierre Sainton, *Construire l'histoire antillaise*, Paris, Comité des Travaux historiques et Scientifiques (Coll. CTHS Histoire), 2002.

<sup>511</sup> Voir à ce propos l'introduction de Léo Elisabeth dans *La société martiniquaise aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : 1664-1789*, Coll. Hommes et sociétés, Ed. Karthala, 2003.

<sup>512</sup> Voir partie A. II du chapitre I : « Fiction versus réel ? ».

<sup>513</sup> Jean Molino, « Qu'est-ce que le roman historique ? » in *La revue littéraire de la France*, *op.cit.*, p. 205.

autres, et la narration éclate à chaque instant. D'autre part, les motifs des acteurs ne sont jamais aussi clairement donnés que les actes eux-mêmes<sup>514</sup>.

Par conséquent, l'historien doit faire appel à ses connaissances de la période-cible et à son imagination pour combler les blancs de l'Histoire et reconstituer ainsi le puzzle plausible des événements passés. Le récit historique suppose donc une part de subjectivité qui met en porte-à-faux l'autorité de l'historien, mais qui reste nécessaire à la reconstitution des faits.

Aussi, Jacques Le Goff énonce que :

L'historien a toujours eu besoin d'imagination. Il en aura toujours besoin. Malheureusement, il y a d'une part des historiens qui sont parfois de fort bons historiens mais qui manquent d'imagination ; il y a aussi de l'autre des historiens qui en ont trop<sup>515</sup>.

Dès lors que l'on a reconnu que l'historien ne disposait que d'une partie des données historiques et qu'il recourrait à son imagination -dite « objective »<sup>516</sup> selon André Daspre pour reconstruire le réel -, on a accepté de considérer la fiction comme une alternative au récit factuel, c'est-à-dire au récit historique :

Le roman historique paraît donc capable d'apporter une connaissance objective de l'histoire, non seulement au niveau (documentaire) de la représentation du réel, mais également par une analyse historique qui peut être d'aussi bonne qualité que celle d'un livre d'histoire.<sup>517</sup>

Ainsi, l'historien et le romancier se rejoignent en ce qu'ils utilisent une imagination objective, soit fondée sur des éléments réels, pour représenter l'Histoire<sup>518</sup>. Si la représentation du réel que propose le romancier semble désormais légitime, elle ne vient pas pour autant concurrencer ni substituer la parole de l'historien mais la compléter et l'éclairer.

Dans le cas du roman historique, la fiction construit une représentation rationnelle des événements, soit une vision qui invite à une réflexion sur l'Histoire.

---

<sup>514</sup> *Op.cit.*, p. 207.

<sup>515</sup> *Histoire et imaginaire, op.cit.*, p. 20.

<sup>516</sup> « Le roman historique et l'Histoire », in *La revue d'histoire littéraire de la France, op.cit.*, p. 239.

<sup>517</sup> *Op.cit.*, p. 238.

<sup>518</sup> « Le positivisme philosophique : Auguste Comte », *op.cit.*, p. 22 : Auguste Comte, le père du positivisme, reconnaît lui aussi que l'imagination est très utile au scientifique le plus rigoureux. « Au point actuel de l'essor positiviste, c'est du sentiment et de l'imagination que dépend son ascendant et le raisonnement sera désormais secondaire. L'une des forces de l'imagination est qu'elle aide à créer des types de fiction scientifique -des cas hypothétiques- pour élucider provisoirement divers problèmes scientifiques jusqu'à la découverte de preuves meilleures ».

## b. Le Nouvel historicisme

Du côté de la littérature, on observe un renouveau de la critique littéraire avec le concept de « Nouvel historicisme » forgé par les américains Stephen Greenblatt, Louis Montrose et Joel Fineman. La prise en compte du contexte historique dans l'analyse textuelle constitue une révolution dans le domaine de la critique littéraire :

D'une part le sens est construit, expliquaient Greenblatt et ses collègues, dans des situations historiques concrètes et ne doit par conséquent pas être abstrait de son contexte. C'était là s'opposer au courant de ce qu'on a appelé la Nouvelle Critique, qui considérait que le sens du texte littéraire était par essence intemporel. D'autre part, le texte produit des effets sur l'Histoire. Ainsi, Stephen Greenblatt, dans des essais très influencés par l'œuvre de Mickael Bakhtine, cherchait-il à démontrer comment certaines voix littéraires avaient été étouffées par d'autres voix dominantes et à identifier l'émergence de voix nouvelles permettant l'expression d'un nouveau « je »<sup>519</sup>.

Le nouvel historicisme montre alors l'impact de la rhétorique sur l'Histoire et souligne le phénomène de réactualisation de l'interprétation des événements représentés dans l'acte de lecture ; le lecteur « avec les yeux du présent »<sup>520</sup> construisant le sens du texte selon ses préoccupations.

Par ailleurs, le « *linguistic turn* »<sup>521</sup> qui coïncide avec la pensée sceptique des philosophes de la postmodernité soutient dès les années 60-70, que « le texte historique n'a pas plus de vérité que le texte du roman »<sup>522</sup> et que l'historien doit assumer qu'il n'est pas un découvreur de vérité, mais un simple fabricant de texte. Autrement dit, l'Histoire est désacralisée et perd le monopole de la vérité face à la Littérature. L'historien contemporain assume enfin la part de subjectivité de son récit, la présence en lui de l'auteur, de l'écrivain.

---

<sup>519</sup> Pascal Briost, « Littérature et histoire », in *Histoires d'outre-Manche*, édité par Frédérique Lachaud, Isabelle Lescent-Giles et François-Joseph Ruggiu, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, p. 85.

<sup>520</sup> *Idem*.

<sup>521</sup> *L'historien et la littérature, op.cit.*, p. 18.

<sup>522</sup> Patrick Cabanel, « Le vrai, le vraisemblable, le rapporté, le (dé)nié : sur la vérité en Histoire au XX<sup>e</sup> siècle », in « *La Vérité* », journées scientifiques annuelles de l'Institut Universitaire de France, organisées par le Pôle de recherche et d'enseignement supérieur (PRES), l'Université Toulouse II-Le Mirail et l'Institut Universitaire de France. Toulouse : Hôtel-Dieu, 2-4 Avril 2013. [www.canal-u.tv](http://www.canal-u.tv) consulté le 23 juillet 2013.



À l'occasion d'un colloque sur *La Vérité*, Patrick Cabanel<sup>523</sup> affirme que l'Histoire-science est « révisionniste », car elle ne prétend plus établir une vérité officielle et immuable, mais simplement une vérité qui serait tout aussi acceptable qu'une autre. L'Histoire moderne, en admettant plusieurs hypothèses, se voit ainsi de plus en plus « déconnectée de la quête d'une vérité dépôt ». Patrick Cabanel va même jusqu'à parler de « poétique de l'histoire », de « mise en intrigue », de « fabrication de texte », ou encore de « fiction ».

Les historiens du XX<sup>e</sup> siècle ont donc accepté que la vérité historique n'existe plus. Les méthodes d'investigation se sont par conséquent adaptées. Dans ce cas, comment différencier le romancier de l'historien dans l'écriture de l'histoire ? Entre vrai et vraisemblable, fiction et réel, les historiens du XX<sup>e</sup> siècle semblent disposés à débattre avec les romanciers sur un pied bien plus égalitaire...

En somme, le roman historique postmoderne en se démarquant du roman historique traditionnel, ne cherche-t-il pas alors à éveiller les consciences via une tonalité provocatrice où la marge occupe désormais une place centrale ?

### ***3. La marge comme centre affirmé du roman historique postmoderne***

Selon certains critiques, le roman historique postmoderne rejette les modèles existants pour assumer une mission d'éveilleur de conscience dans une société dominée par les Sciences et les Techniques. Kurt Spang fait par exemple la différence entre le « roman illusionniste » et le roman « anti-illusionniste »<sup>524</sup>. Le premier type désigne les premières productions du genre à l'époque romantique avec un roman historique qui s'efforce de fabriquer un lien avec le lecteur pour qu'il se sente mentalement impliqué dans la diégèse et dans le cours des événements de l'Histoire. En revanche, le « roman anti-illusionniste », bien plus récent, développe une démarche militante visant à stimuler l'esprit critique en mettant en exergue les incohérences de l'Histoire et donc ses marges.

Nous nous intéresserons à l'influence des *Subaltern studies* et des *Postcolonial studies*, soit aux études postcoloniales, pour mieux comprendre le nouveau tournant observé dans

---

<sup>523</sup> *Op.cit.*

<sup>524</sup> Isabel Touton, L'image du siècle d'or dans le roman historique espagnol du dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle, *op.cit.*, p. 167 à 168.

l'historiographie des pays émergents et anciennement colonisés. Ensuite, nous questionnerons la notion de marge dans le roman historique postmoderne, quoique ce genre littéraire s'inscrive lui-même dans la marginalité de par sa façon de réécrire l'Histoire.

a. *Subaltern studies* et études post-coloniales et décoloniales

Les *Subaltern studies* impulsées dans les années 80 notamment par des intellectuels indiens comme Ranajit Guha<sup>525</sup>, Gayatri Chakravorty Spivak<sup>526</sup> et Homi K. Bhabha<sup>527</sup>, invitent à écrire l'Histoire des pays colonisés depuis le point de vue des « *subaltern* »<sup>528</sup> -soit des populations dominées au sein des sociétés coloniales- pour apporter un contrepoids, sinon un complément aux récits historiques écrits par les élites locales et les historiens européens. Il convient de rappeler les réflexions pionnières d'Edward Palmer Thompson qui cherche à écrire une Histoire « vue d'en bas » (« *an history from below* »<sup>529</sup>) en privilégiant le point de vue des ouvriers dans l'histoire sociale britannique. Dominent alors les travaux d'Edward Saïd<sup>530</sup> qui mettent en évidence la construction, dans les représentations, d'une dichotomie entre l'Occident et l'Orient au service des Occidentaux. Il s'agit dès lors de stimuler l'émergence d'un nouveau mode d'écriture de l'Histoire visant à réhabiliter les peuples colonisés et, d'une façon générale, infériorisés par des critères raciaux, sociaux, religieux ou économiques.

Ces travaux menés dans le cadre des *Post cultural studies*<sup>531</sup>, longtemps ignorés par les Français, inspirent pourtant aux anciennes colonies européennes, situées notamment en

---

<sup>525</sup> Ranajit Guha, *Elementary Aspects Peasants insurgency in colonial India*, Delhi, Oxford University Press India, 1983.

<sup>526</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, « Can the subaltern speak ? », in *Marxism and the interpretation of Culture*, Cary Nelson and Lawrence Grossberg, University of Illinois Press, 1988.

<sup>527</sup> Homi K. Bhabha, *The location of culture*, Londres, Routledge, 1994.

<sup>528</sup> Antonio Gramsci, *Cahiers de prison, 1, 2, 3, 4 et 5*, traduits par Monique Aymar et Françoise Bouillot, Paris, Gallimard, 1996. Le vocable « *subaltern* » que l'on peut traduire en français par « subalterne » a été initialement utilisé par le marxiste Antonio Gramsci, pour désigner dans le rapport dominant/dominé, une personne ou un groupe de rang inférieur par rapport à sa race, sa classe sociale, son orientation sexuelle, ses origines ethniques ou ses convictions religieuses.

<sup>529</sup> Edward Palmer Thompson, *The Making of the English working class*, New York, Random house, Pantheon books, 1963.

<sup>530</sup> Edward Saïd, *Orientalism*, New York, Pantheon Books ; Londres, Routledge & Kegan Paul ; Toronto, Random House, 1978.

<sup>531</sup> Marjolaine Fourton, « Les subalternes-studies : principes fondateurs et postérité d'un projet historique », mis en ligne le 08/02/2016 sur [www.indomemoire.hypotheses.org](http://www.indomemoire.hypotheses.org), consulté le 18 mai 2017.

Amérique et dans la Caraïbe, le courant Décolonial ou *decoloniality*<sup>532</sup>. Les précurseurs de cette « philosophie de la libération »<sup>533</sup>, issus pour la plupart du monde hispano-américain à l'instar d'Aníbal Quijano Obregón<sup>534</sup>, de María Lugones<sup>535</sup> ou encore de Walter D. Mignolo<sup>536</sup> luttent contre l'hégémonie culturelle et épistémique exercée par les pays d'Europe sur les autres pays, en particulier leurs ex-colonies. L'Amérique, décolonisée sur le plan politique, mais encore quelque peu dépendante du point de vue économique, veut être considérée comme un centre possible de connaissances et de savoirs au même titre que les États européens.

Aussi, de la Post-colonialité indo-asiatique aux théories décoloniales américaines, les romanciers œuvrent pour la décolonisation des imaginaires et des connaissances au sein des populations dominées ou soumises à une forte influence extérieure. Dans les pays de la Caraïbe, la réécriture de l'Histoire par les « Subalternes » devient une priorité, le sujet décolonial cherchant à imposer son existence en exprimant sa version des faits et son identité culturelle.

Il importe enfin de distinguer les préfixes « post » et « dé » qui accompagnent le terme « colonial ». La postcolonialité<sup>537</sup> suppose une phase postérieure à une période coloniale, impliquant ainsi une réalité marquée par un passé colonial et qui ne rompt pas nécessairement ni complètement avec l'ancienne hégémonie culturelle et le système socio-économique pré-établi. Les anciennes colonies, à l'instar des Antilles françaises, doivent dès lors déjouer la « colonialité du pouvoir, du savoir, et de l'être »<sup>538</sup> qui s'est mise en place en contexte de domination et relever ainsi des défis identitaires importants qui affectent tous les secteurs de leurs sociétés. Le terme « décolonial » suppose quant à lui une rupture avec l'influence de la précédente métropole et une affirmation identitaire plus remarquable dans les choix politiques et socio-économiques. Tout l'enjeu réside alors à ne pas sombrer dans le néo-colonialisme et à se retrouver dans un autre contexte de domination.

---

<sup>532</sup> Gurinder K. Bhalbra, « Postcolonial and decolonial dialogues », in *Postcolonial studies*, vol.17, n°2, London, Routledge, 2014, p. 115-121.

<sup>533</sup> Capucine Boidin, Fátima Hurtado López, « La philosophie de la libération et le courant décolonial », in *Cahier des Amériques Latines*, 62, 2009, p. 17-22.

<sup>534</sup> Aníbal Quijano, « Coloniality and Modernity/Rationality », in *Cultural Studies*, vol. 21, n°2, 2007, p. 168-178.

<sup>535</sup> María Lugones, « Heterosexualism and the Colonial/Modern Gender system », in *Hypatia*, vol. 2, n°1, 2007, p. 186-209.

<sup>536</sup> Walter D. Mignolo, « The geopolitics and knowledge and the colonial difference », in *South Atlantic Quarterly*, Vol. 101, n°1, 2000, p. 57-96.

<sup>537</sup> Alfonso de Toro, Fernando de Toro, *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica*, Madrid, Iberoamerica, 1999.

<sup>538</sup> Corinne Méné-Caster et Cécile Bertin Elisabeth, « Approches de la pensée décoloniale », *Archipelies* [en ligne], 5/2018, mis en ligne le 15 juin 2018, consulté le 5 août 2018, [www.archipelies.org](http://www.archipelies.org)

La prise de parole des voix subalternes, jusque-là écrasées par les anciennes puissances coloniales, peut alors favoriser l'émergence de centres de références d'un genre nouveau. L'inversion des forces entre dominants et dominés reste alors un risque envisageable.

## b. Définition de la marge dans le roman historique postmoderne

Pouvons-nous retenir cette division quelque peu dichotomique selon laquelle le roman historique romantique ne s'intéresserait qu'aux personnages et événements « centraux » de l'Histoire officielle alors que le roman historique postmoderne retiendrait, pour sa part, de façon privilégiée des personnages et événements de la marge ? Si l'on en croit Claudie Bernard<sup>539</sup>, le roman historique a de tout temps puisé son inspiration dans les marges de l'Histoire. Cependant, le roman historique postmoderne, parce qu'il veut délocaliser les centres de savoir et former à l'esprit critique, semble exceller dans l'art d'inverser les statuts. Éclairer le bas de l'échelle sociale plutôt que l'élite, prendre pour point de départ un texte apocryphe au lieu d'un document connu et reconnu, préférer la vision des vaincus à la version officielle de l'Histoire, sont autant de stratégies qui visent, par la valorisation de la marge, à interpeller et à reconsidérer l'idée que l'on se fait d'un événement.

Quoi qu'il en soit, il importe de définir ce que nous entendons par la « marge ». Étymologiquement, « margos » renvoie à l'idée d'excès, de folie et de libertinage, etc. Elle « déborderait » en quelque sorte aussi par rapport au centre et à sa norme. Dans le cadre scolaire, la marge de la feuille, *a priori* plus restreinte que le reste de la copie, est le lieu où le professeur exerce sa domination, soit en fin de compte une certaine ambivalence de la marge, entre ordre et désordre, qui mérite d'être soulignée :

Une chose est sûre, comme sur les cahiers, la marge, en tant qu'espace vide, différencie et se retrouve au cœur de la tension élève-professeur puisque l'un n'a pas le droit d'y écrire et l'autre, au contraire, en fait son espace de domination via ses corrections ; tensions qu'il convient d'étendre au rapport dominant/dominé. Choisir d'écrire dans la marge et d'écrire la marge correspondrait de ce fait à une démarche d'opposition idéologique. Alors, les héros de la marge, des héros subversifs ? Si l'on rappelle l'étymologie de ce terme, soit le grec « margos », aux sens liés à l'excès : fou, orgueilleux, débauché, l'aspect atypique de

---

<sup>539</sup> Claudie Bernard, *Le passé recomposé. Le roman historique français du XIX<sup>e</sup> siècle*, op.cit., p. 7.

ces figures s'en voit renforcée. Les héros de la marge, des ex-centrés et donc des ex-centriques ?<sup>540</sup>

La marge rejoint ici la notion d'éclectisme que nous avons évoquée précédemment, dans le sens où elle offre au romancier une « pluralité d'approches possibles »<sup>541</sup>, plausibles, c'est-à-dire vraisemblables.

La marge s'entend aussi selon l'expression de Santiago Posteguillo comme une source d'angles d'approche inédits ou inespérés<sup>542</sup>. Les grandes figures de notre Histoire ou les grands événements sont représentés par le romancier sous un angle aussi inattendu que vraisemblable, aboutissant à une interprétation qui éclaire ou complète la version officielle. Le caractère inédit de cet angle d'approche, constitue l'une des clés du succès du roman historique postmoderne ; ce genre construit alors une tonalité toute particulière. La marge se réfère dès lors aussi bien au mélange des genres au sein d'un même texte qu'à la construction de personnages originaux tout aussi surprenants que captivants. Ce faisant, il y a mise en valeur de certaines facettes de la culture d'un peuple ou d'une communauté ou encore d'une région ne serait-ce que par la réhabilitation d'une langue dominée, infériorisée voire disparue.

L'exploitation de la marge dans ses diverses acceptions dans le roman historique postmoderne revient par conséquent à véhiculer un message de résistance. Le roman historique peut fonctionner comme une « une arme », car il ouvre l'accès à un vaste public à la connaissance d'un pan de l'Histoire méconnu, ou volontairement relégué dans l'oubli par le centre au pouvoir. Le roman historique est de ce fait un « lieu de mémoire »<sup>543</sup> pour les vaincus, une contribution active au devoir de mémoire, à la réhabilitation d'un peuple ou d'une communauté :

Il s'agirait de partir des lieux, au sens précis du terme, où une société quelle qu'elle soit, nation, famille, ethnie, parti, consigne volontairement ses souvenirs, ou les retrouve comme une partie nécessaire de sa personnalité : lieux topographiques, comme les archives, les bibliothèques et les musées ; lieux monumentaux, comme les cimetières ou les architectures ; lieux symboliques comme les commémorations, les pèlerinages, les anniversaires ou les emblèmes ; lieux

---

<sup>540</sup> Cécile Bertin-Elisabeth, *Les héros de la marge dans l'Espagne classique*, Paris, Le Manuscrit, 2007, p.16.

<sup>541</sup> *Idem.*

<sup>542</sup> Santiago Posteguillo, Entretien semi-directif, Novembre 2013, voir Annexe 4.

<sup>543</sup> Pierre Nora est un historien principalement connu pour avoir dirigé *Les lieux de la mémoire*. L'œuvre se répartit en trois tomes : *Les lieux de la mémoire*, Paris, Gallimard (Bibliothèque illustrée des histoires), t.1 *La République*, 1984 ; t.2 *La Nation*, 1986 ; t.3, *Les France* (1992). Cette étude qui s'articule autour de l'identité française, offre un inventaire des lieux et des objets qui résonnent dans la mémoire collective des Français.

fonctionnels comme les manuels, les autobiographies ou les associations : ces mémoriaux ont leur histoire.

Mais faire cette histoire amène vite à renverser le sens du mot pour en appeler de la mémoire les lieux aux vrais lieux de mémoire : Etats, milieux sociaux et politiques, communautés d'expériences historiques ou de générations amenées à constituer leurs archives en fonction des usages différents de la mémoire<sup>544</sup>.

En somme, le roman historique entrerait dans la catégorie des « lieux fonctionnels » énoncée par Pierre Nora dans sa définition du « lieu de mémoire ». Même si ce même historien émet quelques réserves quant à la rigueur historique des textes littéraires écrits par les vaincus<sup>545</sup>, d'autres peuvent concevoir le roman historique comme un instrument pertinent de résistance culturelle et de revendication identitaire au cœur d'une société standardisée. Toutefois, la question de l'identité n'est-elle pas encore plus d'actualité dans la société de consommation dans laquelle nous vivons ?

Le choix d'écrire un roman historique dans le cadre postmoderne reviendrait dès lors à vouloir se faire l'écho des sans-voix, des oubliés en général, c'est-à-dire de tous ceux qui sont des sujets menacés par l'acculturation ou l'homogénéisation des pratiques culturelles, linguistiques au nom du commerce international et du progrès des sciences et des techniques. Aussi, les régions longtemps considérées comme périphériques dominées politiquement, économiquement et culturellement par le centre européen n'auraient-elles pas développé leur propre approche du roman historique ? Les relations entre Histoire et Mémoire, entre acceptation et rejet, méritent dès lors d'être analysées dans la Caraïbe et en Amérique.

Prenons encore le cas de la Caraïbe. Cet archipel est situé au carrefour d'un métissage culturel important entre Européens, Amérindiens, Africains et, plus récemment, Indiens d'Inde et Chinois. Les descendants d'esclaves ont une tradition fortement orale marquée par des influences essentiellement africaines et amérindiennes. Le passage de l'oral à l'écrit est, là encore, assumé comme un acte de résistance par la plupart des écrivains postcoloniaux jusqu'ici confinés à être des voix « subalternes » dans l'Histoire de la colonisation et de l'esclavage aux Antilles.

Dans son étude consacrée à la Littérature guadeloupéenne, Micheline Rice-Maximin met en lumière le rôle important du conteur et de la grand-mère dans la transmission du savoir qui

---

<sup>544</sup> Pierre Nora, cité par Paule Petitier, « Les lieux de mémoire, sous la direction de Pierre Nora », in *Romantisme*, n°63, Femmes écrites, 1989, p. 103, [www.persee.fr](http://www.persee.fr), consulté le 2 juillet 2017.

<sup>545</sup> Pierre Nora, « Malaise dans l'identité historique », in *Liberté pour l'histoire*, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 19 à 20 : « Il revient à l'histoire de rendre hommage aux victimes et aux vaincus. Mais une histoire entièrement réécrite et jugée du point de vue des victimes et des vaincus est une négation de l'histoire ».

a toujours « sous-tendu révolte et résistance dans la mesure où sous l'esclavage leur savoir et leurs histoires représentaient la seule école accessible aux non-libres »<sup>546</sup>. L'oralité est donc plus qu'une routine ou un moyen d'expression dans ces communautés dominées. L'oralité est une école, un mode de transmission de connaissances séculaires et, par là même, un mode de préservation de ce patrimoine immatériel. Avec l'influence des *Subaltern studies*, l'affirmation identitaire aux Antilles passe donc par la récupération de la littérature orale dans la production écrite. Les textes littéraires qui s'inspirent de l'oralité guadeloupéenne intègrent, selon Micheline Rice-Maximin, la même volonté de résister à l'assimilation et de se démarquer de la culture dominante :

Finally, the treatment of all these creative figures (Solitude, Delgrès, Ignace) in the imagination of writers and writers corresponds well today to an expectation of readers and readers from Guadeloupe. It joins in this a desire well and truly concrete for these figures, real and literary, true stepping stones for the taking of conscience of a population, for the affirmation of the presence of a people or even the construction of a collective memory and of numerous myths of origins.<sup>547</sup>

Ainsi, l'écriture sauve l'oralité en ce qu'elle assume une fonction cognitive non seulement dans la communauté, mais aussi en dehors de celle-ci. La transmission du contenu de l'imaginaire et de la mémoire collective perdure et laisse une trace accessible à toutes les générations futures par l'écriture. Écrire c'est exister. Dans le cas d'une communauté écrasée, c'est aussi l'opportunité de recouvrer sa dignité.

En définitive, avec le défi posé à l'Histoire positiviste par la philosophie postmoderne, le roman historique est peut-être moins « marginal » en tant qu'écriture de l'Histoire. Dans le processus de remise en question des métarécits et de la vérité historique, on admet que le romancier peut compléter et enrichir le travail de l'historien. Le roman historique postmoderne développe alors des pratiques narratives nouvelles qui semblent vouloir apporter une vision éclectique de l'Histoire.

---

<sup>546</sup> Micheline Rice-Maximin, *Karukéra Présence littéraire de la Guadeloupe*, op.cit., p. 5.

<sup>547</sup> Op.cit., p. 23.

## Conclusion de la première partie

En guise de conclusion pour cette première partie nous retiendrons que le triomphe des romans historiques de Walter Scott, au lendemain de la Révolution française, impose le roman comme genre dominant sur la scène littéraire des sociétés occidentales et crée une scission entre Littérature et Histoire-sciences. Le XIX<sup>e</sup> siècle, théâtre de bouleversements socio-historiques sans précédents, peut alors être considéré comme le terreau du roman historique en ce qu'il génère une nouvelle perception de l'Histoire qui fera la clé du succès du modèle scottien. Le roman historique éclaire l'Histoire, car il permet à l'homme, désormais conscient de son historicité de mieux comprendre son passé, d'assumer son présent et de préparer son avenir. Les campagnes d'alphabétisation, combinées à la publication du genre dans les romans-feuilletons, font de ce fait du roman historique une littérature particulièrement populaire et plébiscitée.

Toutefois, les courants littéraires infléchissent l'évolution du genre. Depuis le romantisme qui l'a vu naître, en passant par le réalisme, le naturalisme jusqu'à la postmodernité, il semble que le roman historique contemporain ne présente plus tout à fait les mêmes caractéristiques que le roman scottien.

En effet, en contexte postmoderne, la remise en question de la vérité historique ainsi que l'influence des *Subaltern studies* -défendues à l'origine par les Indo-Asiatiques- et donc des courants post-coloniaux et décoloniaux -développés pour leur part par les Sud-Américains-, invitent à réécrire l'Histoire depuis les voix « subalternes » et occultées par des élites européanisées qui ont investi le plus souvent la sphère politique de la nation.

Les romanciers engagés dans la revendication identitaire de ces couches « invisibles » de la société mettent alors en avant le point de vue du Peuple, des descendants d'esclaves, des communautés anciennement colonisées ou soumises à tout autre forme de domination. Se posent alors les problèmes des sources d'informations, à l'instar des pays à tradition orale -qui ne disposent pas toujours d'archives écrites-, mais aussi de la langue ou du mode narratif à adopter dans cette dynamique de nouvelle création du roman historique.

Dès lors, les communautés, les régions ou encore les pays classés sans Histoires peuvent revendiquer leur Histoire, mais doivent développer des stratégies innovantes pour imprimer leur identité dans la fiction tout en respectant les normes élémentaires du genre « roman historique ». Entre Europe et monde américano-caraiïbe, entre pays à tradition orale et pays à tradition écrite, il semble en conséquence que le roman historique ne s'écrit pas tout à fait de la même façon.



Il conviendra, de ce fait, d'analyser notre corpus d'œuvres contemporaines en ce sens. La réécriture de l'Histoire peut dès lors être envisagée comme une forme de résistance culturelle capable de proposer une relecture conscientisée de la mémoire des anciens dominés.

# PARTIE II : DES ROMANS HISTORIQUES POUR UNE REECRITURE DE LA MEMOIRE

---

Nous analyserons dans cette seconde partie le corpus sur lequel se fonde notre étude. Nous avons en effet choisi de comparer des romans historiques issus de deux aires géographiques et linguistiques différentes, à savoir : l'Espagne, située en Europe et deux îles de l'archipel caribéen : Cuba, un espace hispanophone et la Martinique, un espace franco-créolophone. Par cette analyse comparative, nous souhaitons mettre à l'épreuve l'idiosyncrasie du roman historique. Nous observerons, de ce fait, d'un point de vue littéraire, les innovations du genre dans chaque espace et nous questionnerons les mécanismes que la fiction historique met en place pour contribuer à la construction d'une identité propre et d'un sentiment d'appartenance à une communauté précise.

Les œuvres choisies étant très récentes, il nous importera d'associer une approche sociologique à notre analyse littéraire afin de vérifier l'existence ou non d'un roman historique que nous qualifions de postmoderne en ce qu'il se développe à la fin du XX<sup>e</sup> siècle et propose une approche renouvelée où les marges -ou ce que l'on a désigné ainsi jusqu'ici- occupent désormais une place de choix.

Des entretiens semi-directifs avec certains de ces écrivains ou l'analyse de conférences-débats pour ceux que nous n'avons pas pu approcher ; des questionnaires aux lecteurs, mais aussi l'observation participante des pratiques de réécriture de l'Histoire que nous avons pu réaliser pendant trois ateliers d'écriture de romans historiques, sont autant de stratégies utilisées pour tenter de mettre en exergue l'intentionnalité des auteurs et l'horizon d'attente du lecteur du roman historique en contexte postmoderne et postcolonial/décolonial.

Aussi, cette partie de notre analyse couvrira trois chapitres. Le premier présentera les œuvres du corpus, leurs auteurs ainsi que l'affichage du « label » 'roman historique', fondé sur les indications génériques trouvées dans les ouvrages-cibles. Nous interrogerons notamment le rapport qu'entretient le roman historique avec l'industrie du livre.

Considérer que le roman historique n'est pas seulement un bien culturel, mais aussi un produit de consommation<sup>548</sup> nous conduira à apprécier le poids des éditeurs quant à la

---

<sup>548</sup> Annexe 3, entretien avec Carlos García Gual : « *Ahora (la novela histórica) es un producto muy de consumo* ». « Maintenant le roman historique est devenu un produit de consommation ».

présentation et la diffusion du roman historique. La réception de l'œuvre ainsi mise en avant apportera un éclairage sur le pacte de lecture du roman historique postmoderne qui met en cause diverses colonialités du pouvoir.

Dans le deuxième chapitre, nous nous intéresserons à la construction des personnages et aux thématiques développées dans les œuvres du corpus. Nous tenterons alors d'apporter une définition des marges que le roman historique postmoderne exploite dans l'Histoire des trois espaces représentés. La représentation de périodes historiques importantes, la construction de héros de la marge et la personnification d'éléments non humains comme actants-clés de la diégèse, et même digénèse<sup>549</sup>, sont autant de points qui retiendront notre attention pour faire ressortir la prédominance de la marginalité dans le roman historique postmoderne.

Dans le troisième chapitre de cette seconde partie, nous nous intéresserons aux nouveaux éléments qui marquent la réécriture de l'Histoire en contexte postmoderne et postcolonial afin de faire ressortir l'éclectisme, soit le mélange des genres dans les textes étudiés. Puis, nous verrons comment le traitement du temps et l'usage de l'anachronisme questionnent la vraisemblance historique avant de montrer les apports de la narratologie cinématographique dans les réécritures actuelles de l'Histoire. Enfin, nous observerons les modalités de traitement du temps et ses enjeux dans la réécriture de l'Histoire selon les espaces représentés dans le corpus.

En somme, cette deuxième partie sera essentiellement pour nous l'occasion de questionner et de réactualiser les critères de définition du roman historique à partir d'œuvres concrètes et récentes.

---

<sup>549</sup> Nous entendons à la suite d'Edouard Glissant par « digénèse », une histoire qui ne valorise plus une mais plusieurs origines. Si les cultures ataviques présentes dans les pays européens, arabes, d'Afrique noire et amérindiens jouissent d'une filiation séculaire et légitime en ce qu'elle s'enracine dans une Genèse remontant à des temps mythiques et expliquant le premier jour sacré de la Création ; d'autres peuples, nés des convulsions de l'Histoire à l'instar des peuples d'Amérique, s'adaptent aux genèses existantes et les mélangent, créant ainsi une digénèse. Ces peuples digénétiques aux origines composites font le plus souvent une nouvelle expérience du monde, car ils ressentent le besoin de toucher le tremblement du monde. Voir : Edouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard (Coll. Blanche), 1997.

# Chapitre I : Les œuvres du corpus : des romans historiques

Nous procéderons dans ce chapitre à la présentation des auteurs et des œuvres de notre corpus. Deux aires géographiques sont concernées : l'Espagne et la Caraïbe. Les cinq auteurs de notre corpus représentent et reconstruisent chacun un espace différent, même quand ils sont d'un ensemble géographique similaire. Cette diversité nous permettra de mettre en lumière et de comparer les expressions régionalistes dans le roman historique actuel.

Ensuite, les œuvres de notre corpus nous serviront d'appui pour approfondir la question du « genre ». Le genre roman historique peut-il exister, en effet, dans les sociétés postmodernes où l'on est invité à reconsidérer toute norme ? Et d'ailleurs, comment ces œuvres sont-elles présentées au public ?

Entre bien culturel et produit marchand, entre phénomène de mode et continuité du genre, quel est le poids des maisons d'édition sur l'évolution du roman historique ? Ces préoccupations nous invitent à observer plus particulièrement les théories de la Réception en tenant compte du lien qui se noue entre le lecteur (récepteur) et l'auteur à travers le texte. La partie consacrée aux stratégies éditoriales pour diffuser le roman historique à l'international apportera un éclairage sur les canons du genre et sur le piège possible de la paralittérature dans un contexte où est souvent prônée la production de masse du livre.

## A. Présentation des auteurs et des œuvres du corpus

Le corpus de notre étude regroupe deux aires géographiques et linguistiques différentes. D'une part, nous avons l'Espagne, ancienne puissance coloniale qui exerce encore une forte influence sur les productions littéraires de ses anciennes colonies, mais qui aujourd'hui voit son unité territoriale fragilisée, notamment par le séparatisme catalan. D'autre part, des œuvres de notre corpus sont issues de la Caraïbe, zone anciennement colonisée par divers pays d'Europe -dont l'Espagne et la France-, et qui s'apparente désormais à une mosaïque culturelle composée d'espaces variés marqués par le poids de l'histoire coloniale dans des contextes socio-politiques pluriculturels et multiethniques.

Située dans les Grandes Antilles, Cuba, le dernier joyau de l'empire espagnol, acquiert son indépendance en 1898 et lutte dès lors pour défendre sa culture et son identité sur la scène internationale. Nous verrons comment le roman historique constitue un support privilégié pour l'expression identitaire de cette nation. De plus, véritable incubateur de textes littéraires, Cuba est reconnue comme l'une des nations caribéennes à avoir le plus contribué, tant en qualité qu'en quantité, à enrichir la littérature hispano-américaine.

La Martinique, quant à elle, est un espace francophone des Petites Antilles. Cette île anciennement colonisée par la France a préféré en 1946 la départementalisation à l'indépendance. La Martinique ne se définit donc pas en tant que nation, mais en tant que région, et ce à double titre : région française d'une part et région caribéenne d'autre part.

Les deux aires géographiques représentées dans ce corpus, à savoir : l'Espagne et la Caraïbe semblent *a priori* s'opposer par la dialectique dominants/dominés, par l'étendue et la structure de leur territoire. Elles partagent cependant une histoire commune à travers leur passé colonial. De plus, le statut d'autonomie institué par la Constitution espagnole en 1978 et plus récemment encore, la victoire des indépendantistes catalans aux élections régionales du 27 septembre 2015 -qui ne manque pas d'ailleurs d'inspirer le séparatisme basque-, contribuent à présenter l'Espagne comme un ensemble fragmenté, à l'image – toutes proportions gardées – de l'archipel caribéen.

En nous appuyant sur des auteurs contemporains de renommée internationale, à l'instar du Catalan Ildefonso Falcones de la Sierra ou encore du Valencien Santiago Posteguillo pour l'Espagne ; de la Martiniquaise Fabienne Kanor et de son compatriote Patrick Chamoiseau, mais aussi du Cubano-espagnol Leonardo de la Caridad Padura Fuentes pour l'archipel

caribéen, nous souhaitons mettre en évidence les caractéristiques communes du roman historique contemporain, au-delà des différences linguistiques, culturelles et géopolitiques.

Entre le servage catalan et l'esclavage martiniquais et sur les traces de grandes figures comme Rembrandt Van Rijn semées par le cubano-espagnol Leonardo Padura, ou de Trajano, l'Empereur romain d'origine ibérique présenté par Santiago Posteguillo, il semble d'emblée que la quête de Liberté et l'affirmation de l'Identité soient des thématiques communes à ces fictions historiques. L'intériorité des personnages historiques et l'exploitation des marges de l'histoire constituent alors des dénominateurs communs. Reste à analyser, à la lumière notamment d'éléments narratologiques les traits caractéristiques du genre « roman historique » à l'aune de la postmodernité et des *Cultural studies*.

Nous avons choisi l'œuvre d'Ildefonso Falcones : *La catedral del mar*, largement critiquée par les Espagnols non catalans, afin d'analyser un certain mode d'expression du catalanisme. Le roman de Santiago Posteguillo *Circo Máximo* s'emploie pour sa part à réhabiliter un « *ser español* » (un être espagnol, une identité espagnole) en perte de prestige dans un contexte de crise économique européenne et mondiale. Leonardo Padura qui jouit de la double nationalité cubaine et espagnole, mais qui est reconnu par les spécialistes comme étant un ambassadeur de la littérature cubaine, nous aidera à créer le lien entre le roman historique espagnol et le roman historique latino-américain avec son roman *Herejes*. Et en introduisant dans notre corpus deux fictions martiniquaises : *L'esclave vieil homme et le molosse* de Patrick Chamoiseau et *Humus* de Fabienne Kanor, nous souhaitons proposer une analyse plus équilibrée de chaque espace représenté, entre Europe et Amérique, afin de comparer deux aires linguistiques différentes et d'observer les similitudes et les différences entre divers espaces marqués par une identité et une culture bien spécifique.

Nous approfondirons de ce fait la présentation du corpus par un découpage spatial entre espace ibérique et espace américano-caraïbe.

## 1. Espace ibérique

Notre corpus espagnol est constitué de deux romans issus de régions différentes de la Péninsule ibérique. *La catedral del mar* est écrite par le Catalan Ildefonso Falcones alors que *Circo Máximo* est un roman du Valencien Santiago Posteguillo. Le premier auteur est moins connu que le second. Toutefois, les deux ouvrages retenus sont des succès éditoriaux très récents. Cette lecture croisée nous permettra de mettre en lumière les contours d'une esthétique littéraire espagnole au sein du roman historique contemporain.

- a. Ildefonso Falcones de Sierra, *La catedral del mar*, Barcelone, Grijalbo, 2006.

Ce roman, écrit en castillan, s'inscrit par conséquent dans le panorama de la littérature espagnole même s'il introduit dans la diégèse des termes catalans et qu'il met en avant l'histoire et la culture catalanes. La fiction reconstruit en effet le cadre spatio-temporel de la Catalogne du XIV<sup>e</sup> siècle quand sa capitale, Barcelone, est alors en pleine expansion. Le romancier met en scène la construction d'un monument historique : une église de style gothique, la basilique Santa María del Mar, située dans le quartier populaire de La Ribera à Barcelone. Le protagoniste Arnau est un personnage de fiction, issu d'une famille de serfs, qui subit les pires abus de pouvoir de la part du groupe socio-politique dominant. À travers le parcours tumultueux d'Arnau, le lecteur peut découvrir divers éléments-clés de la culture et de la société catalanes du XIV<sup>e</sup> siècle.

Il importe de noter que l'auteur : Ildefonso Falcones de Sierra<sup>550</sup> est catalan et avocat de profession. *La catedral del mar* est son premier roman. Il le rédige en quatre ans et essuie sept refus des maisons éditoriales avant de pouvoir publier chez l'éditeur Grijalbo. Dès son année de publication, ce roman remporte quatre prestigieux prix littéraires dont l'*Euskadi de plata* pour le meilleur roman de langue castillane, *Qué leer* pour le meilleur livre en espagnol

---

<sup>550</sup> Ildefonso Falcones de Sierra est spécialiste de droit civil. Il publie *La Catedral del Mar* en 2006 chez Grijalbo après avoir essuyé sept refus de maisons d'édition. L'ouvrage est un succès planétaire et fait ainsi une entrée remarquée dans la littérature contemporaine espagnole. L'auteur publie ensuite *La mano de Fátima* en 2009 (prix de Rome en 2010) et *La reina descalza* en 2013. Ces trois romans historiques sont connus en France sous les titres de *La Cathédrale de la Mer*, *Les révoltés de Cordoue* et *La reine aux pieds nus*.

de l'année, le *Prix de la Fondation José Manuel Lara* pour le roman le plus vendu, et, en Italie, le prix *Giovanni Boccaccio* pour le meilleur roman étranger.

Rappelons que si ce roman a connu un succès éditorial à l'échelle internationale, a été traduit en 15 langues et distribué dans une quarantaine de pays, il n'en reste pas moins très critiqué en Espagne où les non Catalans lui reprochent de « manipuler » l'Histoire de la couronne d'Aragon au profit d'une revendication catalaniste.

L'étude de ce roman permettra donc d'aborder la question de la définition et du rôle du roman historique dans la construction identitaire d'aujourd'hui.

b. Santiago Posteguillo, *Circo Máximo*, Barcelona, Planeta, 2013.

Ce roman écrit en castillan s'inscrit également dans le panorama de la littérature espagnole castillane. Il s'inspire de la Rome antique et reprend, sur une tonalité biographique et intimiste, la vie de Trajano un Empereur romain originaire d'Hispania, soit l'actuelle Espagne. La fiction met également en scène des faits historiques tels que la Conquête de la Dacie par les Romains, la construction du plus grand pont de la Rome antique ou encore le Circus Maximus (Circo Máximo) ou Grand Cirque où étaient organisées des courses de chars. Le lecteur est ainsi invité à se plonger dans l'atmosphère de la Rome antique, guidé par un intense effort de recherche qui livre aussi bien les détails techniques des prouesses de l'architecte du pont antique que des stratégies militaires appliquées par les légionnaires romains.

Trajano, le protagoniste et personnage historique, est redécouvert sous un angle aussi captivant qu'inédit. Il conviendra de ce fait d'analyser les mécanismes de la (re)construction de ce personnage historique.

Quant à l'auteur, Santiago Posteguillo Gómez, il s'agit d'un universitaire spécialisé en littérature anglaise, considéré en Espagne comme l'un des plus grands auteurs de romans historiques de la littérature espagnole contemporaine comme en témoigne le titre de « Escritor del año 2015 » décerné par la Generalitat Valenciana. Cet auteur a également reçu le « Premio Barcino de novela histórica del ayuntamiento de Barcelona » en 2014 en récompense de ses talents d'auteur de roman historique. Il est aussi « Ambaixador honorific » de l'université Jaume I et l'auteur d'une première trilogie de Scipión l'Africain : *Africanus : el hijo del consul*



(2006), *Las legiones malditas* (2008) et *La traición de Roma* (2009). On lui doit également une trilogie de Trajano. *Circo Máximo* est le deuxième roman de cette trilogie qui comprend : *Los asesinos del emperador* (2011), *Circo Máximo* (2013), *La legión perdida* (2016). Il est également l'auteur de romans qui s'inscrivent dans d'autres genres littéraires que le roman historique, tels que : *La sangre de los libros* (2014) et *La noche en que Frankenstein leyó el Quijote* (2012).

Le roman choisi dans cette étude : *Circo Máximo*, nous permettra d'observer un autre type de roman construit autour d'un personnage historique, non fictif à la différence d'Arnau dans *La catedral del mar*.

## **2. Espace américain-caraïbe**

Notre corpus caribéen regroupe deux aires linguistiques différentes. Les Antilles hispanophones sont représentées par *Herejes* du Cubain Leonardo Padura. Quant aux Antilles françaises, nous avons choisi deux romans d'auteurs issus de la Martinique : *L'esclave vieil homme et le molosse* de Patrick Chamoiseau et *Humus* de Fabienne Kanor.

Ces trois auteurs contemporains sont bien connus chez eux et à l'international. Les entretiens semi-directifs que nous avons pu réaliser<sup>551</sup> nous permettront de sonder, en une approche plus sociologique, l'intentionnalité de ces auteurs et l'impact possible du roman historique dans les sociétés caribéennes contemporaines.

### **a. Leonardo Padura, *Herejes*, Barcelone, Tusquets, 2013.**

Ce roman, écrit en castillan par un auteur cubain, s'inscrit dans le panorama de la littérature cubaine et donc hispano-américaine. La fiction s'inspire de la traversée, à destination de Cuba, du paquebot allemand Saint-Louis, affrété par la compagnie Hapag et contenant 963 Juifs qui cherchaient à fuir les persécutions nazies. Les parents et la sœur du héros Daniel Kaminsky se trouvent sur le bateau. Ils ont en leur possession un tableau de Rembrandt qu'ils pensent utiliser comme monnaie d'échange pour leur liberté. Mais, victimes de la corruption

---

<sup>551</sup> Voir Annexes 6 et 7.

d'un fonctionnaire des services de l'immigration cubaine, ils sont contraints de repartir vers l'Europe et voient leurs espoirs anéantis.

Cette fiction reconstruit le cadre spatio-temporel de La Havane prérévolutionnaire, assujettie à la corruption. La diégèse rend hommage à la mentalité cubaine, au parler cubain et reconstruit l'espace urbain de la capitale cubaine, à l'aide notamment de Mario Conde<sup>552</sup>, un personnage fictif, mais archétypique en ce qu'il cristallise tous les éléments prégnants de l'identité cubaine. Le lecteur peut ainsi se projeter dans La Havane prérévolutionnaire et découvrir également une mise en scène de la vie quotidienne du peintre Rembrandt Van Rijn.

Quant à l'auteur, Leonardo de la Caridad Padura Fuentes, il importe de relever sa double nationalité, car tout en étant Cubain de naissance, il s'est fait naturaliser espagnol en 2011. Cet élément renvoie à la thématique de la quête de l'identité omniprésente dans l'œuvre. Les personnages comme Daniel Kaminsky ou son fils Élias Kaminsky qui se sentent partagés entre leur foi juive et leur identité cubaine semblent constamment évoluer dans un entre-deux identitaire allant jusqu'à trahir leur foi, pouvant en effet se convertir du judaïsme au catholicisme.

Si l'auteur reconnaît lors d'un entretien<sup>553</sup> projeter à travers Mario Conde toutes les pensées de sa génération, il met en scène à travers les personnages de Daniel Kaminsky et de son fils Élias Kaminsky la double appartenance identitaire qui par l'action du métissage peut marquer ou caractériser bon nombre de Caribéens.

Leonardo Padura, connu en tant que journaliste et romancier, est également célèbre pour ses romans policiers dont le personnage principal est Mario Conde. Le roman que nous avons retenu pour notre corpus a pour protagoniste l'ex-policier Mario Conde. Il est pourtant vendu comme étant un roman historique et remporte même le prix du meilleur roman de ce genre dans la ville de Saragosse en Espagne.

Il sera dès lors intéressant d'interroger les canons du genre historique à partir de ce roman actuel dont le protagoniste intervient pourtant traditionnellement dans des romans policiers alors que nous sommes en présence cette fois-ci d'un roman affiché comme historique.

---

<sup>552</sup> L'enquêteur Mario Conde est le personnage principal des romans policiers de Leonardo Padura.

<sup>553</sup> Entretien entre Leonardo Padura et Rosa Beltrán enregistré par TV.UNAM le 4/5/2018, [www.bing.com](http://www.bing.com), consulté le 25 mai 2018.

b. Patrick Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, 1997.

Ce roman se différencie des autres textes du corpus par l'accent qui est mis sur l'approche de l'intériorité du protagoniste. La fiction met en effet en scène un esclave en fuite, poursuivi par un molosse et qui pendant sa fuite, connaît un processus d'évolution quant à sa construction identitaire. L'absence de dialogues fait de la prose un espace où s'exprime le Moi profond du personnage, très peu ouvert à l'Autre, replié sur lui-même. Le traitement de l'espace se limite à l'évocation de la Nature et non de l'espace urbain. Ainsi, c'est donc le Bois<sup>554</sup>, refuge du mythique nègre marron, qui est évoqué dans toute sa splendeur et avec force détails.

Quant à l'auteur, Patrick Chamoiseau, il accède à la reconnaissance nationale et internationale après avoir reçu le prix Goncourt en 1992 pour son roman *Texaco*. Il est l'ambassadeur d'un style particulier d'écriture qui tient compte de l'oralité qui imprègne l'espace martiniquais et avait déjà été en 1989, le co-auteur du célèbre *Eloge de la Créolité*<sup>555</sup>. Il se désigne lui-même comme un « marqueur de paroles » ou un « guerrier de l'imaginaire » pour montrer le labeur qui lui incombe en recueillant la parole de ceux qui portent la mémoire collective en situation d'absence d'archives.

L'étude de ce roman permettra, outre l'expression de l'identité et l'exploitation de l'intériorité et de l'intimité du personnage historique (dans ce cas de fictif), d'aborder la question de l'oralité et des modes de réécriture de l'Histoire en contexte d'oralité dans la Caraïbe contemporaine.

c. Fabienne Kanor, *Humus*, Paris, Gallimard, coll. Continents noirs, 2006.

Ce roman historique, plus récent que *L'esclave vieil homme et le molosse* de Patrick Chamoiseau, est le dépositaire d'une puissante voix féminine antillaise et à obtenu le *prix RFO du livre* en 2007. Inspirée d'un fait vrai que la romancière a découvert dans les archives de Nantes<sup>556</sup>, la fiction offre une relecture du « passage du milieu » -soit de la traversée de l'océan

---

<sup>554</sup> Écrit avec une majuscule dans cette œuvre pour renforcer la dimension de haut-lieu de cet espace.

<sup>555</sup> Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Eloge de la Créolité*, *op.cit.*

<sup>556</sup> Dès les premières pages du roman, la romancière reporte l'anecdote découverte aux Archives de Nantes qui lui a inspirée la fiction : « Le 23 mars dernier, il se serait jeté de dessus la dunette à la mer et dans les lieux 14 femmes noires toutes ensemble et dans le même temps, par un seul mouvement... Quelque diligence qu'on pût faire, la mer étant extrêmement grosse et agitée, ventant avec tourmente, les requins en avaient déjà mangé

Atlantique par les esclaves déportés d'Afrique vers les Antilles- en retraçant l'histoire de onze femmes africaines captives dans la cale d'un bateau négrier.

En signe d'une rébellion orchestrée par l'une d'entre elles -une femme-guerrière dite « l'Amazone »-, ces femmes-esclaves se jettent dans l'océan infesté de requins. Sept n'en reviennent pas. L'Amazone qui débarque aux Antilles semble cristalliser alors sur l'île toutes les Afriques présentes sur le bateau.

Ce roman, fortement ancré dans la thématique identitaire en contexte antillais, propose une représentation de la figure du nègre marron depuis un point de vue féminin. Nous le comparerons avec la vision du nègre marron proposée dans *L'esclave vieil homme et le molosse*.

Fabienne Kanor, dont les parents sont d'origine martiniquaise, naît le 7 août 1970 à Orléans, en France hexagonale. Avec ses soeurs, elle grandit « dans un contexte qui n'est absolument pas cosmopolite »<sup>557</sup> et elle prend conscience de sa différence au contact de ses compatriotes français.

À la maison, elle cultive le goût du livre et du conte avec ses deux sœurs. A l'âge adulte, elle part à la recherche de ses racines en Afrique, puis en Martinique. Ancienne journaliste, elle devient romancière et réalisatrice de films. La série d'animation *La noireaude* qui met en scène une vache noire qui passe son temps à se plaindre de ses problèmes existentiels inspire à cette romancière et à sa sœur Véronique Kanor un court-métrage réalisé en 2004. Elle vit actuellement aux Etats-Unis. Plusieurs de ses romans ont été récompensés : *Prix Fetkan*, catégorie « mémoire » en 2004 pour son premier roman *D'eaux douces* (2003), *Prix RFO du livre* 2007 pour son deuxième roman *Humus* (2006), *Prix Carbet de la Caraïbe et du Tout-Monde* en 2014 pour *Faire l'aventure* (2013).

Fabienne Kanor a aussi écrit *Le jour où la mer a disparu* (2007), *Les chiens ne font pas des chats* (2008), *Anticorps* (2009), *Je ne suis pas un homme qui pleure* (2016). Après *La noireaude*, elle réalise d'autres documentaires comme : *Ti Emile Pò kò mò* (2008) en collaboration avec Jean-Michel Cassérus. Ses derniers documentaires ont été tournés avec sa sœur Véronique Kanor : *C'est qui l'homme ?* (2008), *Cahier d'un retour* (2013), *Un caillou et des hommes* (2014).

---

plusieurs avant qu'il y ait eu même du monde embarqué, qu'on parvint cependant à puvoir en sauver spt dont une mourut à sept heures du soir étant fort mal lorsqu'elle fut sauvée qu'il s'en est trouvé huit de perdues dans cet événement » (extrait du journal de bord de Louis Mosnier, capitaine du bateau négrier *Le soleil*).

<sup>557</sup> Entretien avec Fabienne Kanor (voir Annexe 7).

Comme le montre sa bibliographie et sa vidéothèque, Fabienne Kanor est une artiste très engagée dans la revendication identitaire antillaise et prône, en particulier, une mise en valeur de la femme antillaise. Il nous importera grâce à cette nouvelle voix féminine d'observer l'évolution de l'esthétique littéraire martiniquaise autour de la représentation de l'Histoire depuis les porte-parole de la Créolité jusqu'à nos jours.

En définitive, notre corpus, marqué par une unité dans la diversité, est constitué d'œuvres issues d'aires linguistiques et d'espaces géographiques différents, toutes écrites à la fin du XX<sup>e</sup> siècle ou au début du XXI<sup>e</sup> siècle et valorisant la réécriture de l'Histoire de leur région d'origine. Il s'agira donc d'observer les mutations en cours du roman historique par une double approche littéraire et sociologique, puisque ces auteurs encore sont encore vivants et peuvent être interrogés.

Ces romans, très contemporains, reconstruisent une vision du passé, mais n'affichent pas toujours le « label » roman historique. Ainsi, Patrick Chamoiseau affirme que ce genre littéraire n'existe pas et qu'il produit des « organismes narratifs »<sup>558</sup>. Cette déclaration de principe nous invite assurément à questionner d'emblée l'affichage des œuvres de notre corpus sous le genre « roman historique » et sa validité heuristique à l'heure actuelle.

---

<sup>558</sup> Voir entretien avec Patrick Chamoiseau (Annexe 6)

### ***3. La structure des œuvres***

Il semble que le roman historique observe une structure particulière qui guide le lecteur dans l'identification générique. La distribution des chapitres ou encore le schéma narratif<sup>559</sup> sont autant d'éléments qui peuvent éclairer le lecteur du roman historique. Nous envisagerons, dans cette partie, la structure externe et la structure interne de chacun des romans de notre corpus pour mieux percevoir dans quelle mesure l'organisation de la fiction participe du pacte de lecture établi autour du roman historique.

#### **a. Structure externe**

La distribution du texte dans les livres, chapitres et sous-chapitres contribue à l'identification générique et oriente assurément la réception du texte. La structure externe de l'œuvre guide ainsi le lecteur, non seulement dans la progression de la lecture, mais aussi dans la reconnaissance du genre « roman historique ». Les cinq romans se répartissent en chapitres pour le plus court, en livres divisés eux-mêmes en sous-chapitres pour les plus volumineux.

Ainsi *L'esclave vieil homme et le molosse* compte sept chapitres dont les titres : Matière, Vivant, Eaux, Lunaire, Solaire, La Pierre, et Les os participent du champ lexical de la Nature et du cycle de la vie, à l'instar d'un appel à l'universalité, comme si le fugitif transcendait sa condition humaine, son enveloppe charnelle pour faire corps avec le paysage, l'environnement et prétendre ainsi à une égalité naturelle en tant que maillon de l'écosystème.

D'un point de vue sémantique, la succession de ces titres favorise une progression cohérente calquée sur le cycle de la vie. Les premiers mots « Matière » et « Vivant » rappellent la naissance alors que le dernier titre, à savoir : « Les os » évoque la mort ainsi que l'idée de traces, de vestiges du passé et donc de mémoire. Le tout semble présenter une structure fermée<sup>560</sup> jusqu'à l'avant dernier chapitre qui donne des indices quant à l'issue fatale de la fuite

---

<sup>559</sup> Nous entendons par l'expression « schéma narratif », la structure du récit ou le contenu de l'intrigue. Les travaux de Vladimir Propp et Paul Larivaille définissent alors les différentes étapes qui marquent la dynamique et la suite logique des événements dans le déroulement de la diégèse et qui tendent à se répéter dans les contes et les récits.

<sup>560</sup> Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 66-76. Dans le schéma narratif, la mise en parallèle de l'état initial et de l'état final est souvent significative. Si l'*incipit* introduit la diégèse en apportant au lecteur les informations nécessaires pour comprendre et orienter sa lecture, l'*explicit* ou la fin du roman présente le bilan, le dénouement de l'action et clôturé la diégèse en apportant des clés d'interprétation au lecteur. Nous

de l'Esclave. Cependant, le dernier chapitre clôt le roman avec une fin ouverte qui laisse présager un avenir meilleur, un espoir de résurgence pour ce vieil esclave dont les os ont fasciné et fécondé l'imagination du romancier. L'écriture ou la réécriture de l'histoire de ces « os » promet de fixer dans la mémoire collective des Afro-caribéens et dans la représentation du lecteur en général, la voix des esclaves d'origine africaine, devenus ensuite antillais dans les sociétés d'habitation.

Le lecteur ne peut éluder la dimension spirituelle et méditative qui imprègne le titre de ces chapitres et qui incitent à une réflexion sur la thématique de l'esclavage. La structure de l'œuvre est ainsi un outil essentiel pour guider la réception du texte.

*Humus* compte douze chapitres, proposant chacun le portrait d'une héroïne de la traversée. Ainsi, le lecteur se familiarise avec *La muette*, *La vieille*, *l'Esclave*, *L'Amazone*, *La blanche*, *Les jumelles*, *L'employée*, *La petite*, *La reine*, *La volante*, *La mère* et *L'héritière*.

La structure externe de ces fictions internes met donc en évidence la superposition entre fiction et réalité, entre auteur et personnage, posant ainsi la quête identitaire comme élément structurant de la fiction.

Les autres ouvrages, plus volumineux, se répartissent en huit livres pour *Circo Máximo* : Libro I : « Las cuadrigas de Roma » (les quadriges de Rome), L.II : « La sombra de la guerra » (l'ombre de la guerre), L.III : « De bello Dacico » (du beau Dacian), L.IV : « El juicio a una vestal » (Le jugement d'une vestale), L.V : « La larga mano de la venganza » (la longue main de la vengeance), L.VI : « La decisión de Longino » (La décision de Longino), L.VII : « La segunda guerra » (La seconde guerre), L.VIII : « Circo Máximo » (Le grand Cirque). Ces titres qui affichent essentiellement le champ lexical de la guerre promettent indéniablement au lecteur de l'action et des combats. Là encore, une structure fermée est observée puisque le premier et le dernier chapitre mettent en scène, comme de façon cyclique, des courses de chars.

*La catedral del mar* compte quatre livres : « Siervos de la Tierra » (Serfs de la Terre), « Siervos de la nobleza » (Serfs de la noblesse), « Siervos de la pasión » (Serfs de la passion), et « Siervos del destino » (Serfs du destin). Ces chapitres, présents dans chacune de ces parties, indiquent l'aliénation du personnage. Le lecteur comprend que le protagoniste sera en quête perpétuelle pour la Liberté et en lutte contre les injustices. La progression des titres montre

---

entendons par structure fermée, un roman qui construit du début à la fin un univers clos, un ensemble cohérent avec une suite logique et fermée. Dans ce cas, la situation finale est plus ou moins équivalente à la situation initiale.

l'ascension sociale du protagoniste et sa dimension humaine. Dans le premier chapitre « Siervos de la tierra », la fiction met en scène les difficiles conditions de vie imposées par le servage dans la province de Navarres. Le deuxième chapitre, « Siervos de la nobleza », invite le lecteur à découvrir les inégalités sociales entre nobles et roturiers ainsi qu'entre maîtres et esclaves dans la capitale catalane. Le troisième chapitre « Siervos de la pasión » propose de suivre les aléas d'un mariage arrangé pour qu'Arnau puisse accéder à la noblesse et aider les plus humbles. Enfin, le dernier chapitre : « Siervos del destino » présente le dénouement de l'intrigue et la chute sociale d'Arnau sous la pression de l'Inquisition.

En se référant aux titres des livres, le lecteur pressent ainsi la mise en scène des antagonismes historiques entre paysans et nobles.

Enfin, *Herejes* se divise en trois livres : « Libro de Daniel », « Libro de Elías » et « Libro de Judith ». Ces trois parties distinguent trois personnages, trois époques et trois espaces différents autour d'un axe fédérateur que le lecteur découvre au fur et à mesure avec le déroulement d'une enquête policière autour de la disparition d'un tableau de Rembrandt. Cette répartition du texte montre bien l'éclatement de l'intrigue dans le temps et dans l'espace, autour de la construction de plusieurs héros.

Ajoutons que, dans le corpus hispanique, des indications spatiales et temporelles pour aider à situer l'action figurent régulièrement à l'en-tête des chapitres pour aider à situer l'action. Ces signaux rappellent au lecteur qu'il se trouve en présence d'un roman historique qui mélange par définition fiction et données historiques.

En somme, le découpage de la fiction dans les cinq ouvrages du corpus facilite la progression de la lecture et aide le lecteur à reconnaître le roman historique. Le roman franco-créolophone se distingue des romans hispaniques, car l'intitulé des chapitres appelle plus à la méditation qu'à l'action. La répartition des chapitres dans ces ouvrages montre en effet une structure fermée qui suit la progression de la diégèse, à l'exception de *Herejes* qui annonce une pluralité de protagonistes et d'espace-temps.

Le péri-texte interne apporte donc par l'intermédiaire de l'instance préfacielle, de l'*incipit* et de la répartition des chapitres, des indications nécessaires à l'identification générique. Il semble que le corpus espagnol observe un modèle-type de présentation alors que le corpus caribéen montre plus d'originalité ou pour le moins de particularismes. Il nous semble important d'interroger par conséquent les rapports entre le roman historique et le marketing pour apprécier l'influence des maisons d'édition sur l'écriture et la mise en forme du roman historique postmoderne.



## b. Structure interne et schéma quinaire

La structure interne d'un roman, soit la logique événementielle de la diégèse, montre souvent le dessin auctorial et la force idéologique du texte. Il nous appartient dans les prochains paragraphes de centrer notre analyse sur le schéma quinaire et sur la fin des ouvrages de notre corpus afin de mettre en lumière ce qui nous semble être un autre lieu commun du roman historique postmoderne.

Le schéma quinaire, que présente Paul Larivaille en 1974<sup>561</sup>, permet de synthétiser en cinq étapes les points forts de la diégèse et l'évolution des personnages. Pour chacun des romans de notre corpus, nous chercherons alors à repérer les éléments suivants :

- 1) La situation initiale
- 2) La complication ou l'élément perturbateur
- 3) L'action assumée par les personnages pour rétablir l'ordre
- 4) La résolution ou conséquence de l'action
- 5) La situation finale

Nous appliquerons donc ce schéma à chacune des œuvres de notre corpus en reprenant, point par point, ce schéma.

### *La catedral del mar*

#### 1) Situation initiale :

La société de Navarcles est régie par un rapport dominant/dominé qui privilégie les Seigneurs féodaux au détriment des serfs. La famille Estanyol représente la classe dominée alors que LLorenç de Bellera symbolise la figure du pouvoir.

#### 2) La complication ou l'élément perturbateur :

L'abus de pouvoir et l'injustice viennent perturber l'ordre établi. Dès l'*incipit*, Francesca la mère biologique du protagoniste Arnau, fonctionne comme un personnage archétype et métaphorique. La jeune mariée subit le jour de ses noces un double viol selon les désirs du Seigneur de Navarcles qui prétend exercer son droit de cuissage. La Vierge ainsi sacrifiée incarne toute la classe dominée qui subit les abus de pouvoir de la classe dominante.

#### 3) L'action assumée par les personnages pour rétablir l'ordre :

---

<sup>561</sup> Paul Larivaille, « L'analyse (morpho)logique du récit », in *Poétique*, n°19, 1974, p. 368-388.

Arnau, le personnage principal qui acquiert une dimension christique de par le contexte de sa naissance précédemment évoqué et sa construction homologique avec un édifice religieux, semble être né, comme un élu, pour rétablir l'équilibre et la justice. Son ascension sociale lui permet d'accéder aux plus hautes sphères du pouvoir, d'où il abolit les droits anciens qui opprimaient le Peuple.

4) La résolution ou conséquence de l'action :

En conséquence de cette transgression, l'Inquisition se range du côté de la classe dominante pour évincer le personnage rebelle et l'écarter du pouvoir.

5) La situation finale :

Arnau redevient humble parmi les humbles. On retrouve le même équilibre observé à la situation initiale entre classe dominante et classe dominée, mais sans les injustices combattues tout au long de l'intrigue. La naissance du petit Bernat, fils d'Arnau, offre une perspective d'avenir meilleur.

### *Circo Máximo*

1) Situation initiale :

L'Empire romain sous Trajano. Une société polythéiste rongée par la corruption et par le système de délation. Trajano, l'Empereur en place lutte pour rétablir l'ordre et la justice. Il œuvre aussi pour l'expansion de l'Empire. La fiction développe ainsi une intrigue tripartite où Trajano reste le protagoniste. Se présente le cas de la vestale Menenia (une prêtresse de Vesta), accusée à tort d'avoir rompu son vœu de chasteté avec Celer, un talentueux conducteur de char qui court dans le Circo Máximo. Sur le plan architectural, Apollodore de Damas est sollicité par Trajano pour relever un défi historique : la construction du pont du Danube afin de faciliter le déploiement des troupes romaines dans les guerres daciques. Sur le plan politico-militaire, la diégèse présente Mario Prisco, ancien sénateur romain corrompu condamné à l'exil, qui prépare sa vengeance avec Décébalos, le roi de Dacie.

2) La complication ou l'élément perturbateur :

Céler ne peut être condamné, car il acquiert une grande notoriété auprès de la plèbe. Longino, fidèle ami de Trajano, est retenu en otage dans le royaume de Décébalos. La construction du pont est ralentie par les attaques sarmates.

3) L'action assumée par les personnages pour rétablir l'ordre :

Longino se suicide pour faciliter l'invasion des Romains dans les pays de Dacie.

4) La résolution ou conséquence de l'action :

Trajano conquiert la Dacie. Trajano libère Menenia. Le pont se termine.

5) La situation finale :

Trajano, le conquérant, se sent seul, mais continue son ascension vers la gloire.

### *L'esclave vieil homme et le molosse*

1) Situation initiale :

La vie routinière sur une habitation dans les îles-à-sucre. Présentation des personnages-clés : famille du maître, population servile, dont un vieil esclave. Le marronnage est une pratique récurrente que le maître tente de combattre à l'aide d'un chien Molosse.

2) La complication ou l'élément perturbateur :

Le vieil esclave s'échappe dans les hauts-Bois. Il est poursuivi par Le Molosse et le Maître.

3) L'action assumée par les personnages pour rétablir l'ordre :

L'esclave, le Molosse et le Maître évoluent dans les bois. Nous observons un changement au contact d'une nature merveilleuse. Une inversion des rôles s'opère ainsi dans la dichotomie dominant/dominé. Le maître se sent seul, expérimente la peur et le sentiment de dépendance (envers son chien) alors que le fugitif s'arme de courage pour affronter le Molosse. Le narrataire assiste à une personnification, voire une humanisation du Molosse, mais aussi à une superposition entre la Nature, le Molosse et l'Esclave de laquelle le maître reste en marge.

4) La résolution ou conséquence de l'action :

Au moment où Le molosse prend l'avantage sur le fugitif, il cesse la poursuite et favorise l'échappée du fuyard. Au lieu de le mordre, il le lèche dans un élan de sympathie.

5) La situation finale :

L'esclave trouve sa liberté dans les Haut-Bois. Le maître revient bredouille. Le Nègre marron est mythifié.

### *Humus*

1) Situation initiale :

Chacune des héroïnes évolue dans son habitat africain.

2) La complication ou l'élément perturbateur :

Les héroïnes se retrouvent captives sur le bateau négrier.

3) L'action assumée par les personnages pour rétablir l'ordre :

Les héroïnes décident de se rebeller et d'échapper à leur destin en sautant dans l'eau de l'océan.

4) La résolution ou conséquence de l'action :

Certaines sont repêchées et sont acheminées vers les Antilles : c'est le cas de l'Amazone.

5) La situation finale :

L'Amazone africaine fonde avec le nègre marron des Grands-bois le peuple et l'imaginaire antillais. Aucun retour possible vers l'Afrique. L'identité antillaise est née et se définit dès lors par une territorialité antillanisée et insulaire.

### *Herejes*

1) Situation initiale :

Daniel Kaminsky se trouve à Cuba sous la protection de son oncle Joseph et attend l'arrivée de ses parents et de sa petite sœur qui ont embarqué depuis l'Allemagne nazie sur le navire *Saint-Louis*. Cette famille juive espère acheter sa liberté grâce à un précieux tableau de Rembrandt qu'ils ont en leur possession.

2) La complication ou l'élément perturbateur :

Le Rembrandt est dérobé par un fonctionnaire cubain corrompu et les Kaminsky ne débarquent pas. Le *Saint-Louis* repart, condamnant ses occupants à une mort certaine.

3) L'action assumée par les personnages pour rétablir l'ordre :

Le tableau dérobé est vendu aux enchères à Londres. Elias, le fils de Daniel, demande à Mario Conde d'enquêter sur l'affaire pour reconstituer les faits.

4) La résolution ou conséquence de l'action :

Mario Conde mène l'enquête et perce le mystère de la disparition du tableau de Rembrandt en résolvant le cas de la disparition d'une adolescente « emo » prénommée Judith.

5) La situation finale :

La double enquête de Mario Conde a permis de mettre à jour l'identité de la famille Kaminsky. Mario Conde retourne à sa routine. Cuba apparaît comme le creuset d'une identité multiple au cœur de la postmodernité.

Il ressort que comme dans le schéma narratif de *Circo Máximo*, nous observons une multiplicité de situations initiales dans *Humus* et dans *Herejes*. Le personnage principal : Mario Conde demeure le point de convergence des diverses intrigues qui structurent la narration cubaine. La femme africaine semble avoir plusieurs visages, lesquelles finissent par se retrouver dans un seul et même personnage-archétype : l'Amazone pour la fiction, puis l'héritière, soit l'*alter ego* de l'auteure Fabienne Kanor. Cette pluralité d'intrigues, ces jeux de miroirs et cette superposition entre fiction et réalité sont des caractéristiques de l'écriture postmoderne et soulignent donc une évolution du roman historique dont certains aspects ne sauraient être totalement déliés du poids du *marketing*.

## B. Quel affichage du genre « roman historique »?

Les œuvres que nous avons choisies pour notre corpus ne se réclament pas toujours officiellement du genre « roman historique ». Il convient alors de mettre en exergue les éléments du paratexte qui participent du pacte de lecture<sup>562</sup> et qui guident le lecteur dans le choix du livre. Nous nous appuierons sur le caractère à la fois spatial et substantiel pour repérer et identifier les éléments paratextuels de ces romans. Ainsi, nous analyserons plus précisément les éléments du péri-texte éditorial<sup>563</sup> -qui figurent dans la zone qui incombe à la responsabilité de l'éditeur- tels que la page de couverture, le titre, l'affichage du nom de l'auteur et les illustrations, en cherchant à décoder le langage par l'image. Nous analyserons également le péri-texte interne qui, selon Isabelle Touton, est une « marque générique du roman historique »<sup>564</sup>, en nous fondant sur le contenu des préfaces, des postfaces, des notes et de la bibliographie.

Nous considérerons également la présentation et la répartition des chapitres, soit la structure interne et externe de la narration. Cette approche bibliologique<sup>565</sup> du corpus devrait nous aider à rechercher un possible format de présentation propre au roman historique.

Enfin, à la lumière des travaux d'Andrea Del Lungo et de Vincent Jouve, nous réserverons une place de choix dans notre étude à l'*incipit* qu'Andrea Del Lungo désigne d'ailleurs comme « l'espace privilégié où s'établit un contrat de lecture visant à orienter la réception du texte »<sup>566</sup>.

---

<sup>562</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 (1975), p. 8.

<sup>563</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, (collection Poétique), 1987, p. 20.

<sup>564</sup> Isabel Touton, L'image du siècle d'or dans le roman historique espagnol du dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle, op.cit., p. 383.

<sup>565</sup> [www.larousse.fr](http://www.larousse.fr): La bibliologie : science de l'écrit, ensemble des disciplines qui ont le livre pour centre d'intérêt.

<sup>566</sup> Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p. 39.

## ***1. Le péritexte éditorial et « label » roman historique***

Nous ne nous lancerons pas dans une analyse exhaustive du péritexte éditorial dont Gérard Genette propose une liste détaillée des éléments constitutifs<sup>567</sup>. Nous privilégierons essentiellement le titre, le sous-titre et l'indication générique, soit l'appareil titulaire, élément incontournable dans la construction de l'horizon d'attente. Nous envisagerons aussi le nom de l'auteur comme indicateur du genre littéraire. Enfin, nous étudierons les illustrations en page de couverture et le « prière d'insérer » souvent placé en quatrième de couverture, ces deux éléments s'adressant directement au public pour inciter au choix du livre.

### **a. Le titre**

Le titre désigne selon le dictionnaire Le Robert : le « sujet traité dans un livre » et le « nom donné (à une œuvre littéraire) par son auteur et qui évoque plus ou moins clairement son contenu »<sup>568</sup>. Nous retiendrons également qu'en Littérature le mot « titre » entre dans la composition des termes « sous-titre » et « intertitre ».

Gérard Genette se renchérit en affirmant que le titre a pour fonctions d'identifier l'ouvrage, de désigner son contenu, de le mettre en valeur et ainsi de séduire le lecteur putatif. Nous pouvons alors considérer que le titre et ses annexes sont l'un des premiers outils mis en place pour « appâter » le lecteur et construire l'horizon d'attente.

Aussi, nous nous intéresserons à la composition de l'appareil titulaire de chaque œuvre de notre corpus et à ses effets connotatifs qui précèdent la lecture et participent de la définition de leur genre littéraire. À la lumière des travaux de Gérard Genette, nous distinguerons dans l'appareil titulaire de chaque œuvre du corpus : le titre, le sous-titre et l'indication générique.

### ***La catedral del mar***

Le roman d'Ildefonso Falcones affiche clairement, sur la page de couverture, le « label » roman historique<sup>569</sup>. Si l'identification générique est facilitée par cette précision

---

<sup>567</sup> Gérard Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 27.

<sup>568</sup> *Le petit Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2006, p. 2622.

<sup>569</sup> Voir Figure 2 (a).

apportée par l'éditeur, la formulation du titre n'en reste pas moins un acte stratégique et déterminant dans le choix du livre.

*La catedral del mar*, le titre original du roman, renvoie d'emblée à un monument historique très populaire de la ville de Barcelone, à savoir : l'église de Santa María del Mar. Notons que cet édifice religieux réel n'est pas une cathédrale comme l'annonce le titre, mais une basilique. Par conséquent, ce titre préfigure la marginalisation de « Santa Creu i Santa Eulàlia », la cathédrale officielle -lieu de culte des dirigeants et autres détenteurs du pouvoir dans la narration- et la réhabilitation de l'espace réservé aux plus humbles : la basilique « Santa María del Mar ».

Notons que ce titre éponyme annonce également la fusion entre la chair et la pierre qui caractérise la construction du héros puisque « Mar » est également le prénom de la troisième épouse du protagoniste de ce roman et que celle-ci participe à la libération du protagoniste, donnant de surcroît naissance à un fils, héritier d'un avenir meilleur. Il importe de souligner également la dimension symbolique de « La catedral del mar » qui, au-delà d'une aura divine, fait écho, dans l'esprit du lecteur, à d'autres fictions historiques construites autour d'églises telles que *Notre Dame de Paris* (1831) de Victor Hugo ou encore *Les piliers de la Terre* (1989) de Ken Follet. Ces deux succès éditoriaux sont, en effet, à des époques différentes, considérés comme de véritables classiques du genre « roman historique » à l'échelle internationale.

Assurément, l'horizon d'attente se construit grâce à un titre éloquent et « vendeur » qui promet, à plusieurs niveaux, la lecture d'un roman de type historique.

### *Circo Máximo*

Cette œuvre de Santiago Posteguillo annonce de façon tacite le genre « roman historique » dès la page de couverture<sup>570</sup>. Grâce à ses précédentes publications, lesquelles ont connu un énorme succès éditorial surtout en Espagne et en Amérique hispanique, cet auteur jouit d'une confortable renommée qui permet au lecteur d'identifier le genre littéraire de ses productions à la simple précision de son nom. Plus que le « label » roman historique, l'élément-clé mis en valeur et qui pourrait déterminer le choix du lecteur est alors la formulation suivante : « Santiago Posteguillo », « autor de la trilogía de Escipión ».

Néanmoins, pour les lecteurs qui ne connaîtraient pas cet auteur, le titre du roman reste un élément capital pour l'identification générique. *Circo Máximo*, titre thématique comme *La catedral del mar*, renvoie à un monument historique de la Rome antique où se déroulaient des

---

<sup>570</sup> Voir Figure 2 (b).



courses de chars. C'est là encore une évocation où l'élément minéral, la pierre qui traverse les âges est retenu pour « appâter » le lecteur amateur d'Histoire, d'autant plus que le nom du personnage historique et protagoniste du roman : « Trajano » est déjà mis en avant dans le titre de la trilogie *Trajano* dont ce roman constitue la deuxième partie. Le Grand Cirque, traduction française du titre original *Circo Máximo*, sous-titré « *La ira de Trajano* », soit « La colère de Trajano », indique d'emblée l'espace représenté et peut suggérer la période concernée. L'ensemble du titre et du sous-titre promet en tous les cas une diégèse riche en rebondissements qui stimule l'imagination.

Notons également le choix d'ajouter un sous-titre qui donne un indice supplémentaire au public averti concernant le contenu de la diégèse. Le lecteur qui suit les publications de cet auteur comprend d'emblée qu'il s'agit là de la deuxième partie d'une trilogie et peut ainsi construire son horizon d'attente à partir de la première partie. *Los asesinos del emperador*, le titre du roman précédent, sous-titré : « *El ascenso de Trajano, el primer emperador hispano de la historia* » est simplement, mais astucieusement traduit en italien par « *L'Hispanico* ». Cette traduction fait bien ressortir la fonction du premier livre qui veut présenter le personnage historique dans sa dimension marginale et originale. Bien qu'il soit Empereur romain, Trajano est originaire d'Hispania, l'actuelle Espagne. Les Espagnols se rattachent ainsi à un passé et à un Empire prestigieux.

Assurément, l'appareil titre/sous-titre utilisé pour ce roman, qui est aussi la deuxième partie d'une trilogie, permet de sceller un pacte de lecture fiable avec un lecteur habitué ou non aux écrits de Santiago Posteguillo.

### *Herejes*

Le titre de ce roman historique intrigue au premier abord, car le terme « *hereje* », en français « hérétique », appartient au champ lexical de la religion et fait penser plus précisément à l'Inquisition, tribunal religieux qui marqua les esprits et les orientations religieuses en Europe et aux Amériques jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Ce terme désigne, dans un premier sens, tout chrétien baptisé qui trahit les dogmes de sa religion. Or, l'auteur du roman est Cubain, et la fiction proposée s'inscrit dans le panorama de la littérature cubaine. Ce titre paraît alors quelque peu insolite du fait de l'inadéquation, apparente, entre la littérature cubaine contemporaine et la thématique annoncée. Rien de tel en tous les cas pour piquer la curiosité du lecteur et constituer ainsi un élément paratextuel-clé quant au choix de ce livre.

Cependant, c'est après lecture du « prière d'insérer », de la note de l'auteur et d'ailleurs de la fiction elle-même que le lecteur se rend compte que l'hérésie annoncée dans le titre renvoie en fait au protagoniste du roman Daniel Kaminsky, Juif de naissance qui renonce à sa foi pour mieux intégrer la culture cubaine en embrassant le catholicisme. Le titre du roman fait de surcroît référence à Joseph Kaminsky, l'oncle de Daniel Kaminsky qui, pour venger sa famille, trahit la loi juive en assassinant le fonctionnaire corrompu qui a escroqué ses proches en leur volant le Rembrandt sans leur ouvrir les portes de l'immigration cubaine, et en les livrant à une mort certaine dans les camps nazis.

De façon plus générale et symbolique, le terme « hereje » renvoie dès lors à un entre-deux culturel, à l'entre-deux nationalités, entre Espagne, Pologne, Etats-Unis et Cuba, à l'entre-deux religieux entre foi juive, foi catholique et *santería*<sup>571</sup>, faisant de l'identité multiple des personnages une thématique omniprésente dans l'œuvre.

### *L'esclave vieil homme et le molosse*

Ce titre thématique résume le contenu de l'œuvre puisqu'il s'agit tout au long de la fiction de la course-poursuite entre un vieil esclave en fuite et le chien molosse de son maître. Ce titre très évocateur permet d'entrée de jeu de situer l'espace-temps : une habitation esclavagiste sur une île à sucre. L'esclave noir en fuite renvoie au « nèg mawon », figure qui existe également dans l'aire hispanique sous l'appellation : « cimarrón »<sup>572</sup> d'où découle a priori le nom de ces esclaves en fuite<sup>573</sup>. C'est donc une thématique commune aux anciennes colonies américaines où ont travaillé des esclaves africains.

De plus, à ce mythe est traditionnellement associé le paysage de la montagne qui accueille les esclaves rebelles. Le lecteur initié à la littérature franco-créolophone et hispano-américaine peut alors construire un horizon d'attente assez fidèle au contenu de la fiction.

---

<sup>571</sup> La *santería* est une religion pratiquée à Cuba et dérivée de la religion yoruba. Les Yoruba sont originaires du Nigeria et ont implanté dans les Amériques leurs croyances durant la traite négrière. Ainsi, le legs africain se manifeste à travers les rites de la *santería* à Cuba, du *candomblé* au Brésil, du *voudou* en Haïti et en Louisiane, ou du *quimbois* aux Antilles françaises. Les adeptes de la *santería* vénèrent les orishas, divinités africaines qu'ils cachaient sous des noms de saints catholiques durant la période esclavagiste d'où le nom de cette pratique religieuse. La *santería* est par conséquent, le fruit du syncrétisme religieux observé dans la population servile des sociétés d'habitation / plantation et une forme de résistance culturelle de la part des esclaves africains déportés à Cuba. Voir : María-Alba, Valdés, *Magie des Caraïbes et Santería*, Paris, éditions Trajectoires, 2010.

<sup>572</sup> D'ailleurs, l'on explique généralement le terme « Nègre marron » en faisant référence au portugais et à l'espagnol.

<sup>573</sup> Marie-Christine Rochmann, *L'esclave fugitif dans la littérature antillaise*, Paris, Kathala, 2000, p. 14. L'auteur fait état du débat sur les origines espagnoles de l'expression « Nègre marron » et retient que chez les flibustiers « marronner, c'était désertier » et retourner à l'état sauvage pour les animaux.

Enfin, ce titre annonce une relation forte de tensions entre le vieil esclave et le molosse tout en sous-entendant une tonalité intimiste profonde, avec la mise en avant de l'intériorité du personnage principal et, certainement, une dimension philosophique pour cette réécriture de l'Histoire. Nous accorderons en effet, une attention particulière à l'intériorité du personnage en tant que lieu commun de la construction du héros dans le roman historique.

### *Humus*

Ce terme est défini dans le *Dictionnaire Larousse* de la façon suivante : « Dans un sol, substance colloïdale noirâtre résultant de la décomposition partielle, par les micro-organismes, de matières végétales et animales »<sup>574</sup>. Le choix de ce mot lié à la nature (et au paysage montagneux) ancre d'entrée de jeu la fiction dans une territorialité perçue en profondeur et annonce dès lors la thématique identitaire. Le terme « humus » était d'ailleurs déjà récurrent au sein de la fiction de Patrick Chamoiseau *L'esclave vieil homme et le molosse*<sup>575</sup>.

Ce terme, a priori, ne renvoie pas à l'élément omniprésent de la fiction qui est l'eau, puisque le lecteur navigue avec les héroïnes sur l'océan Atlantique tout au long du récit dans la cale du bateau négrier. La terre évoquée au début de chacun des portraits des héroïnes pour présenter leur situation initiale convoque l'Afrique comme terre des origines. Puis, quand la terre apparaît à la fin du chapitre réservé à la femme amazone -l'une de celles qui arrivent au terme du voyage sur l'île antillaise-, elle symbolise la destination finale, à savoir : l'espace insulaire caribéen. Cette évocation de la terre caribéenne établit à nouveau le lien avec l'ouvrage de Patrick Chamoiseau qui plonge le lecteur dans la végétation caribéenne.

Le titre *Humus* préfigure donc cette traversée, voire cette gestation identitaire et les étapes de la construction de l'imaginaire antillais depuis l'Afrique jusqu'aux Antilles en suggérant la permanence d'un substrat favorisant un réenracinement possible.

En somme, les titres des ouvrages de notre corpus contribuent à l'annonce des thématiques-clés qui y seront traitées. Certains attirent également l'attention, d'emblée, sur une période historique, ce qui facilite l'identification générique. D'autres préfèrent mettre en exergue la thématique identitaire qui sous-tend le roman avec l'affichage d'un titre d'autant plus percutant qu'il est employé seul, sans sous-titre.

---

<sup>574</sup> *Le petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2017, p. 590.

<sup>575</sup> *L'esclave vieil homme et le molosse*, *op.cit.*, p. 83.

Ces choix guidés peut-être aussi par des impératifs commerciaux, sonnent en tous les cas comme un appel universel, paré d'une connotation religieuse, historique et assurément identitaire, invitant à engager une relecture de l'Histoire.

## b. Couverture et autres illustrations

Les échanges avec divers auteurs de roman historique, et notamment Santiago Posteguillo<sup>576</sup>, révèlent que l'influence des maisons d'édition pèse de tout son poids dans le choix du genre littéraire à afficher sur la couverture d'un livre. Le cas de Sarah Lark, auteure de roman historique qui a été contrainte par son éditeur d'afficher le label « roman sentimental » pour dupliquer les ventes<sup>577</sup>, montre bien, d'une part, que les éditeurs jouent de l'ambiguïté entre les genres littéraires pour appâter le lecteur et, d'autre part, que la simple annonce du genre littéraire constitue un argument de vente efficace.

Les enquêtes de terrain que nous avons réalisées, notamment dans des librairies de la Péninsule ibérique, révèlent que les romans, une fois livrés en librairie, sont classés en fonction de la « couleur » et de leur couverture. En effet, chaque genre littéraire répondrait à une sorte de code de « couleur », et ce afin de fluidifier l'opération de mise en rayon et de classification. Ainsi, la couverture des romans à l'eau de rose serait presque toujours teintée d'une couleur qui entrerait dans la gamme du rose. Le roman policier dit « roman noir » arborerait habituellement des couleurs sombres. Les romans historiques, quant à eux, afficheraient en général, le portrait d'un personnage ou d'un monument historique, ou encore représenterait une scène de bataille militaire ou de soulèvement populaire. Ce recours à la « couleur » signifie une économie de temps pour le libraire qui ne lit pas systématiquement les informations inscrites sur la couverture et ne vérifie pas toujours si l'emplacement choisi correspond bien au genre littéraire annoncé.

Aussi, avons-nous retrouvé le roman *Herejes* du Cubain Leonardo Padura dans le rayon « roman policier » de la FNAC de Valence<sup>578</sup> (en Espagne) alors qu'il avait reçu le prix du meilleur roman historique de la ville de Saragosse. La couverture présente en effet des couleurs sombres et, de surcroît, l'auteur publiait généralement des romans dits « noirs », ce qui peut expliquer cette confusion.

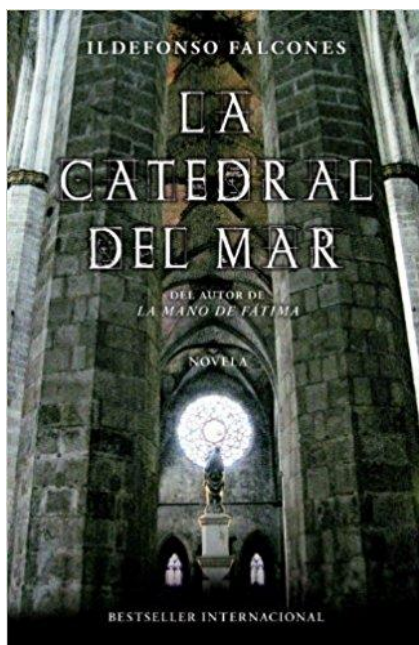
---

<sup>576</sup> Voir Annexe 4.

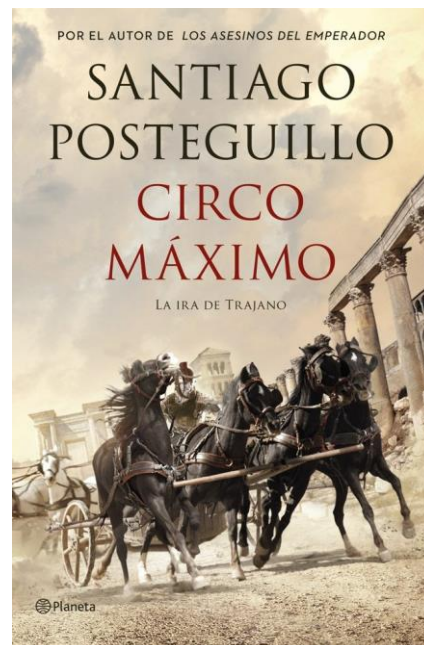
<sup>577</sup> Entretien avec Santiago Posteguillo (Annexe 4).

<sup>578</sup> FNAC visitée en novembre 2013.

Nous voyons en tous les cas ici le rôle décisif que jouent l'illustration et les couleurs de la couverture dans le choix d'un livre. Ces éléments précités produisent assurément un impact visuel qui précède la lecture des diverses inscriptions qui figurent sur la couverture, comme le titre, le nom de l'auteur ou le genre littéraire, et informent a priori immédiatement sur le genre littéraire, la thématique ou le cadre spatio-temporel. Le choix de l'illustration, des couleurs et l'annonce du genre littéraire sont donc étroitement liés. Au-delà de la dimension esthétique et de la fonction d'appât, l'illustration et les couleurs s'emploient à diriger immédiatement le lecteur vers un genre littéraire. Ainsi, par cet effet d'annonce, la « couleur » de la couverture participe d'emblée au pacte de lecture qui promet certaines perspectives au futur lecteur et le prépare à l'expérience de la réception du texte.



a)



b)

**Figure 2. Pages de couverture de (a) *La Catedral del Mar* et (b) *Circo Máximo*.**

En ce qui concerne notre corpus, il convient de distinguer deux catégories d'illustrations : celles qui figurent dans le périphrase éditorial -soit sur la page de couverture et en deuxième et quatrième de couverture- et celles que le lecteur découvre à l'intérieur du livre, au sein même de la fiction. Nous nous intéresserons dans cette partie aux illustrations du périphrase. Les autres éléments iconographiques seront analysés ultérieurement pour montrer l'influence de la cinématographie en littérature.

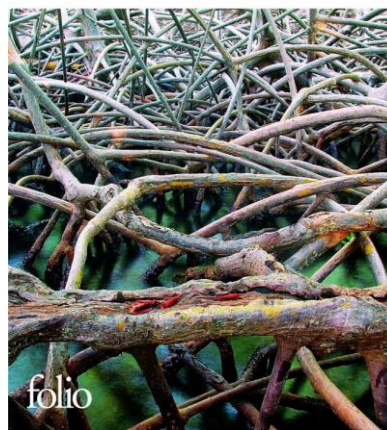
Il semble que l'illustration de la page de couverture fonctionne pour quatre des cinq ouvrages de notre corpus comme un second titre, accomplissant les quatre fonctions essentielles du titre énoncées par Gérard Genette, à savoir : identification, description, connotation et séduction.

L'illustration participe de ce fait activement à l'affichage du genre roman historique. En effet, chaque roman arbore en page de couverture un référent historique, c'est-à-dire un élément qui appartient au passé, comme preuve tangible de la véracité des faits qui seront représentés dans la fiction. Qu'il s'agisse d'une photo de l'église Santa María del Mar, prise depuis l'intérieur pour *La Catedral del Mar* ; d'une représentation d'une course de char dans le Grand Cirque romain pour *Circo Máximo* ; d'un tableau de Richard Ansdell montrant une chasse d'esclaves poursuivis par des chiens pour *L'esclave vieil homme et le molosse* ou encore d'un photomontage réalisé à partir d'une vieille maison cubaine et d'un tableau de Rembrandt dans *Herejes*, toutes ces illustrations reprennent un symbole fort de la réalité passée, préparant alors le lecteur à découvrir une représentation de l'Histoire. Le lecteur peut ainsi identifier le genre littéraire avant même de lire le titre du roman !



a)

**Patrick Chamoiseau**  
L'esclave vieil homme  
et le molosse

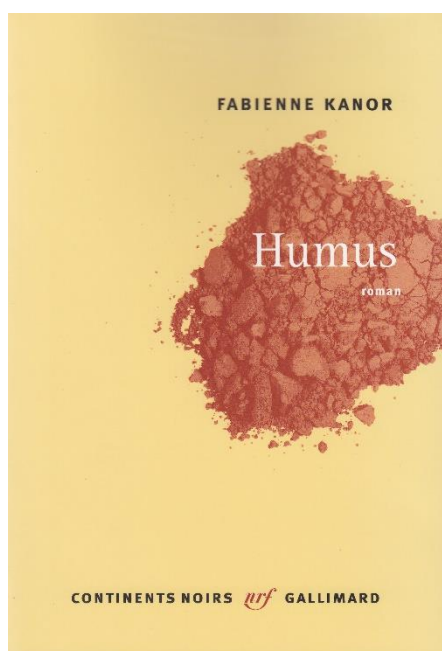


b)

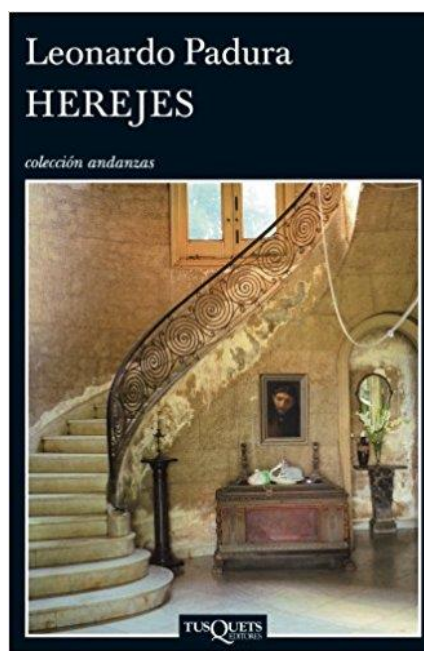
**Figure 3. Pages de couverture illustrées du roman *L'esclave vieil homme et le molosse* des éditions (a) 1997 et (b) 1997 et 1999.**

Chaque illustration assume dès lors une fonction descriptive en annonçant la période et la thématique qui seront développées dans la fiction.

Cette incursion d'œuvres d'art (peintures, photographies, éléments d'architecture) dans le paratexte apporte indéniablement une valeur esthétique au roman et vise à séduire le lecteur au premier regard. De ce fait, la valeur connotative est à prendre en compte, car les illustrations promettent d'emblée une relecture des événements historiques depuis la marge, soit, en quelque sorte, depuis l'intérieur des hommes et des sociétés, à l'instar des photos de l'église et de la maison cubaine prises depuis l'intérieur ainsi que la représentation, non pas de la façade extérieure, mais de l'enceinte du Grand Cirque romain. Le tableau de Richard Ansdell annonce lui aussi un point de vue inattendu de l'Histoire puisqu'il préfigure la prédominance du paysage dans la fiction, de par la mise en avant d'un champ de cannes, situant clairement l'action principale dans les îles à sucre pendant la période coloniale. De surcroît, l'acte majeur de résistance est mis en exergue par l'Esclave drapé de rouge sang qui, face aux molosses, brandit une arme victorieuse puisqu'il réussit à abattre l'un des trois chiens qui l'attaquent.



a)



b)

**Figure 4. Pages de couverture des romans (a) *Humus* et (b) *Herejes*.**

Le thème de la couleur et plus précisément ceux de la lumière et de la perspective apportent du sens à toute analyse iconographique. La perspective, élément structurant dans l'œuvre d'art, peut se définir d'après Daniel Arasse comme « la construction de proportions

harmonieuses à l'intérieur de la représentation en fonction de la distance, tout cela étant mesuré par rapport à la personne qui regarde, le spectateur »<sup>579</sup>. Il importe alors de repérer les lignes et les points de fuite qui guident l'œil du spectateur pour percevoir la structure et le sens d'un tableau. Dans le tableau original de Richard Ansdell, apparaît derrière l'homme en lutte avec les chiens, une femme esclave, noire elle aussi, vêtue d'un corsage blanc, signe d'innocence.

Les deux esclaves qui affrontent les deux chiens envoyés par les maîtres forment avec le troisième molosse étendu au sol un triangle qui met en évidence deux forces opposées rappelant la dichotomie dominants/dominés qui marque les rapports entre maîtres et esclaves. L'esclave noir et les chiens de couleur sombre eux aussi semblent s'affronter à forces égales. Cependant, la lumière captée par le corsage blanc de la femme, par le cadavre couleur or du Molosse qui git gueule ouverte sur le sol et par l'écharpe rouge de l'Esclave rebelle, semble participer à la victoire de l'insurgé et rendre ainsi hommage à la figure du Nègre marron, promettant d'ores et déjà une mythification de cette figure historique dans la fiction.

Dans les illustrations des œuvres espagnoles, nous constatons aussi un jeu de lumière intéressant. La photo prise à l'intérieur de l'église Santa María del Mar, relativement sombre et sobre, est propice au recueillement et source de fascination tout en soulignant la grandeur de cet édifice religieux par la perspective verticale des majestueuses colonnes de pierre. La colonne symbolise le Christ et l'Éternel<sup>580</sup>. Elle s'élève donc à l'infini devant les yeux du spectateur. La lumière pénètre par la rosace coiffant d'une auréole la Vierge Marie qui devient alors le personnage et le point central de la page de couverture. Cette figure virginale apparaît comme une annonce, une lueur d'espoir quant à l'avenir du peuple catalan. L'illustration annonce ainsi une personnification, voire une mythification de l'église qui sera effective dans la fiction, comme si en fin de compte la véritable protagoniste de la fiction était l'église et, avec elle, l'Histoire.

La couverture de *Circo Máximo*, de couleur claire, offre dans la course de char qu'elle présente une ligne de fuite horizontale qui dynamise l'image et promet une intrigue pleine d'actions et d'aventures. Un homme apparaît tenant les rênes des chevaux. Il est revêtu d'une armure de guerrier et a l'air déterminé, offrant ainsi la figure d'un héros conquérant et invincible. La lumière céleste éclaire d'ailleurs ce personnage comme pour le diviniser. Cette aura se concrétise avec les reflets dorés de la bride des chevaux. Ce héros jouit de la faveur des dieux et les ruines que l'on aperçoit en second plan rappellent alors le sous-titre « *La ira de*

---

<sup>579</sup> Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Éditions Denoël, 2004, p. 67.

<sup>580</sup> *Op.cit.*, p. 82.



*Trajano* ». D'emblée, le futur lecteur comprend qu'il découvrira une intrigue pleine de rebondissements et de batailles romaines.

De plus, les romans espagnols proposent des illustrations en deuxième et quatrième de couverture, lesquelles renforcent l'illusion historique annoncée en page de couverture. Dans *La Catedral del Mar*, le lecteur peut situer les déplacements du protagoniste dans le centre historique de Barcelone à partir du nom des rues. Dans *Circo Máximo*, les illustrations sont plus nombreuses. Le lecteur avide de connaissances historiques peut ainsi consulter en deuxième de couverture la carte de l'Empire romain au début du deuxième siècle après Jésus-Christ ; le centre de Rome en quatrième de couverture avec les monuments historiques majeurs et, en annexe, l'auteur propose une série de documents que nous commenterons dans la partie réservée aux apports de la cinématographie dans le roman historique.

En somme, sur toutes les couvertures de notre corpus, la lumière surgit comme une promesse de gloire, de victoire, de grandeur et de prestige... là où le lecteur ne s'y attendrait pas a priori. L'illustration vise donc clairement à participer au pacte de lecture, à forger l'horizon d'attente d'un lecteur postmoderne -pressé par le temps et habitué à communiquer par l'image- dont il faut capter l'attention au plus vite pour obtenir l'adhésion.

À partir de cette analyse, nous pouvons d'ores et déjà observer une distinction entre les œuvres issues des espaces hispanophones (Espagne et Cuba) et les romans martiniquais. Les romans écrits en espagnol s'appuient toutes les trois sur une œuvre architecturale et assument clairement le label « roman historique » alors que les romans franco-créolophones préfèrent afficher un paysage ou une œuvre picturale pour représenter l'Histoire.

Précisons que les éditions Gallimard ont édité, en 1997, deux couvertures différentes pour *L'esclave vieil homme et le molosse* de Patrick Chamoiseau. L'une représente une partie du tableau de Richard Ansdell intitulé *The Hunted slaves (Esclaves traqués par les chiens)* et l'autre met à l'honneur une mangrove prise en photo par Robin Monchâtre. Cette « formation forestière littorale tropicale, à base de palétuviers qui colonise les dépôts vaseux d'estuaires ou de lagunes »<sup>581</sup> est à la fois un riche biotope et un espace très présent dans l'imaginaire martiniquais. La mangrove, espace intermédiaire entre Terre et Mer, est bien connue aux Antilles pour protéger les bateaux de la houle en cas de mauvais temps et est souvent présentée comme ayant servi de refuge aux Nègres marrons qui voulaient fuir la Martinique en direction des îles voisines. La mangrove, zone de protection par excellence et espace-clé de reproduction,

---

<sup>581</sup> [www.larousse.fr](http://www.larousse.fr)

fait donc appel à la mémoire collective des Martiniquais et constitue en elle-même un message d'espoir et de vie dans la lutte souvent mortifère que mènent les esclaves pour la Liberté.

L'illustration du roman cubain semble pour sa part servir d'intermédiaire entre les œuvres de notre corpus. Il s'agit en effet d'un montage recourant à la photo d'une vieille maison de Miramar (quartier de La Havane), prise par Robert Polidori et le célèbre portrait du Christ peint par Rembrandt<sup>582</sup>. La photo originale capte l'essence de l'esprit de La Havane, entre vestige colonial et précarité contemporaine. Les meubles anciens, le sol de marbre ainsi que l'escalier majestueux qui offre au regard une ligne de fuite vers le haut, témoignent de la grandeur passée du lieu. Des fils, destinés à tendre le linge à sécher, sont suspendus à la rampe de l'escalier comme des fils de toile d'araignée. Des effets personnels enveloppés dans des sachets en plastique sont posés sur un meuble ancien, juste en dessous du tableau de Rembrandt, soit au centre de la photo, comme pour mieux souligner cet anachronisme entre l'espace et le temps, lequel met à l'honneur le sens de la débrouillardise des Cubains pendant la période de l'embargo. La présence de l'architecture coloniale archaïque fait partie du charme du paysage urbain de Cuba et annonce là aussi la promesse d'une fiction imprégnée d'authenticité dans la représentation de l'Histoire.

Quant à l'illustration d'*Humus* -le deuxième roman martiniquais du corpus-, qui représente une « tache » rougeâtre sur fond jaune, nous observons qu'elle revient sur d'autres titres de la « collection Continents noirs » de la maison d'édition Gallimard. Cette marque distinctive semble fonctionner comme une mise en évidence de la marginalisation de la diaspora noire, sans rapport particulier donc avec la fiction de Fabienne Kanor.

Ainsi, dans le corpus américain, le recours aux œuvres picturales annonce la construction d'un roman ekphrastique<sup>583</sup>, avec la mise en scène des personnages représentés dans le tableau qui illustre la page de couverture.

En somme, toutes ces illustrations sollicitent la mémoire collective et positionnent la quête identitaire comme thématique centrale de la fiction, et ce à partir du traitement renouvelé de l'Histoire. En s'appuyant sur des symboles forts de l'Histoire des pays représentés, ces

---

<sup>582</sup> Rembrandt, *Tête de Christ*, vers 1648-1656, Philadelphia Museum of Art, huile sur panneau de chêne -35,8 cm x 31,2 cm-, John G. Johnson Collection, 1917.

<sup>583</sup> Le terme grec « *ekphrasis* » signifie « jusqu'au bout » et désigne dans l'Antiquité, une description précise et détaillée d'une personne, de faits, de lieux, de temps et de manière. À partir du XX<sup>e</sup> siècle, l'on tend à considérer que l'objet décrit doit être un tableau. Appliqué à la littérature, « l'ekphrasis » peut alors renvoyer à la description d'une œuvre d'art réelle ou imaginaire. Nous entendons donc par « roman ekphrastique », la mise en scène dans le texte littéraire de personnages d'un tableau ou d'une œuvre d'art en général. Voir : Fabienne Viala, *Marguerite Yourcenar, Alejo Carpentier. Écritures de l'histoire*, Bruxelles, Peter Lang, 2008, p. 125.

illustrations engagent la fiction à reconstruire une représentation authentique de la culture-cible. Ce gage d'authenticité est réaffirmé en deuxième et en quatrième de couverture des ouvrages espagnols par la présence de cartes géographiques. L'illustration fonctionne par conséquent comme un titre. Elle précède d'ailleurs le titre. C'est l'image qui capte l'attention du lecteur potentiel et l'incite à lire le titre, puis les éléments du paratexte. En ce sens, elle participe clairement à l'affichage du genre roman historique.

### c. Le prière d'insérer

Le « prière d'insérer » se définit jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle comme une « formule imprimée qu'un éditeur envoie aux revues et journaux et qui contient des indications relatives à un nouvel ouvrage »<sup>584</sup>. Ce texte publicitaire, rédigé à l'attention du lecteur, se retrouve aujourd'hui imprimé directement dans le livre, le plus souvent en quatrième de couverture ou sous forme d'encart -les deux formes pouvant être utilisées dans un même ouvrage-, devenant selon Gérard Genette : « l'un des éléments les plus caractéristiques du paratexte moderne »<sup>585</sup>. À ce titre, il nous appartient d'analyser le « prière d'insérer » des ouvrages de notre corpus afin de mettre en évidence l'intentionnalité de l'auteur ainsi que les attentes du lecteur intéressé par le roman historique contemporain.

Nous allons soumettre les informations véhiculées par le « prière d'insérer » de chacun des romans à une analyse des contenus afin de réaliser une description « objective » et « systématique » du texte<sup>586</sup>. Cette démarche nous permettra de mettre en lumière le message manifeste ou subliminal adressé au public pour stimuler la vente du livre. Nous espérons ainsi montrer la mise en place de deux éléments importants qui scellent le pacte de lecture dans le roman historique contemporain, à savoir : l'indication générique et l'intentionnalité affichée de l'auteur comme arguments de vente privilégiés par les maisons d'édition.

---

<sup>584</sup> *Le petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2008, p. 540.

<sup>585</sup> Gérard Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 98.

<sup>586</sup> Laurence Bardin, *L'analyse de contenu*, Paris, PUF, 1997, p. 42. Laurence Bardin définit l'analyse de contenu comme un « ensemble de techniques d'analyse des communications utilisant des procédures systématiques et objectives de description du contenu des messages ».

Nous suivrons le protocole de l'analyse de contenu décrit par Laurence Bardin en procédant d'abord à une analyse descriptive et « inférentielle »<sup>587</sup> des données -soit à l'interprétation des informations inscrites dans le « prière d'insérer » en fonction de notre problématique- avant de procéder à l'analyse transversale, soit une lecture comparative et contrastive des interprétations obtenues grâce à un regroupement de ces informations par unités de sens.

### 1) Analyse descriptive et inférentielle

---

<sup>587</sup> *Op.cit.*, p. 43.

TYPES D'INFORMATIONS			EMPLACEMENT	
			Encart avant	Encart arrière
À propos de l'auteur	Synopsis	Indications génériques	Extrait de texte	
<p><b>A</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Biographie brève d'Ildefonso Falcones</li> <li>- Intention de l'auteur : rendre hommage au peuple catalan</li> </ul> <p><b>C</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Biographie élogieuse de Leonardo Padura</li> </ul>	<p><b>A</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Éléments d'histoire sur la Barcelone du XIV<sup>e</sup> siècle et sur la basilique Santa María del mar.</li> <li>- Champ lexical des sentiments : « <i>lealtad</i> » (loyauté), « <i>venganza</i> » (vengeance), « <i>traición</i> » (trahison), « <i>amor</i> » (amour).</li> </ul>	<p><b>C</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ambiguïté entre le roman policier et le roman historique :</li> <li>- Le roman historique : illustration et indications temporelles incluses dans le résumé ou synopsis.</li> <li>- Le roman policier : nom de l'auteur, bibliographie, couleur de la couverture.</li> </ul>	<p><b>B</b></p> <p>Un extrait du roman qui apporte une réflexion sur la vie en général :  -« <i>vida</i> » (vie) (X3)  -« <i>sobrevivir</i> » (survivre) (x3)  Le Grand Cirque de Rome apparaît d'emblée comme un espace métaphorique de la vie.</p>	
<p><b>B</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Longue biographie qui vente les mérites de Santiago Posteguillo et les prix reçus pour ses romans historiques</li> </ul> <p><b>C</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Critiques élogieuses sur le dernier livre de Leonardo Padura : « <i>El hombre que amaba a los perros</i> »</li> </ul>	<p><b>B</b></p> <p>Dans les éléments biographiques, le nom de l'auteur est associé au genre « roman historique ».</p>			

Tableau 2 (début). Analyse du « prière d'insérer » dans les œuvres du corpus.

**A** : *La catedral del mar* ; **B** : *Circo Máximo* ; **C** : *Herejes* ; **D** : *L'esclave veil homme et le molosse* ; **E** : *Humus*

TYPES D'INFORMATIONS			
À propos de l'auteur	Synopsis	Indications génériques	Extrait de texte
<p><b>D</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Mot de Patrick Chamoiseau pour présenter son livre.</li> <li>- Affichage du nom de deux grands auteurs de la littérature franco-créolophone : Patrick Chamoiseau (apparaît avant le titre du roman et de la même police, même couleur). Le nom d'Edouard Glissant, auteur d'un « entre-dire » apparaît en plus petit caractère sous le titre du roman.</li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>E</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Brève biographie axée sur l'origine martiniquaise de la romancière</li> <li>- Evocation du <i>Prix littéraire Fetkann</i> reçu en 2004 pour son précédent ouvrage <i>D'eaux douces</i>.</li> </ul>	<p><b>B</b></p> <p>Champ lexical de la violence et des sentiments :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- « <i>guerras y traiciones</i> » (guerres et trahisons),</li> <li>- « <i>lealtad</i> » (loyauté),</li> <li>- « <i>amor</i> » (amour),</li> <li>- « <i>amargura</i> » (amertume),</li> <li>- « <i>terror</i> » (terreur),</li> <li>- « <i>nobleza</i> » (noblesse),</li> <li>- « <i>esperanza</i> » (espérance).</li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>C</b></p> <p>Présence de déictiques temporels : situe la fiction dans l'Histoire</p>	<p style="text-align: center;"><b>A</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- « Novela histórica » : le genre littéraire est clairement précisé à côté de l'éditeur comme un argument de vente</li> <li>- Dans la phrase qui annonce la thématique, le Champ lexical des sentiments est utilisé : <ul style="list-style-type: none"> <li>- « violencia » (violence)</li> <li>- « pasión » (passion)</li> <li>- « apasionante » (passionnant)</li> </ul> </li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>D</b></p> <p>Utilisation de mots-clés du roman historique:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- « histoire » (X3)</li> <li>- « mémoires »</li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>E</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Le cadre spatio-temporel précisé en une phrase construit l'horizon d'attente du roman historique.</li> <li>- Quelques mots-clés du genre roman historique : « histoire vraie » ; « esclavage » ; « traite des Noirs » ; « cales d'un bateau négrier ».</li> </ul>	<p style="text-align: center;"><b>D</b></p> <p><i>Incipit</i> :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Présentation du cadre spatio-temporel.</li> <li>- Interlecte entre français et créole.</li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>E</b></p> <p>Un extrait du roman (p. 66) du troisième chapitre intitulé « L'esclave ».</p>
<b>EMPLACEMENT</b>			
<b>Quatrième de couverture</b>			

Tableau 2 (fin). Analyse du « prière d'insérer » dans les œuvres du corpus.

**A** : *La catedral del mar* ; **B** : *Circo Máximo* ; **C** : *Herejes* ; **D** : *L'esclave vieil homme et le molosse* ; **E** : *Humus*

À l'issu de cette analyse comparative du prière d'insérer, nous relevons les observations suivantes quant à l'indication générique, l'intentionnalité de l'auteur et l'argument de vente phare des œuvres de notre corpus :

	<b>Indication générique</b>	<b>Intentionnalité de l'auteur</b>	<b>Argument de vente</b>
<b>A</b>	Claire  Affichage du label « roman historique »	Rendre hommage au peuple catalan	Passions et sensations fortes pour le lecteur
<b>B</b>	Claire  Présentation de l'auteur comme une référence du genre	Donner une leçon de vie en règle générale sans public cible	Passions et sensations fortes pour le lecteur
<b>C</b>	Ambiguë  Entre roman historique et roman policier	Entre la vie de Rembrandt, la communauté juive et l'île de Cuba, le « prière d'insérer » promet d'inscrire l'identité cubaine dans la mondialité. Le lecteur peut pressentir l'expression d'identités diasporiques, mais aussi un éclatement du temps et de l'espace.	Nom de l'auteur (associé au roman policier). Public-cible : d'un public hispanique à un public international.
<b>D</b>	Ambiguë  Tonalité historique annoncée entre conte et roman.	Réinventer l'écriture, mettre en avant la parole des « subalternes » des sociétés esclavagistes antillaises, écrire l'oralité.	Nom de l'auteur (associé à la littérature franco-créolophone).
<b>E</b>	Claire  Annonce d'une histoire « vraie », confirmée par la note de l'auteure au début du roman.	Raconter la traite négrière depuis le point de vue d'une femme africaine déportée.	- Nom de l'auteure - Voix féminines de l'esclavage aux Antilles.

**Tableau 3. Résultats de l'analyse du « prière d'insérer » dans les œuvres du corpus.**

**A** : *La catedral del mar* ; **B** : *Circo Máximo* ; **C** : *Herejes* ; **D** : *L'esclave vieil homme et le molosse* ; **E** : *Humus*

## 2) Analyse transversale

À la lecture de ce tableau récapitulatif, il ressort d'une part que le « prière d'insérer » n'occupe pas les mêmes espaces dans les cinq ouvrages de notre corpus. La page de couverture est sollicitée et doublée d'un encart au début et à la fin du livre dans les romans écrits en castillan et édités en Espagne. Les romans martiniquais, quant à eux, ne sont pas encartés. Ils présentent, en revanche, des informations en quatrième de couverture et à l'intérieur du livre.

D'autre part, nous constatons que dans tous les cas le « prière d'insérer » participe bien de l'affichage du genre « roman historique ». En effet, dans *Circo Máximo*, l'éditeur communique l'indication générique à partir du nom de l'auteur qui est une référence du genre « roman historique ». Donc, la mention « roman historique » n'est pas clairement formulée - elle ne l'est que pour *La Catedral del Mar*-, mais le lecteur est informé des nombreuses distinctions que l'auteur a reçues pour ses romans historiques. Le nom, la photo et la biographie de l'auteur occupent alors la première place dans le « prière d'insérer », comme si le nom de l'auteur était une sorte de « marque déposée » que le lecteur associe automatiquement au genre « roman historique ». Le nom de l'auteur, parce qu'il doit indiquer le genre littéraire, est très visiblement exploité par l'éditeur comme le principal argument de vente du livre.

Dans le cas des romans américains, l'indication générique n'est pas clairement formulée. Le roman cubain *Herejes* est présenté comme étant entre roman policier et roman historique. Le noir, couleur dominante de la couverture, renvoie intuitivement, nous l'avons rappelé, au « roman noir ». Là encore, le nom de l'auteur fonctionne comme un indicateur générique puisque la biographie de l'auteur présente les prix littéraires reçus pour ses romans policiers, Leonardo Padura ayant reçu le prix du meilleur roman historique de la ville de Saragosse l'année suivant la publication de ce livre. Une tonalité historique est annoncée cependant par la thématique et même dans la bibliographie de l'auteur puisque le terme « histoire » est utilisé deux fois. D'une part, ce romancier a manifestement montré, dans son ouvrage précédent intitulé : *El hombre que amaba a los perros*, sa capacité à construire un grand roman sur une base historique très rigoureuse<sup>588</sup>. D'autre part, le romancier est présenté

---

<sup>588</sup> Jean-Claude Perrier, « *Una grandísima novela, habilmente construida sobre una base histórica muy rigurosa* », critique littéraire publiée dans *Livres Hebdo*s reportée à l'encart arrière du roman *Herejes* de Leonardo Paura.



comme un bon conteur d'histoires<sup>589</sup>. L'argument de vente semble donc peser avant tout sur le nom de l'auteur que le lecteur associe à la catégorie « roman policier » et à un public qui n'est pas seulement cubain, mais aussi international.

Dans l'espace martiniquais, *L'esclave vieil homme et le molosse* annonce une tonalité historique étant donné que le mot « histoire » est utilisé à trois reprises dans le texte de présentation de l'auteur au dos de la couverture. Dans sa biographie, située à l'intérieur du livre, rien ne laisse présager toutefois que Patrick Chamoiseau est l'auteur d'un roman historique. Il semble que l'éditeur ait choisi de mettre en avant le nom de l'auteur et celui d'Edouard Glissant<sup>590</sup> -autre écrivain martiniquais de référence- comme argument de vente. La notoriété de ces auteurs renvoie alors davantage à des concepts liés aux questionnements identitaires des sociétés antillaises plutôt qu'à un genre littéraire précis.

Le deuxième roman martiniquais : *Humus* propose un texte qui figure au dos du livre, soit en quatrième de couverture, et qui reprend une partie du roman, comme pour souligner le style d'écriture de la romancière. Précisons qu'il s'agit là d'un extrait du troisième chapitre du roman, intitulé « l'Esclave ». La tonalité historique de la fiction est donc clairement annoncée, d'autant plus que la thématique de « la traite des Noirs » qui est précisée dans la « prière d'insérer » est adjointe à la mention « histoire vraie ». Le lecteur pourra de surcroît découvrir parmi les pièces liminaires l'extrait d'archive qui a inspiré l'auteur :

« Le 23 mars dernier, il se serait jeté de dessus la dunette à la mer et dans les lieux 14 femmes noires toutes ensemble et dans le même temps, par un seul mouvement... quelque diligence qu'on pût faire, la mer étant extrêmement grosse et agitée, ventant avec tourmente, les requins en avaient déjà mangé plusieurs avant qu'il y ait eu même du monde embarqué, qu'on parvint cependant à pouvoir en sauver sept dont une mourut à sept heures du soir étant fort mal lorsqu'elle fut sauvée qu'il s'en est trouvé huit de perdues dans cet événement » (extrait du journal de bord de Louis Mosnier, capitaine du bateau négrier *Le Soleil*).<sup>591</sup>

Cet aveu de l'histoire vraie veut assurément accréditer la fiction en utilisant l'archive écrite comme preuve de véracité. La note de l'auteure qui suit renforce la citation et explicite pour le lecteur l'intentionnalité de l'auteur : « redire cette histoire des hommes [...] à contre-

---

<sup>589</sup> J. Ernesto Ayala-Dip, « *Destila la pericia narrativa de los buenos contadores de historias* », critique littéraire publiée dans *El Correo*, reportée à l'encart arrière du roman *Herejes* de Leonardo Paura. Le terme histoire est synonyme ici de « diégèse », mais peut aussi renvoyer, notamment dans le cas de *Herejes*, au fait d'Histoire (science et événementielle) qui inspire la fiction.

<sup>590</sup> Écrivain et philosophe martiniquais (1928-2011).

<sup>591</sup> *Humus*, *op.cit.*, p. 11.

« pied des attentes du lecteur »<sup>592</sup>. Nous sommes donc bien dans le cadre du roman historique postmoderne, soit de la fiction qui s'appuie sur l'Histoire pour dire les non-dits de celle-ci. La « prière d'insérer » préfigure ici une version inédite de l'Histoire telle qu'elle est consignée dans les archives de Nantes.

Quant à l'intentionnalité de l'auteur, le tableau récapitulatif que nous avons proposé précédemment montre comment la « prière d'insérer » aide le lecteur à se forger un horizon d'attente.

Dans *La Catedral del Mar*, l'éditeur affiche clairement l'ambition de l'auteur, à savoir : rendre hommage au peuple catalan et en faire le héros de l'histoire. En effet, dès l'encart avant du livre, le lecteur peut découvrir après une brève biographie de cet auteur alors néophyte, le projet suivant : « Con *La catedral del mar* ha pretendido homenajear a un pueblo capaz de construir en el entonces inusual plazo de cincuenta y cuatro años el que sin duda es uno de los templos más hermosos de la tierra »<sup>593</sup>. De plus, figure en quatrième de couverture, une phrase qui a des allures de slogan publicitaire. Le mot « *pueblo* » (peuple) y est réitéré à deux reprises, en dessous d'une esquisse de vitraux d'une église. Cette association du peuple à son architecture préfigure un parallèle établi dans la fiction entre le parcours d'un personnage-archétype –dès lors représentatif du Peuple- et la construction de cette église, d'autant plus, qu'en amont, le lecteur apprend que le chantier de la basilique *Santa María del Mar* a duré cinquante-quatre ans, soit à peu près le temps d'une vie humaine notamment à cette époque. Le lecteur pressent dès lors que, d'une manière ou d'une autre, c'est à la fois le Peuple et l'espace catalan qui seront mis à l'honneur dans cette fiction.

En ce qui concerne *Circo Máximo*, l'analyse du « prière d'insérer » montre que la fiction souhaite enseigner une leçon de vie générale, sans public-cible déterminé. Cette ambition s'affiche assez clairement dans l'extrait de texte qui figure sur l'encart avant de l'ouvrage. Le mot « *vida* » (vie) est réitéré trois fois et le verbe dérivé de la même racine « *sobrevivir* » (survivre) est conjugué trois fois également. Le lecteur comprend aussitôt que quelle que soit son origine ou sa représentation de l'Histoire, il partagera avec ce roman une expérience humaine, universelle, à partir d'une comparaison entre la vie humaine et le Grand Cirque. L'ancrage espagnol de la thématique développée dans le roman ne sera précisé qu'à

---

<sup>592</sup>*Op.cit.*, p. 13.

<sup>593</sup> Avec *La cathédrale de la mer*, l'auteur a voulu rendre hommage à un peuple qui a été capable de construire en cinquante-quatre ans, délai inhabituellement court pour l'époque, l'un des plus beaux temples du Monde.

l'intérieur du livre, dans la fiction notamment et dans les documents proposés en annexes, portant sur la figure historique qui inspire la construction du personnage principal.

Dans le corpus caribéen, le roman cubain annonce que l'auteur ne s'adresse pas uniquement au lectorat cubain. Un public plus large est prévu puisqu'au dos de la page de couverture est annoncé un éclatement de l'espace ainsi que l'implication de plusieurs communautés, dont la communauté juive. Le lecteur pressent qu'il ne se retrouvera pas dans une reconstruction linéaire de l'espace-temps cubain, mais qu'il assistera à une reconstitution de l'Histoire d'une communauté persécutée entre Europe et Caraïbe, abordant ainsi la question identitaire non pas du seul point de vue des Cubains, mais de façon diasporique.

Les romans martiniquais, enfin, mettent en avant, au dos de leur page de couverture, une préoccupation pour le mode d'écriture, la Parole, la transcription de l'oralité : « soucieux de ma parole [...] flottant sur leurs musiques »<sup>594</sup> nous dit Patrick Chamoiseau. Le lecteur sait aussi, qu'en présence de ce romancier, il découvrira un langage réinventé, un mode d'écriture attaché à son pays d'origine.

Le report au dos du livre -soit en quatrième de couverture- d'un extrait du texte de Fabienne Kanor prétend illustrer, lui aussi, une esthétique narrative et langagière particulière :

Ne pas savoir. Encore attendre. Dormir là, dans cette case où entre la mer. C'est la nuit qu'elle marche, à pas feutrés. La nuit qu'elle se glisse dans notre sommeil. Je me réveille. La pièce vibre. L'oreille cherche. Cela vient de tout près, de très loin, de partout. Qui peut savoir avec cette mer dont nul n'a jamais vu le bout ! Car plus tu avances, plus tu t'éloignes. C'est ce que l'on raconte. On dit aussi que l'océan grossit. Que vient un temps où tes jambes sont trop courtes et ne peuvent plus te porter. [...]<sup>595</sup>

L'accumulation de phrases courtes, lesquelles rendent compte davantage des perceptions des déportées africaines que de leurs actions, promet une lecture de l'intériorité des personnages. L'expression des sentiments et des sensations perçues par ces êtres humains déshumanisés semble d'emblée prendre le dessus sur le fait ou la date historiques. Le lecteur est alors invité, d'emblée, à redécouvrir l'Histoire de l'esclavage aux Antilles et de la Traversée depuis le point de vue des esclaves, et ce selon une tonalité intimiste.

---

<sup>594</sup> Extrait du « prière d'insérer » de *L'esclave vieil homme et le molosse* de Patrick Chamoiseau. Le lecteur est donc bien préparé à l'avance à découvrir un récit historique qui fait écho à ses préoccupations identitaires, comme le confirme d'ailleurs le périphrase interne.

<sup>595</sup> Extrait du « prière d'insérer » d'*Humus* de Fabienne Kanor en quatrième de couverture.

En définitive, dans les cinq ouvrages étudiés, le « prière d'insérer » participe du pacte de lecture en affichant une thématique historique ainsi que l'intentionnalité de l'auteur. L'indication générique est pressentie même si elle n'est pas toujours clairement formulée. Le seul ouvrage où apparaît clairement l'inscription « roman historique » est, rappelons-le, le roman du catalan Ildefonso Falcones. S'agissant là d'une première publication, l'éditeur est sans nul doute contraint de mettre en avant cette indication générique pour « lancer » l'auteur et renseigner le lecteur sur ce qu'il s'apprête à lire. Dans les autres romans, c'est généralement le nom ou la biographie de l'auteur qui servent d'indicateur générique et qui justifient l'horizon d'attente du lecteur.

Il appert également que les éditeurs misent sur le *pathos*, soit la sensibilité et les sentiments du lecteur pour établir une stratégie de vente et construire un solide argument de vente.

En tous les cas, l'ensemble du corpus annonce, par le « prière d'insérer », à la fois une préoccupation identitaire et une tonalité historique. La stratégie de propagande des éditeurs passe assurément par la veine sentimentale. La dimension humaine est mise en avant avec de surcroît pour les romans espagnols un riche champ lexical du sentiment et des passions : « guerras y traiciones », « lealtad », « amor », « amargura », « terror », « nobleza », « esperanza » pour *La catedral del mar* ; « lealtad », « venganza », « traición y amor » pour *Circo Máximo*. Les maisons d'édition choisissent assurément d'investir dans une véritable propagande qui rappelle la bande d'annonce d'un film hollywoodien. Quant aux romans américains, les sentiments y sont suggérés par la thématique de l'Esclave en fuite poursuivi par les chiens dans *L'esclave vieil homme et le molosse* ; par celle de la femme esclave rebelle et en résistance dans *Humus* et par celle du Juif errant, persécuté par les Nazis, dans *Herejes*.

## 2. L'instance préfacielle

Après avoir analysé les espaces du paratexte réservés à l'éditeur, nous nous intéresserons aux éléments paratextuels situés à l'intérieur des livres de notre corpus. Les préfaces, postfaces, notes de l'auteur et autres références bibliographiques sont autant de pièces liminaires que les auteurs présentent pour préparer le lecteur à la découverte de leur roman. L'analyse de ces éléments qui constituent ce que Gérard Genette nomme l'instance préfacielle<sup>596</sup>, nous permettra de mettre en exergue les codes mis en place pour faciliter l'identification générique du texte.

Dans notre corpus, *Humus* de Fabienne Kanor et les romans écrits en espagnol sont concernés. Le roman de Patrick Chamoiseau n'est pour sa part introduit par aucun type de texte à part une petite biographie de l'auteur -que nous avons déjà commentée dans la partie réservée au périphrase éditorial.

Les éléments de l'instance préfacielle que nous allons étudier se nomment différemment selon les ouvrages : note de l'auteur/« nota del autor » située à la fin de *La catedral del mar* et au début de *Herejes* ; note historique/« nota histórica » à la fin et information importante au lecteur/« Información importante para el lector » au début de *Circo Máximo*.

Nous verrons par quels moyens l'instance préfacielle de ces ouvrages remplit deux fonctions principales, à savoir : obtenir et orienter la lecture d'un roman historique.

### a. Obtenir la lecture

L'une des deux fonctions traditionnelles de la préface est d'« appâter » le lecteur, autrement dit d'inciter à la lecture. Dans cette perspective, l'instance préfacielle de notre corpus met en avant deux arguments : la valeur cognitive et la véracité d'une fiction qui s'appuie sur le fait historique.

Il appert que dans les trois romans écrits en castillan, les pièces liminaires s'emploient à attester de la véridicité de la représentation de l'Histoire contenue dans le texte littéraire qu'elles accompagnent. Les notes de l'auteur de *La catedral del mar* et de *Herejes* ainsi que la note historique de *Circo Máximo* s'appuient toutes les trois sur l'Histoire factuelle pour

---

<sup>596</sup> Gérard Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 150.

montrer l'intérêt de l'ouvrage et susciter l'adhésion du lecteur. La référence historique constitue alors un élément-clé dans le pacte de lecture et contribue à façonner l'horizon d'attente du lecteur qui reconnaît les caractéristiques du roman historique.

Le choix même de représenter l'Histoire confirme le caractère utile de ces fictions qui peuvent être considérées comme des outils cognitifs, vecteurs de connaissances historiques. Le lecteur peut se décider à lire l'un de ces livres pour sa valeur documentaire ou par intérêt politique puisque l'instance préfacielle définit clairement l'événement historique et l'espace-temps représentés.

Enfin, concernant la valeur cognitive du genre, il convient d'accorder une attention particulière dans ce corpus à *Circo Máximo*. Ce roman offre un grand nombre de pièces liminaires qui ont pour double fonction d'attester de la véracité des faits et de guider le lecteur pendant le déroulement de la diégèse. L'auteur propose, à la fin de l'ouvrage, en plus de la note historique, un glossaire de termes latins, un glossaire de termes de la langue de la Dacie<sup>597</sup>, un arbre généalogique du personnage historique, des illustrations diverses -que nous avons déjà commentées-, une bibliographie, une table des matières. Ces annexes, qui tendent à donner une allure quasiment encyclopédique à ce roman historique, fonctionnent comme un fonds documentaire dans lequel le lecteur peut puiser des informations ou des preuves de ce qui est avancé dans la fiction. Il est possible également d'y trouver des éléments pour guider l'imagination.

Par ailleurs, cet apport documentaire postliminaire permet à l'auteur de respecter le pacte du roman historique qui se veut à la fois divertissant et instructif. Il importe toutefois, de ne pas tomber dans le piège du roman historique archéologique<sup>598</sup> en saturant le texte de données historiques. Le texte allégé permet une lecture fluide et captivante. Les références historiques sont laissées en tous les cas à la disposition du lecteur qui veut approfondir sa recherche en Histoire.

---

<sup>597</sup> L'auteur propose en fin d'ouvrage (p. 1159), un glossaire des termes de la langue des Daces (le gète) utilisés dans la fiction par Decébal, sa sœur Dochia et quelques nobles du royaume Dace conquis par les Romains, ainsi qu'un rappel historique sur la pratique de cette langue. Rappelons que le « gète » est une langue morte qui était essentiellement utilisée à l'oral par les Daces, le grec étant réservé pour l'écrit. Il est donc difficile de retrouver des traces écrites. Dans la diégèse, l'auteur fait hommage cependant aux poèmes d'Ovide, un romain qui aurait écrit des poèmes en gète. Ces efforts permettent au lecteur de redécouvrir les vestiges d'une langue disparue mais qui laisse encore quelques traces dans les langues de l'Europe de l'est (roumain, hongrois, albanais, bulgare ou serbocroate).

<sup>598</sup> Celia Fernández Prieto, *Historia y novela : poética de la novela histórica*, Pamplona, EUNSA, 2003, p. 102-103. L'auteur définit la « *novela histórica arqueológica* » comme un genre littéraire qui privilégie l'information, la documentation historique et la description minutieuse d'objets, de tenues vestimentaires, de mœurs et coutumes, d'éléments d'architecture... au détriment des autres facteurs (de définition du roman historique).

La bibliographie, présentée avec une rigueur scientifique, rappelle que l'auteur Santiago Posteguillo est aussi un enseignant-chercheur, un universitaire. Cette information qui figure dans la biographie de l'auteur apportée par la « prière d'insérer », confère une autorité particulière à l'auteur. La représentation de l'Histoire contenue dans la fiction devient ainsi légitime aux yeux du lecteur avant même qu'il n'ait pris connaissance du texte. L'impressionnante bibliographie (quatre pages recto-verso) qui clôture l'ouvrage fait écho aux remerciements adressés au début de l'ouvrage aux spécialistes universitaires qui ont contribué à la recherche documentaire de l'écrivain.

Les pièces liminaires engagent donc le texte à respecter une rigueur historique élevée à un niveau universitaire et garantissent la véracité du texte à venir. En fin de compte, l'instance préfacielle, en axant sa communication autour de l'Histoire, contribue clairement à l'affichage du genre roman historique.

## b. Orienter la lecture

La deuxième fonction traditionnelle de l'instance préfacielle est de guider le lecteur et de le préparer à recevoir le texte. Les éléments paratextuels étudiés apportent des précisions sur l'intention des auteurs et le chronotope<sup>599</sup>, soit l'espace-temps reconstruit dans la fiction.

Le choix même du référent historique participe de l'originalité de l'œuvre et promet une représentation inédite de l'Histoire. Qu'il s'agisse de l'Empereur romain Trajano, d'origine ibérique, de la construction d'une église gothique et emblématique de Barcelone, ou d'un bateau nazi rempli de Juifs en escale à Cuba, nos trois romans hispaniques promettent, par le choix de la thématique historique, une vision de l'Histoire engagée dans le sens des nationalismes et de l'expression identitaire.

De plus, les auteurs insistent fortement sur les sources d'information qu'ils ont utilisées pour construire la diégèse. Ils proposent, dans les romans espagnols surtout, une liste des éléments historiques qu'ils ont dû « accommoder » pour le confort de la fiction. Ces notes de l'auteur fonctionnent alors comme un contrat qui recense les éléments vrais et les distinguent

---

<sup>599</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op.cit.*, p. 391 : De la sorte, le chronotope, principale matérialisation du temps dans l'espace, apparaît comme le centre de la concrétisation figurative, comme l'incarnation du roman tout entier. Tous les éléments abstraits du roman – généralisations philodophiques et sociales, idées, analyses des causes et des effets, et ainsi de suite, gravitent autour du chronotope et, par son intermédiaire, prennent chair et sang et participent au caractère imagé de l'art littéraire. Telle est la signification figurative du chronotope [...] ». La notion de chronotope invite donc à considérer de façon une et indivisible les dimensions temporelles et spatiales au sein de l'analyse du texte littéraire.

du faux, comme pour gagner la confiance du lecteur et définir clairement le projet auctorial. Le lecteur, pris par l'illusion référentielle, peut ainsi se référer à cet espace liminaire et métafictionnel où se noue le pacte de lecture puisque cet espace prétend à la sincérité en livrant quelques secrets du mécanisme de la fictionnalisation de l'Histoire.

En somme, l'instance préfacielle est un lieu stratégique pour nouer le pacte de lecture vu qu'il contribue à préparer le lecteur à la réception du texte.

### ***3.L'incipit***

L'*incipit*, soit le début du texte littéraire, est un autre lieu stratégique pour nouer le pacte de lecture : « si le genre n'est pas indiqué sur la couverture, c'est le début du texte qui permet de l'identifier »<sup>600</sup> nous indique Vincent Jouve. Il nous a dès lors semblé pertinent de nous intéresser aux stratégies d'ouvertures de la fiction pour mettre en exergue les processus d'identification du genre étant donné que, dans notre corpus, seule *La catedral del mar* indique clairement, en page de couverture, la mention « roman historique ». De plus, *L'esclave vieil homme et le molosse* ne dispose pas d'instance préfacielle et propose « un prière d'insérer » relativement sobre qui ne permet pas de reconnaître les traits caractéristiques du roman historique.

Rappelons, avant de procéder à l'analyse, les trois objectifs de l'*incipit* : informer, intéresser et proposer un pacte de lecture :

Tout commencement romanesque est une prise de position ; un moment décisif -et souvent difficile pour l'écrivain- dont les enjeux sont multiples car il doit légitimer et orienter le texte, donner des indications génériques et stylistiques, construire un univers fictionnel, fournir des informations sur l'histoire : bref, *diriger* la lecture.<sup>601</sup>

Il nous appartiendra d'identifier les types d'*incipit* présents dans notre corpus et de mettre en évidence les moyens mis en œuvre pour diriger la lecture et renseigner le lecteur sur l'indication générique du texte. Il s'agira de montrer quels sont les *topoi*, c'est-à-dire les lieux communs du roman historique dans le commencement, puis dans la clôture du texte.

---

<sup>600</sup> Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., p. 16.

<sup>601</sup> Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p. 14.



En nous inspirant des travaux d'Andrea Del Lungo, nous prendrons en compte trois paramètres dans notre analyse : le type, la fonction et la longueur de l'*incipit*.

Quant aux types d'*incipit*, on distingue dans la catégorie des *incipit* narratifs : l'*incipit* statique (qui assume une fonction informative), l'*incipit* progressif (qui assume à la fois une fonction informative et dramatique), l'*incipit* suspensif (qui évite toute tension dramatique et s'apparente à un refus de commencement) et l'*incipit* dynamique (qui commence souvent *in media res*, c'est-à-dire au cœur de l'action assumant ainsi la fonction dramatique).

Andrea Del Lungo distingue quatre fonctions de l'*incipit* : la fonction codifiante (pour commencer le texte), thématique (pour présenter le sujet du texte), informative (pour mettre en scène la fiction) et dramatique (pour mettre en marche l'action). Les deux premières fonctions restent constantes dans tous les cas alors que les deux dernières sont variables d'un *incipit* à un autre<sup>602</sup>.

Enfin, concernant la délimitation de l'*incipit*, il n'existe pas de normes préétablies. Si la formule médiévale *Incipit Liber* renvoyait à la première phrase ou aux premiers mots de l'œuvre littéraire, dans la littérature contemporaine, il est plutôt d'usage de considérer « la première unité du texte »<sup>603</sup> qui fait sens dans le roman. Nous tâcherons pour le moins de repérer la fracture qui marque la fin de l'*incipit* dans chacune des œuvres de notre corpus.

#### a. Le début *in media res* : un stéréotype du roman historique ?

Les *incipit* de nos cinq ouvrages divergent au niveau de la forme et de la longueur. La première unité de sens occupe tout le premier chapitre de *La catedral del mar* et de *Herejes* alors qu'elle se limite à deux paragraphes pour *L'esclave vieil homme et le molosse*. Dans *Circo Máximo*, un *prooemium*<sup>604</sup> inaugure la diégèse. *Humus*, multiplie les *incipit* étant donné que ce roman présente la particularité de regrouper ses douze héroïnes autour d'une même expérience, celle de la traversée de l'océan Atlantique. Le lecteur découvre, à chaque fois, la situation initiale des héroïnes dans un commencement *in media res*.

---

<sup>602</sup> *Idem.*

<sup>603</sup> *Op.cit.*, p. 51.

<sup>604</sup> [www.dicolatin.com](http://www.dicolatin.com): Le terme latin *prooemium* signifiait au I<sup>e</sup> siècle avant J.C, « préambule », « préface », « prélude ». Au I<sup>e</sup> siècle après J.C il prend le sens de « exorde » ou « première partie d'un discours.

À la lecture croisée de ces *incipit*, nous observons des similitudes. Tous peuvent se définir comme des *incipit* narratifs en ce qu'ils mettent en scène un ou plusieurs personnages dans un espace-temps représenté. Si nous devons dresser un schéma quinaire<sup>605</sup> pour chacun des ouvrages étudiés, il nous serait possible de préciser la situation initiale à partir de la lecture de l'*incipit*. L'univers narratif ainsi introduit signale au lecteur qu'il s'apprête à découvrir un roman. Ensuite, la majorité du corpus offre une entrée en matière plus ou moins dynamique qui, en tous les cas, plonge le lecteur au cœur de l'action par la technique du *in media res*.

Seul *L'esclave vieil homme et le molosse* semble se distinguer par un *incipit* statique, voire suspensif. Statique, parce que le premier paragraphe informe sur la thématique de l'intrigue romanesque, mais de façon allégorique, sans nommer le personnage principal, à la manière d'un conte : « Du temps de l'esclavage dans les isles-à-sucre, il y eut un vieux-nègre sans histoires ni gros-saut, ni manières à spectacle »<sup>606</sup>. L'anonymat du personnage principal dans l'une de ces premières lignes du roman ainsi que le recours au « Je » narrateur dans le deuxième paragraphe pour introduire la fiction : « Ainsi m'est parvenue l'histoire de ce vieil homme »<sup>607</sup>, ressemblent à un refus de commencer la construction de l'univers narratif, donnant de ce fait un caractère suspensif -c'est-à-dire dénué de tension dramatique- à l'*incipit*.

## b. Topos du dévoilement

D'autres similitudes sont observées dans les *incipit* comme le *topos* du dévoilement. Dans les cinq *incipit*, le lecteur découvre l'univers romanesque en même temps que se construit la présentation du protagoniste : l'atmosphère de La Havane avec le petit Daniel Kaminsky pour *Herejes* ; l'ambiance de l'empire romain et la grandeur de Rome avec Jules César pour *Circo Máximo* ; les relations dominants/dominés à Navarcles, province de la Catalogne dans *La catedral del mar* pour introduire les circonstances dramatiques dans lesquelles a été conçu Arnau ; les plantations coloniales avec le vieil esclave en fuite dans *L'esclave vieil homme et le molosse* et le quotidien dans les tribus africaines avec *Humus*.

---

<sup>605</sup> Paul Larivaille, « L'analyse (morpho)logique du récit », in *Poétique*, n°19, 1974, p. 368-388. L'auteur s'intéresse à la structure de l'intrigue pour faciliter l'analyse du texte littéraire et schématise le contenu de l'histoire en cinq étapes. Le schéma quinaire présenté reste le type de schéma narratif le plus utilisé par les critiques littéraires.

<sup>606</sup> *L'esclave vieil homme et le molosse*, *op.cit.* p. 17.

<sup>607</sup> *Op.cit.*, p. 18.

Ces textes inauguraux construisent la situation initiale de façon à gagner l'adhésion du lecteur et à le rallier à la cause du personnage principal.

### c. Langage et interculturalité

Enfin, le langage est un autre élément-clé dans l'*incipit* des romans étudiés. Certains mots de langue étrangère sont introduits dans le texte pour annoncer que l'interculturalité sera une autre thématique essentielle du roman. C'est le cas dans *Circo Máximo* qui utilise les mots latins « *tablinum* »<sup>608</sup> (table) et « *domus* »<sup>609</sup> (maison) pour désigner des objets du quotidien afin de mieux plonger le lecteur dans l'ambiance de la Rome du II<sup>e</sup> siècle après Jésus Christ. *Herejes* insère dans la description de l'espace cubain des termes hébreux « *matzot* »<sup>610</sup> ou turc « *baklavá* »<sup>611</sup> qui désignent les pâtisseries juives que doit consommer le jeune protagoniste Daniel Kaminsky. Le lecteur peut ainsi percevoir, dès le premier chapitre, la complexité du personnage pris entre plusieurs identités. Dans *Humus*, les *incipit* sont multiples puisque le roman se présente comme un recueil constitué de petits récits qui ont pour point commun le moment où les femmes captives du navire négrier sautent à l'eau. Chacun de ces chapitres est précédé d'un texte en vieux français, ce qui a pour effet de plonger le lecteur dans l'ambiance des ports de l'époque. Ensuite, les premières lignes des chapitres présentent généralement des toponymes, des noms de pays ou de personnes qui situent l'intrigue en Afrique, comme dans le chapitre intitulé « L'Amazone » : « à genoux devant Dada, père et maître de tous les Danoméno »<sup>612</sup>, « je ne tardai pas à pénétrer dans la cour d'Abomey »<sup>613</sup>. Cet *incipit* introduit le personnage principal de la façon suivante : « Ainsi vécu Sosi, fille de panthère, guerrières de toutes les guerres »<sup>614</sup>. En une phrase, le lecteur est informé du prénom de la protagoniste, de son lieu de vie grâce à l'évocation de la « panthère » et, enfin, de son statut de « guerrière » ou d'« amazone » dans la société où elle vit.

---

<sup>608</sup> *Circo Máximo, op.cit.*, p. 17

<sup>609</sup> *Idem.*

<sup>610</sup> *Herejes, op.cit.*, p. 19.

<sup>611</sup> *Idem.*

<sup>612</sup> *Humus, op.cit.*, p. 79.

<sup>613</sup> *Idem.*

<sup>614</sup> *Ibidem.*

Ce schéma-type se reproduit pour tous les *incipit* du roman, donnant l'impression d'une narration éclatée ou d'un éternel recommencement de la même histoire pour chacune de ces héroïnes africaines déportées aux Antilles. Enfin, dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, c'est la langue elle-même qui se transforme : « Du temps de l'esclavage dans les isles-à-sucre, il y eut un vieux-nègre sans histoires ni gros-saut, ni manières à spectacle »<sup>615</sup>. Le français se créolise aboutissant à une sorte d'interlecte, entre français et créole, pour montrer que la thématique identitaire imprègne le roman.

En définitive, si les *incipit* du corpus se délimitent différemment selon les romans, ils peuvent tous se définir comme des *incipit* narratifs. Les romans hispaniques semblent appliquer une stratégie d'ouverture stéréotypée avec un *incipit* dynamique qui introduit par la technique du *in media res* le lecteur au cœur de l'action pour mieux retenir son attention. Le roman franco-créolophone, plus original, propose un *incipit* statique qui annonce que le lecteur découvrira une histoire plus allégorique qu'individuelle même si la promesse de l'intériorité est aussi tangible que dans les romans hispaniques. Le lecteur s'attend à découvrir les sentiments et les émotions du vieil esclave en fuite qui est représenté sur la page de couverture, comme dans un roman ekphrastique. Dans les autres fictions, le lecteur est préparé à rencontrer l'Empereur romain, le petit Daniel Kaminsky ainsi que le Peuple catalan depuis l'intérieur.

Les fonctions codifiante et thématique sont ainsi assumées dans les cinq romans puisque le lecteur sait d'emblée qu'il se trouve en présence d'un roman ayant pour thèmes-clé l'Histoire et l'identité. La fonction informative est aussi respectée dans l'intégralité du corpus, l'univers narratif ayant été introduit.

Retenons également que les *incipit* dynamiques -dans le cas des romans hispaniques- assument une fonction dramatique en terminant notamment sur une note de suspense qui promet au lecteur de l'action, comme pour le convaincre de se lancer dans la lecture de ces importants volumes qui peuvent comporter jusqu'à 1105 pages pour *Circo Máximo*.

---

<sup>615</sup> *L'esclave vieil homme et le molosse*, *op.cit.*, p. 17.

## C. Roman et *marketing*

Lorsque nous observons la disposition des livres disponibles en librairie et que nous nous référons aux éditeurs, nous nous rendons bien compte que le roman historique est un article comme n'importe quel autre produit de supermarché qu'il convient de mettre en valeur pour attirer l'attention du consommateur et tenter de battre des records de vente. Illustrations attrayantes en page de couverture, découpage de la fiction en chapitres courts et équilibrés, présentations du livre à l'échelle nationale et internationale, etc. sont autant de stratégies signalant la vivacité de l'industrie du livre et des maisons éditoriales qui rivalisent d'ingéniosité pour capter l'attention de la grande majorité des acheteurs. L'exemple d'Ildefonso Falcones qui a essuyé sept refus avant de publier chez l'éditeur Grijalbo *La catedral del mar* montre que les maisons d'édition imposent des critères de sélection à des auteurs de plus en plus nombreux.

De plus, il semble que la présentation du livre soit codifiée, que chaque type d'ouvrage s'adresse à un public bien précis, certaines publications jouissant parfois d'une propagande de type quasiment hollywoodien. Aussi, le genre littéraire devient un argument de vente important qu'il convient d'afficher et de respecter pour répondre aux attentes du lecteur. Dans le cas du roman historique, nous questionnerons les clés du succès du genre. S'agit-il d'un phénomène de mode ou d'une pratique régulière ? Quels sont les critères de définition du genre selon les maisons d'édition ? Entre création littéraire et formatage, quel est l'impact de l'éditeur dans l'écriture et la présentation du roman historique ? Enfin, nous mettrons en lumière le rôle des maisons d'édition dans la diffusion internationale du livre.

Pour répondre à ces questions, nous avons opté pour une approche sociologique fondée sur une observation participative du milieu littéraire dans la ville de Valence en Espagne où le roman historique est particulièrement vivace, sur des entretiens semi-directifs de romanciers et des questionnaires adressés aux lecteurs, libraires et éditeurs dans les trois espaces représentés dans notre corpus.

## 1. Un phénomène de mode ?

Si le succès des textes de Walter Scott impose le roman comme genre littéraire dominant au XIX<sup>e</sup> siècle, la démocratisation de la lecture tout d'abord -grâce aux campagnes d'alphabétisation-, puis de l'écriture stimulent l'industrie du livre au XX<sup>e</sup> siècle.

Nous verrons dans quelle mesure le roman historique se développe et favorise le lien social en Espagne.

### a. Le roman historique, un genre en plein essor

Le roman historique contemporain semble être une valeur sûre pour les maisons d'édition. Santiago Posteguillo ou encore Arturo Pérez Reverte sont des auteurs à succès de ce genre. Nous avons décidé de nous rapprocher des *aficionados* du roman historique afin de vérifier la vivacité du genre. Ainsi, nous nous sommes rendue à la cinquième rencontre annuelle organisée par les administrateurs du site internet *Hislibris* à Madrid et Alcalá de Henares. Le site internet d'*Hislibris*, créé en 2005<sup>616</sup> par Ricardo Tejedor et Javier Baonza, prétend recenser, résumer et commenter les romans historiques. Une fois par an, les *hislibreños* -c'est-à-dire les internautes inscrits sur ce site-, se rencontrent et organisent des activités autour du roman historique dans une ville d'Espagne. Nous avons aussi pu faire la connaissance de nombreux auteurs de romans historiques dont Antonio Penades qui est aussi l'animateur d'un atelier d'écriture de roman historique intitulé : « *Curso de narrativa de Antonio Penades* ». Nous avons intégré cet atelier qui se déroule chaque année à Valence, à *L'Iber*, le musée des petits soldats de plomb (*soldaditos de plomo*). C'est ainsi que nous avons pu découvrir, plus qu'un engouement avec l'existence d'une véritable vie sociale autour du roman historique, planifiée d'ailleurs à l'année...

Des clubs de lecture se sont créés spontanément à l'instar du « *Cuaderno rojo* », qui a été fondé en 2009 à l'initiative d'un groupe d'anciens participants de l'atelier d'Antonio Penades. Des réunions se tiennent régulièrement entre auteurs et lecteurs dans des lieux de prédilection comme *L'Iber* ou le bar littéraire « Bibliocafé ». La « Fundación Libertas 7 » et le musée *L'Iber*, dirigés par Alejandro Noguera, constituent un centre culturel dynamique et un

---

<sup>616</sup> Le nom du domaine *Hislibris.com* a été acquis le 17 avril 2005.

point de ralliement où les passionnés de Littérature et d'Histoire peuvent assister à des congrès de Littérature, des diffusions de films historiques, des expositions, des rencontres entre historiens, des voyages culturels, des cours d'Histoire, des présentations de livres, des conférences, des ateliers, des recreations historiques, des concours littéraires, etc.

Nous avons pu assister à quelques-unes de ces activités comme la délibération d'un jury chargé de sélectionner le lauréat d'un concours à un récit historique, en plus de l'atelier d'écriture. Nous avons profité de cette immersion pour mener une enquête auprès des librairies, des auteurs, des lecteurs et des éditeurs, afin de recueillir des informations sur le roman historique contemporain et tenter aussi de mieux mettre en lumière le pacte de lecture du roman historique tel qu'il se conçoit actuellement.

## b. Le roman historique, un vecteur de lien social

Cette approche sociologique que nous avons pu mener en Espagne nous invite à confirmer dans cet espace l'existence du genre. Toutefois, ces mouvements ont été impulsés il y a une dizaine d'années pour les premiers (*Hislibris.com* et *el curso de narrativa* d'Antonio Penades). Même si le roman historique existait bien avant, il semble que l'émergence de cette dynamique sociale marque un renouveau ou du moins l'arrivée d'une nouvelle génération, et avec elle d'un nouveau mode de lecture et d'écriture du roman historique qui devient de ce fait un mode de vie plus qu'un support de lecture.

En Martinique et à Cuba, terres d'oralité, nous n'avons pas détecté l'existence d'une telle dynamique sociale autour du roman historique.

En somme, l'approche sociologique nous montre qu'en Espagne le roman historique est capable de susciter toute une dynamique sociale au sein d'une région et même à l'échelle nationale. Nous avons pu vérifier que le roman historique est fortement populaire et qu'il est pratiqué, c'est-à-dire, lu et écrit par toutes les classes sociales, à tout âge, et aussi bien par les hommes que par les femmes. La dynamique sociale évoquée n'en reste pas moins très récente. Phénomène de mode ? Il nous semble pour le moins approprié d'évoquer un renouveau du genre qui se manifeste non seulement par le traitement de thématiques orientées vers le passé espagnol et non plus seulement vers l'Égypte ou d'autres espaces étrangers -ce qui stimule l'engouement de la population locale pour le roman historique-, mais aussi par une nouvelle réception du texte.

La lecture du roman historique, bien plus qu'une activité de loisir effectuée en solitaire, devient donc un objet de partage et d'échange. Le lecteur s'invite dans la création du roman historique. Le roman historique, en plus de façonner une mémoire collective et de diffuser à grande échelle l'Histoire et la culture d'un pays ou d'une communauté, peut aussi faciliter un art de vivre ensemble, offrant dès lors une opportunité de « faire peuple » dans une société où les personnes tendent à s'isoler les unes des autres pour communiquer à travers l'outil informatique.

## ***2. Une structure formatée par les maisons d'édition ?***

### **a. Le poids des maisons d'édition quant à l'identification du genre**

Remarquons tout d'abord que les deux romans espagnols sont présentés comme des *best-sellers* et présentent des lieux communs qui poussent à croire à l'existence d'une structure formatée et stéréotypée, imposée par les maisons d'édition. De plus, toutes les pièces du corpus ont été éditées en Europe, y compris les deux romans caribéens. Le roman cubain chez Tusquets, maison d'édition espagnole et les deux romans franco-créolophones chez Gallimard, à Paris. Ce choix peut être une stratégie adoptée pour pallier le manque de visibilité des productions antillaises. En passant par des maisons d'édition européennes bien connues, les auteurs caribéens peuvent prétendre à un plus large public et viser un lectorat international.

De plus, cette stratégie évite, dans certains cas, le piège de la classification de l'œuvre selon l'origine de l'auteur. En effet, des ouvrages édités chez Présence Africaine, par exemple, se retrouvent le plus souvent dans le rayon « Roman africain » alors qu'ils affichent la mention « contes » ou « nouvelles ». Mais nous avons aussi relevé dans le rayon intitulé « roman antillais et Océanie » des ouvrages de Patrick Chamoiseau, pourtant édités chez Gallimard. Ce procédé discriminant de classification du livre peut fortement affecter la commercialisation d'une œuvre.

Une sorte de *packaging*<sup>617</sup> -soit le conditionnement, l'emballage, le *design* d'un produit destiné à stimuler la vente- est conçu pour le roman historique comme s'il s'agissait d'un

---

<sup>617</sup>[www.e-marketing.fr](http://www.e-marketing.fr), consulté le 10 avril 2016.



produit *marketing*. Cette observation est d'autant plus pertinente que beaucoup de publications se font de façon massive, à l'échelle internationale, obligeant les professionnels du livre à établir des codes visuels standard pour stimuler les ventes. L'aspect industriel est donc incontournable dans l'analyse de la structure et de la présentation du roman historique. Aussi, les maisons d'édition semblent vouloir mettre en place un format de présentation cohérent avec l'identité d'une marque. Au premier regard, il est aisé de reconnaître les pages de couverture des ouvrages édités par Tusquets par exemple. Les codes visuels facilitent ainsi l'identification du genre littéraire et de la maison d'édition, surtout quand cette dernière est spécialisée dans un type d'ouvrages.

Notre approche sociologique du roman historique a révélé que l'indication générique se faisait notamment par le choix des couleurs. Noir pour le roman noir, rose pour le roman sentimental, une illustration inspirée d'un personnage, d'un monument ou d'une scène historique pour le roman historique. Ce code de couleur (et d'image) précède la lecture du titre et du paratexte et guide d'emblée le lecteur dans la reconnaissance du genre littéraire.

Dans les points de vente, la décision de placer tel ou tel ouvrage en tête de gondole revient à la maison d'édition. Les librairies ne font qu'appliquer les stratégies de communication conçues par les éditeurs pour assurer la promotion du livre et garantir, au final, l'écoulement du stock.

## b. Le roman historique hispanique, une écriture formatée ?

En ce qui concerne la présentation du texte, nous avons vu dans la partie dédiée au péri-texte éditorial, comment elle obéit à des codes visuels propres au roman historique. Il ressort que la qualité du papier, la police des caractères et la dimension du volume coïncident entre les romans hispaniques du corpus. Ils sont tous les trois édités en Espagne, mais par des maisons différentes, et semblent adopter un format-type. Ces romans sont également relativement épais, avec un texte réparti en plusieurs livres, eux-mêmes divisés en chapitres. Des indications spatio-temporelles sont ajoutées au dessus des chapitres ou des titres des livres selon les ouvrages. Nous renvoyons à l'analyse du péri-texte interne pour rappeler les lieux communs du roman historique dans le pacte de lecture.

Au-delà de la structure externe, il semble que la structure interne du roman historique suive un modèle-type. Notre approche sociologique nous a permis de découvrir des ateliers

d'écriture proposés à distance ou en présentiel pour maîtriser les fondamentaux du genre. Nous avons ainsi suivi pendant le cours animé par Antonio Penades un stage de formation au logiciel « scrivener », l'un des plus sollicités par les écrivains espagnols<sup>618</sup>. Grâce à cet outil informatique, le romancier peut organiser son projet depuis la phase de documentation jusqu'à la version finale. Il peut aussi organiser plus facilement son roman par chapitre et par scène, créer des fiches par personnage, par endroit ou par objet-clé de la diégèse. D'autres options sont proposées comme la gestion du temps de l'écriture, la production de statistiques, ou de graphiques permettant de suivre la cohérence de la fiction.

Enfin, il convient de préciser qu'avec l'avancée de l'informatique, la systématisation de l'usage d'internet, des réseaux sociaux et des autres moyens multimédias, l'auto-édition est désormais possible. Il devient de ce fait de plus en plus difficile pour les écrivains d'avoir une visibilité dans les points de vente sans passer par les campagnes publicitaires orchestrées par les grandes maisons d'édition.

En définitive, le roman historique, nous l'avons dit, permet par exemple de redonner vie à un peuple disparu en ressuscitant ses mœurs et ses coutumes, ses croyances et ses courants de pensées à travers une fiction. Il construit également le patrimoine culturel d'une nation et contribue à son rayonnement en véhiculant un mode narratif, un courant de pensée, une vision de l'Histoire. Par conséquent, nous pouvons définir le roman historique comme un bien culturel. Mais, dans le monde de l'édition, force est de constater que l'orientation poursuivie a bien plus un but lucratif que culturel.

---

<sup>618</sup> De nombreux logiciels sont disponibles sur le marché pour faciliter la tâche du romancier : *yWriter*, *Scrivener*, *Celtx*, *Adobe Story*, *Story Book*, *Final Draft*, etc. Les deux premiers logiciels : *yWriter* et *Scrivener*, traduits en espagnol, sont les plus utilisés dans la Péninsule ibérique. Nous ne présenterons que le logiciel *Scrivener* pour lequel nous avons suivi une formation.

### ***3. Une diffusion internationale***

Les maisons d'édition, comme la plupart des producteurs industriels, visent une consommation de masse. D'importants efforts sont alors déployés pour assurer la promotion du roman historique à l'échelle nationale et internationale. En plus d'une présentation standard du volume pour faciliter l'identification générique, les géants de l'édition intègrent internet et les réseaux sociaux dans les stratégies de communication menées autour du livre. Tous les éléments publicitaires ainsi obtenus constituent ce que Gérard Genette nomme l'épitéxte public<sup>619</sup>.

Des bandes annonce dignes d'un film hollywoodien égayent alors la présentation d'un livre ; des rencontres entre auteurs et lecteurs se multiplient toute l'année à l'échelle nationale et internationale, faisant de l'auteur un être accessible et vendeur de sa production.

En somme, comment le roman historique, vecteur de la culture et de l'identité d'un espace bien précis peut-il partir à la conquête d'un public étranger ? Et quels sont les rouages de la diffusion internationale du roman historique ?

#### **a. Stratégies de communication et fidélisation du lecteur**

Les éditeurs n'hésitent pas à orchestrer une véritable campagne *marketing* pour la promotion d'un roman qui leur semble prometteur. La publicité s'effectue aussi bien dans le périexpte éditorial, soit dans le livre lui-même, que dans l'épitéxte public, soit en dehors du livre. Cette dernière option suppose l'utilisation d'internet, de la presse écrite, de la radio ou de la télévision.

Les éditeurs accentuent la visibilité des auteurs en organisant des présentations à l'échelle nationale et internationale pour assurer des séances de dédicace, des conférences-

---

<sup>619</sup>*Seuils, op.cit.*, p. 316 à 317 : « Est épitéxte 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. Le lieu de l'épitéxte est donc *anywhere out of the book*, n'importe où hors du livre [...] N'importe où hors du livre, ce peut être journaux et revues, émissions de radio ou télévision, conférences et colloques, toutes prestations publiques éventuellement conservées sous forme d'enregistrements ou de recueils imprimés : interviews et entretiens rassemblés par l'auteur (Barthes : *le Grain de la voix*) ou par un médiateur (Raymond Bellour : *le Livre des autres*), actes de colloques, recueils d'autocommentaires (Tournier : *Le Vent Paraclet*). Ce peut être encore des témoignages contenus dans la correspondance ou le journal d'un auteur, éventuellement voués à une publication ultérieure, anthume ou posthume ». Nous tiendrons compte dans cette étude du contexte postmoderne où les éditeurs peuvent mobiliser les supports média et informatiques pour élaborer leurs campagnes publicitaires.

débats. L'auteur apparaît aussi dans des soirées littéraires et dans d'autres types d'événements culturels autour de la publication d'un livre. Ce dernier est souvent porteur d'un ou de plusieurs projets culturels. Les éditeurs investissent aussi dans les locations de stands lors des salons du livre, dans des annonces publicitaires qui rappellent celles des grosses productions cinématographiques.

Ces stratégies de communication favorisent assurément la fidélisation du lecteur qui prend le temps de se familiariser avec l'auteur. Le lecteur se fait une image de l'auteur qu'il associe au livre. L'auteur ainsi médiatisé peut devenir une sorte de *pop star* dans le milieu littéraire. En concentrant ses efforts sur la construction de l'image de l'auteur, la stratégie éditoriale fait donc de l'auteur un véritable ambassadeur de son œuvre. Au final, c'est l'auteur lui-même qui construit l'image de marque de sa production littéraire.

Pour illustrer ces observations qui valent pour les cinq auteurs de notre corpus, nous prendrons l'exemple de Santiago Posteguillo qui nous semble le plus populaire et qu'il nous a été plus facile d'approcher.

## b. Sites internet et promotion du livre

En tapant les noms des auteurs de notre corpus sur un moteur de recherche internet, il est aisé de trouver des informations, soit sur une page web officielle -ce qui est le cas pour nos trois auteurs hispanophones-, soit sur des sites spécialisés en Littérature comme pour le Martiniquais Patrick Chamoiseau. Il semble que la distinction s'établisse entre les deux aires linguistiques et géographiques représentées puisqu'en réalité les maisons d'édition de notre corpus se situent en France hexagonale et en Espagne, mettant ainsi en exergue un savoir-faire français et un autre espagnol.

Santiago Posteguillo<sup>620</sup>, l'un des auteurs les plus populaires de roman historique de la Péninsule ibérique, bénéficie donc d'une page web officielle avec une présentation travaillée. La couleur et le fond d'écran rappellent bien la thématique historique qui marque son œuvre de façon prédominante. Il est précisé dès le début qu'il est possible de suivre cet auteur sur *twitter*, *facebook* et sur un site qui recense et met à la disposition du lecteur l'enregistrement de tous les événements culturels où l'auteur est apparu durant l'année.

---

<sup>620</sup>[www.santiagoposteguillo.es](http://www.santiagoposteguillo.es), consulté le 5 février 2015.

Cette interface fixe permet de naviguer entre six rubriques : Accueil, Auteur, Atelier d'écriture, Contacts, Livres publiés et un espace où le lecteur peut laisser ses commentaires sur les ouvrages. Le lecteur peut trouver sur cette page, dans l'ordre, un agenda récapitulant tous les événements passés et à venir auxquels Santiago Posteguillo a participé ou participera, des informations sur la biographie de l'auteur, des informations et de la publicité sur l'atelier d'écriture d'Antonio Penades au musée *L'Iber* dans lequel il intervient, un espace d'échanges entre l'auteur et le lecteur (même s'il semble très difficile de répondre à tous les messages envoyés), un espace dédié aux diverses publications de l'auteur, chaque publication étant illustrée par la page de couverture et le synopsis correspondant. Le lecteur peut aussi consulter des archives, des photos, des interviews, etc.

Cette page web officielle est aussi un formidable instrument de publicité, non pas seulement pour l'auteur et ses publications, mais aussi pour tous ses partenaires, même professionnels puisque des liens sont annexés pour visiter les pages officielles de l'Université où il enseigne, ou le bar littéraire Bibliocafé où il participe souvent à des tables rondes autour du roman historique.

En somme, la page web officielle est un formidable support publicitaire qui vise à construire l'image d'un auteur accessible et disponible alors qu'en réalité il est très difficile d'entrer en contact avec l'auteur à travers cet espace multimédia.

La page officielle des autres auteurs hispanophones propose sensiblement les mêmes options avec, en plus, une traduction en anglais pour Ildefonso Falcones<sup>621</sup>. Le *trailerbook*<sup>622</sup> disponible -soit la bande annonce du livre- porte sur son deuxième roman : *La mano de Fátima* et dure 55 secondes.

La page officielle du Cubain Leonardo Padura<sup>623</sup> offre moins d'informations sur les autres publications de l'auteur, sans doute parce qu'elles ne sont pas éditées chez Tusquets. Un effort considérable est observé pour la publicité de *Herejes*. Le lecteur peut y lire le synopsis, voir et télécharger le « trailerbook » qui dure pour sa part 01mn 05. C'est aussi la page qui offre davantage de supports media pour suivre les activités culturelles de l'auteur : *facebook*, *twitter*, *youtube*, *vimeo*, *flickr*, *open.spotify*.

---

<sup>621</sup>[www.ildefonsofalcones.com](http://www.ildefonsofalcones.com) consulté le 5 février 2015.

<sup>622</sup> Le *trailerbook* est la bande-annonce du roman. Elle prend la forme pour les trois romans hispaniques de notre corpus d'un petit film publicitaire qui dure à peine quelques minutes selon le modèle des bandes-annonces des films hollywoodiens.

<sup>623</sup>[www.leonardopadura.com](http://www.leonardopadura.com)

Enfin, remarquons que Santiago Posteguillo propose aussi un *trailerbook* pour son roman *Circo Máximo* qui est diffusé à chaque présentation du livre, mais qui n'est pas disponible sur la page officielle web.

En somme, il semble que les maisons d'édition espagnoles soignent sur internet l'image de l'auteur et la publicité du livre publié. Cette stratégie qui vise à construire l'image de l'auteur comme marque déposée et comme valeur sûre du roman historique à vendre s'apparente beaucoup au *branding*, action *marketing* qui s'inscrit dans le domaine de la publicité digitale et qui peut se définir comme une « pratique visant à créer, renforcer et maintenir l'identité d'une marque (« *brand* » en anglais), notamment sur Internet »<sup>624</sup>. Le choix de fonder sa campagne publicitaire sur internet semble être une stratégie *marketing* propre aux maisons d'édition espagnoles.

Le roman martiniquais, celui de Patrick Chamoiseau notamment, montre en revanche un tout autre modèle où la présentation digitale de l'auteur, pourtant très connu, est confiée à des sites spécialisés en Littérature et culture. Il revient donc à l'auteur de construire son e-réputation via les réseaux sociaux.

## Conclusion

En définitive, nous distinguons dans notre corpus deux types d'ouvrages en ce qui concerne l'affichage du genre. D'une part, les romans écrits par les auteurs espagnols et le roman *Humus* de Fabienne Kanor qui présentent assez clairement dans le paratexte qu'il s'agit de romans historiques. D'autre part, les deux romans caribéens *Herejes* de Leonardo Padura et *L'esclave vieil homme et le molosse* de Patrick Chamoiseau qui annoncent une thématique historique, mais laissent au lecteur la responsabilité de déterminer le genre littéraire auquel appartient le texte : entre roman historico-socio-policier pour le roman cubain et entre conte et roman historique pour la fiction martiniquaise. Il convient de préciser que même si *Humus* de Fabienne Kanor affiche assez clairement dans le paratexte le genre « roman historique », elle garde une touche d'originalité quant à la structure éclatée du roman qui réunit plusieurs petites histoires au sein de la grande histoire et donc plusieurs *incipit* au sein d'un même schéma narratif.

---

<sup>624</sup>Dushan Jancik, *Dictionnaire pratique du marketing internet*, 2010-2012. [www.definition-marketing.net](http://www.definition-marketing.net), consulté le 15 juin 2016.

En ce qui concerne la stratégie *marketing* développée par les maisons d'édition, le roman cubain, édité en Espagne, se rattache au corpus espagnol puisque tous les trois communiquent de façon importante sur internet et observent une logique publicitaire digitale proche du *branding* pour convertir, dans la représentation du lecteur, le nom de l'auteur en une image de marque, une valeur sûre du roman historique vendu.

Dans les trois cas, la diffusion se fait à l'échelle internationale. Les romans hispaniques semblent vouloir alors entrer dans le format stéréotypé du *best-seller*.

Le roman de Chamoiseau, édité en France hexagonale, semble bénéficier d'une campagne publicitaire moins médiatique et prend une forme moins canonique et stéréotypée que les fictions espagnoles. Cette originalité ainsi que la sobriété des pièces liminaires qui constituent le paratexte -très généreux dans les romans hispaniques- brouillent les pistes de la détermination du genre littéraire.

En revanche, en plus de la thématique historique clairement annoncée, nous retrouvons dans l'ensemble de ces œuvres une répartition par chapitres et sous-chapitres avec la présence récurrente de déictiques spatio-temporels en tête de chapitre. L'ensemble de ces éléments participent indéniablement au pacte de lecture entre l'auteur et le lecteur du roman historique et l'invitent à découvrir le cœur de l'œuvre et ses personnages, entre centre et marge.

## **Chapitre II : Entre servage et esclavage : la marginalité vue à travers des périodes historiques et des espaces fondateurs**

Nous avons retenu la marge comme l'un des centres affirmés du roman historique postmoderne. Les ouvrages qui constituent notre corpus ont en effet pour point commun d'éclairer un point anecdotique de l'Histoire comme l'origine ibérique d'un Empereur romain, la poursuite d'un esclave en fuite, l'escale à Cuba d'un bateau rempli de Juifs ou encore la construction d'une église gothique.

Il nous appartiendra dans ce chapitre d'analyser les manifestations de la marginalité selon trois axes : le chronotope, la figure du héros et les actants.

Nous proposerons une analyse comparative entre les cinq romans étudiés en cherchant à montrer dans quelle mesure les choix des auteurs concernant l'espace-temps représenté dans la diégèse, la construction de héros de la marge et la personnification d'éléments non humains ancrent la fiction dans la marginalité, favorisant ainsi une représentation inédite et de type postmoderne de l'Histoire.



## A. Des périodes historiques privilégiées

Le choix du chronotope et donc de l'espace-temps reconstruit dans la fiction indique, en plus d'un goût prononcé pour une période historique, l'intentionnalité de l'auteur quant à sa représentation de l'Histoire. Aussi, nous pouvons d'emblée distinguer deux catégories dans notre corpus pour ce qui relève de la construction de l'espace. La première concerne les romans espagnols qui rattachent l'univers narratif à l'Espagne et à des périodes très lointaines comme la Rome antique et le Moyen Âge. La deuxième catégorie, constituée par les romans caribéens, met en scène des personnages qui évoluent aux Antilles ou à la fois en Europe, aux Antilles et en Amérique, à des époques plus récentes du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècles.

Nous verrons dans quelle mesure ces choix invitent à une relecture de l'Histoire selon le prisme de la marginalité tout en mettant en valeur les espaces où ils s'inscrivent.

### ***1. Espagne : Rome antique et Moyen Âge***

Le corpus espagnol place l'Espagne au centre de la diégèse même si les époques diffèrent entre Rome antique et Moyen Âge. D'une part, nous nous attacherons à observer les mécanismes de la fiction pour associer dans les représentations l'image de l'Espagne au temps des origines, la Rome antique étant considérée comme le berceau de l'Europe. D'autre part, nous verrons comment la Catalogne est transformée en théâtre de l'Histoire, la fiction rendant un vibrant hommage aux splendeurs de Barcelone, une ville capitale en plein essor.

Dans les deux cas, la fiction procède en quelque sorte à une mythification de l'espace par le traitement du temps.

#### a. Rome antique

Le succès de *Circo Máximo* est la preuve manifeste d'un engouement populaire, toujours renouvelé, pour l'Antiquité et l'Empire romain. L'originalité de ce roman consiste à développer la fiction autour d'un Empereur romain, certes, mais issu de l'espace ibérique que

nous connaissons actuellement comme l'Espagne. L'origine ibérique du grand homme de pouvoir qu'est Trajano est d'ailleurs soulignée par les pièces liminaires postérieures, notamment l'arbre généalogique du personnage historique.

Au sommet de sa gloire, le narrateur évoque l'enfance du personnage dans les campagnes ibériques. Les descriptions des paysages sont empreintes de romantisme, de nostalgie et dénotent une grande tendresse. Trajano retrouve pendant ses aventures un ami d'enfance qui lui sera fidèle et loyal. Même si l'espace de pouvoir est Rome, l'évocation répétée de la terre natale de l'Empereur fait de l'espace ibérique un espace certes périphérique, mais idéalisé, voire mythifié, à l'instar du Paradis ou de la Terre Promise.

L'entretien que nous avons eu avec l'auteur Santiago Posteguillo confirme l'intention de mettre en valeur la nation espagnole qui reste en périphérie de la Rome antique et de l'Europe actuelle. Santiago Posteguillo avoue que cet hommage à l'identité espagnole a pour but d'aider le peuple espagnol à retrouver sa dignité et sa fierté dans l'épineux contexte de la crise économique de 2008 qui place l'Espagne et la Grèce au rang des mauvais élèves de l'Europe. Rappeler de façon si insistante la grandeur des exploits de l'Empereur romain, revient en quelque sorte à encenser la contribution de l'Espagne à l'expansion de l'Empire romain.

## b. Moyen Âge

L'autre roman espagnol : *La catedral del mar*, s'inspire de la construction de la l'église gothique Santa María del mar au XIV<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'une période-clé qui correspond à l'apogée de la ville de Barcelone. En exploitant une tranche de l'Histoire aussi dynamique et valorisante pour l'espace catalan, il semble que cet auteur assume pleinement sa volonté de rendre hommage à la culture et au Peuple<sup>625</sup> catalans.

La marge se définit ici davantage par l'espace que par la période représentée. Là encore, il est important d'établir une corrélation entre le choix de l'auteur et l'actualité géo-politique. En effet, les statuts des Autonomies inscrits dans la Constitution de 1978<sup>626</sup> qui régit le territoire

---

<sup>625</sup> Nous proposons un « P » majuscule, car il nous semble que dans le roman le peuple est le véritable héros.

<sup>626</sup> Article 147 de la Constitution espagnole de 1978 : « Dentro de los términos de la presente constitución, los Estatutos serán la norma institucional básica de cada Comunidad Autónoma y el Estado les reconocerá y amparará como parte integrante de su ordenamiento jurídico ». « Dans le cadre de cette Constitution, les statuts seront la norme institutionnelle fondamentale de chaque Communauté autonome et l'État les reconnaîtra et les protégera comme partie intégrante de son ordre juridique ». [www.juntaelectoralcentral.es](http://www.juntaelectoralcentral.es), consulté le 01/06/2018.

espagnol, positionnent la Catalogne comme une région périphérique, c'est-à-dire un espace situé en marge de Madrid, la capitale.

De plus, sur le plan politique, la Catalogne est le théâtre depuis la mort du Général Franco de revendications identitaires fortes qui ont conduit à des positionnements séparatistes. La *Generalitat* entame un bras de fer avec le gouvernement central pour obtenir l'indépendance de la Catalogne. Dans ce contexte de lutte pour l'indépendance, la mise en avant d'une période aussi importante que le Moyen Âge rappelle la perspective romantique qui se reconnaît, entre autres, par un amour pour le passé et la mythification des monuments historiques, autant d'éléments qui conduisent à l'exaltation de la « nation ». Le simple choix d'ancrer la fiction dans la Barcelone médiévale est donc déjà un signe militant du projet auctorial.

En somme, les périodes représentées dans le corpus espagnol traduisent l'intentionnalité des auteurs. Si la Rome antique permet une mise en valeur de la nation espagnole dans *Circo Máximo*, la représentation de la Barcelone du XIV<sup>e</sup> siècle dans *La catedral del mar* encense l'espace catalan.

Dans les deux cas, le roman historique défend des régionalismes : l'Espagne dans l'empire romain ou dans la communauté européenne, la Catalogne en Espagne. Par le simple choix de représenter une période faste de l'Histoire, ces ouvrages promettent d'emblée une inversion du rapport centre et marge, faisant de l'espace dominé le centre de la diégèse.

## ***2. Entre Europe et Amérique, du XV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècles, la mosaïque de la marginalité***

Nous traiterons ici de la deuxième catégorie du corpus qui concerne les romans caribéens. Les romans martiniquais *L'esclave vieil homme et le molosse* et *Humus* présentent une période bien précise, celle de l'esclavage aux petites Antilles et de la Traite des Noirs dans un système esclavagiste lié au commerce triangulaire. Cette thématique, comme le prouve l'illustration de la page de couverture qui date de 1861<sup>627</sup>, est fort récurrente dans le milieu artistique et littéraire. Il s'agit cependant de deux textes engagés dans la lutte contre l'aliénation. C'est pourquoi il nous semble opportun de remettre en contexte l'écriture de ces romans pour prendre la mesure de leurs aspects liés au monde marginal.

La Martinique, ancienne colonie, est une région française d'Outre-mer. Le passé colonial et la constitution d'une société pigmentocratique est encore source de relations tendues entre dominants et dominés et, par là-même, entre les Antilles et la France hexagonale. À l'heure actuelle, des associations<sup>628</sup> ont lutté pour que la Traite des Noirs et l'esclavage soient reconnus comme crimes contre l'humanité. D'autres militent pour que le devoir de mémoire soit effectif pour cette tranche de l'Histoire<sup>629</sup>. Depuis 2001, la loi Taubira reconnaît la traite des Noirs et l'esclavage des Africains aux Antilles en tant que crimes contre l'humanité.

En somme, même si la période esclavagiste inspire beaucoup de textes littéraires<sup>630</sup>, des aspects militants peuvent se manifester comme dans notre corpus, en mettant notamment au centre de la diégèse l'espace et les êtres dominés.

Le roman cubain, quant à lui, est particulièrement atypique car il réunit dans la fiction tous les espaces représentés dans les autres romans du corpus. Le lecteur peut ainsi voir évoluer

---

<sup>627</sup> L'illustration de la page de couverture du livre de Patrick Chamoiseau a été peinte par Richard Ansdell en 1861 sous le titre « *The hunted slaves* ».

<sup>628</sup> Le CRAN (Conseil représentatif des associations noires de France), le CM98 (Comité de marche du 23 mai 1998), le CREFOM (Conseil Représentatif des Français d'Outre-mer), la LDH (Ligue des Droits de l'Homme), la LICRA (Ligue Internationale contre le Racisme et l'Antisémitisme), le MRAP (Mouvement contre le racisme et pour l'amitié entre les peuples), SOS-Racisme, le CIFORDOM (Centre d'Information, Formation, Recherche et Développement pour les originaires d'Outre-Mer).

<sup>629</sup> L'association ADEN94 (l'Association des descendants d'esclaves noirs et leurs amis) née à la suite de la loi Taubira de 2001, milite en effet pour faire observer le devoir de mémoire sur l'esclavage aux Antilles à travers les programmes scolaires et en organisant des projets de recherche en histoire et en sciences humaines portant sur la traite négrière, l'esclavage et le colonialisme.

<sup>630</sup> Hormis les œuvres martiniquaises de notre corpus, nous citerons encore *Dominique nègre esclave* (1951) de Léonard Sainville ou encore *Youma* (1890) de Lafcadio Hearn.

des personnages entre l'Europe (Amsterdam, Cracovie), la Caraïbe (Cuba) et l'Amérique continentale (Miami).

À Cuba, Mario Conde enquête sur deux cas qui sont liés : la disparition d'un tableau hollandais appartenant à une famille juive (les Kaminsky) et le meurtre d'une jeune femme. La fiction remonte alors jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle pour mettre en scène la conception du tableau évoqué dans la diégèse, dressant par là même un portrait du célèbre peintre Rembrandt Van Rijn et retraçant l'histoire des Juifs persécutés par l'Allemagne nazie en 1939.

La fiction ne représente donc pas une seule période comme les autres romans du corpus, mais plusieurs périodes de l'histoire d'une famille juive, soit une représentation diachronique et diasporique de cette communauté. Cet essaimage, plus qu'éparpillement spatio-temporel, qui structure la diégèse est sans nul doute à l'image du Juif errant, figure de proue de ce roman.

La marginalité se manifeste ici alors à plusieurs niveaux par un éclatement du temps et de l'espace autour de l'histoire d'un tableau et de la famille propriétaire et, par conséquent, par une pluralité de protagonistes. Cette hétérogénéité d'espaces, de périodes historiques et de personnages contribue à exprimer l'identité archipelique et diasporique de la communauté juive.

L'éclectisme concerne aussi le mode narratif et le genre littéraire, il structure le traitement du temps et de l'espace, faisant ainsi de *Herejes* un roman fortement ancré dans la marginalité et dans la postmodernité.

En définitive, les cinq ouvrages de notre corpus s'inscrivent dans la marginalité en exploitant des périodes historiques chargées d'événements marquants pour les espaces représentés à partir des héros qui appartiennent, pour une raison ou une autre, à la marge de leur époque et à un espace lui aussi éloigné du centre. Il ne s'agit donc pas seulement de chercher dans ces récits historiques une période dynamique et pleine de rebondissements pouvant assurer une fiction divertissante et riche en actions. Le choix de la marginalité semble plutôt coïncider avec un militantisme affirmé dès le départ et qui fait de ces romans historiques l'aboutissement d'un projet auctorial engagé dans la construction d'une représentation volontairement orientée de l'Histoire.

## **B. Le choix d'un nouveau type de héros**

Les modalités de construction des personnages constituent un axe important dans l'étude de la marginalité dans ce corpus. Dans les cinq ouvrages retenus, le héros et ses adjuvants s'inscrivent, nous l'avons vu, dans la marge et offrent ainsi la possibilité de voir les événements depuis un point de vue inédit, en sortant de la vision traditionnelle transmise par les discours officiels des historiens.

Il nous appartiendra dans un premier temps de définir plus précisément la notion de héros de la marge dans nos cinq romans. Dans un second temps, nous porterons une attention particulière aux actants qui participent de la marginalité du roman en prenant des formes innovantes, entre éléments d'architecture, paysages mythifiés et animaux merveilleux.

	Corpus espagnol		Corpus caribéen		
	<i>Circo Máximo</i>	<i>La catedral del mar</i>	<i>L'esclave vieil homme et le molosse</i>	<i>Herejes</i>	<i>Humus</i>
<b>Nom du héros</b>	Marco Ulpio Trajano	Arnau Estanyol	Anonyme : L'esclave vieil homme	1. Daniel Kaminsky 2. Elias Ambrosius 3. Mario Conde	12 héroïnes
<b>Origines</b>	Hispania (Bétique) : la périphérie de Rome	Famille de serfs Catalans	Afrique/Antilles	1. & 2. Communauté juive 1. Cracovie 2. Amsterdam 3. Cuba	Femmes africaines
<b>Chronotope</b>	Rome (Antiquité)	Barcelone (XIV <sup>e</sup> s.)	Antilles, société esclavagiste (XVII <sup>e</sup> – XVIII <sup>e</sup> s.)	1. & 3. Cuba (XX <sup>e</sup> s.) 2. Amsterdam (XVII <sup>e</sup> s.)	Afrique/Antilles/bateau négrier « Soleil » (XVII <sup>e</sup> s. -XVIII <sup>e</sup> s.)
<b>Fonction sociale</b>	Empereur romain	Palefrenier, serf, noble, <i>bastaix</i> , cambiste, soldat du roi, <i>conseller</i>	Esclave	1. Révolutionnaire cubain (contre F. Batista) 2. Apprenti peintre de Rembrandt	Reine, esclave, amazone, anonymes, déportées en esclavage aux Antilles
<b>Type de personnage</b>	Historique	Fictif	Fictif	Fictif	Fictif
<b>Communauté mise en avant</b>	Les Espagnols en Europe	Le peuple catalan	Les Antillais	Les Cubains Les Juifs à Cuba	Les Afro-Caribéens

Tableau 4. Présentation des protagonistes des œuvres du corpus

## 1. Des héros de la marge revisités

Les textes de notre corpus s'appuient sur des héros de la marge pour proposer une interprétation innovante de l'Histoire. Le personnage ainsi construit véhicule un sens renouvelé ! Il contribue en tous les cas à l'« effet-valeur »<sup>631</sup> du roman et constitue un outil essentiel à l'aboutissement du projet auctorial. Aussi, dans la perspective de la sémiologie des personnages développée par Philippe Hamon, nous pouvons classer ces héros dans la catégorie des *personnages-référentiels* parce qu'ils s'inspirent du réel et le reflètent :

Une catégorie de *personnages-référentiels* : personnages historiques (Napoléon III dans *Rougon-Macquart*, Richelieu chez A. Dumas...), mythologiques (Vénus, Zeus...), allégoriques (l'amour, la haine...), ou sociaux (l'ouvrier, le chevalier, le picaresque...). Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être *appris* et *reconnus*). Intégrés à un énoncé, ils serviront essentiellement d'« ancrage » référentiel en renvoyant au grand Texte de l'idéologie, des clichés, ou de la culture ; ils assureront donc ce que R. Barthes appelle ailleurs un « effet de réel » et, très souvent, participeront à la désignation automatique du héros (quoi qu'il fasse, le héros sera chevalier chez Chrétien de Troyes).<sup>632</sup>

Nous soulignerons alors dans le corpus la diversité des différents types de héros de la marge, qu'ils soient construits avec des personnages fictifs ou historiques.

### a. Humanisation du personnage historique

Le roman historique propose depuis l'époque romantique une mise en scène innovante des événements, notamment grâce à des personnages aux sentiments exacerbés et qui en paraissent dès lors ô combien humains dans leurs forces et leurs faiblesses. La dimension psychologique des récits romantiques est reprise pour la construction du personnage historique, qu'il ait vraiment existé et marqué l'Histoire ou non. Le romancier tend alors à construire un portrait inédit, mais explicatif, des grands événements, faisant des passions, des traumatismes parfois et de l'intimité de ces grands hommes, des moteurs de l'Histoire.

Notre corpus donne matière à observer pour le moins deux types de construction du personnage historique : le personnage historique placé au premier plan comme personnage

---

<sup>631</sup> *Poétique du roman, op.cit.*, p. 84.

<sup>632</sup> Philippe Hamon, « Statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Roland Barthes et al., Paris, Seuil (coll. « Points »), 1977, p.115-180 (p. 122).



principal et le personnage historique évoqué par le protagoniste et placé au second plan de la diégèse.

Ainsi, nous étudierons le cas paradoxal de Trajano, un Empereur romain issu de la périphérie ibérique dans *Circo Máximo*, puis nous nous intéresserons dans *Herejes* à la figure du célèbre peintre hollandais Rembrandt à travers le regard d'Elias, son jeune apprenti.

### 1) Le cas paradoxal d'un Empereur romain issu de la périphérie ibérique

Trajano, héros de *Circo Máximo* est un protagoniste qui a été construit en s'inspirant de la vie de *Marcus Ulpius Traianus*, Empereur romain de l'an 98 à 117. Après le règne de Domitien et la fin de la dynastie des Flaviens<sup>633</sup>, Trajano est considéré à l'instar de son prédécesseur Nerva, comme l'un des fondateurs de la dynastie des Antonins. Trajano est de surcroît, le premier empereur romain issu d'Hispania (Hispanie), c'est-à-dire de la Péninsule ibérique. Sa famille, originaire d'Italie, s'est installée en tant que colons en Bétique -l'actuelle Andalousie dans le sud de l'Espagne-, plus précisément à Itálica, ville romaine située près de Séville. Cet empereur d'origine hispanique a durablement marqué l'Histoire par ses exploits militaires, ses conquêtes et les constructions monumentales qu'il a commandées pour faciliter l'avancée des troupes romaines et célébrer ses victoires<sup>634</sup> et améliorer les routes de l'Empire. Il reçoit par ailleurs, de la part des sénateurs, le titre d'*Optimus Princeps* et fut donc considéré comme l'un des meilleurs Empereurs romains.

Nous verrons dans *Circo Máximo* comment la fiction rend hommage à ce grand chef et à ses origines hispaniques qui en font, dans le même temps, un héros de la marge romaine.

Il appert que le personnage historique est au premier plan dans *Circo Máximo*. Non seulement Marco Ulpio Trajano alias Trajano est le personnage principal, mais il est entouré d'un grand nombre d'opposants et d'adjuvants qui ont réellement existé et marqué l'Histoire

---

<sup>633</sup> Lesley Adkins, Roy Adkins, *El imperio romano : historia, cultura y arte*, Madrid, Edimat, 2005. Dynastie romaine (69-96) fondée par Vespasien (69-79) et ensuite représentée par ses fils Titus (79-81) et Domitien (81-96), membres de la gens Flavia.

<sup>634</sup> *Marcus Ulpius Traianus* dit Trajano (53, Itálica-117, Rome), empereur romain de fin janvier 98 à août 117. Premier empereur romain issu d'une famille établie dans une province, Itálica, dans le sud de l'actuelle Espagne qui connaîtra à cette époque un bel essor. La politique de Trajano est tournée vers l'extérieur avec les conquêtes de l'Arménie, de la Mésopotamie, et de la Dacie ainsi qu'avec l'annexion du royaume nabatéen de Pétra qui donne naissance à la province d'Arabie Pétrée. Trajano effectuera également de grands travaux comme le pont de Trajano (qui restera pendant longtemps le plus grand pont d'Europe), les thermes, les forums, les marchés de Trajano et la colonne de Trajano construite pour marquer le triomphe des Romains face aux Daces.

de l'Empire romain. Ainsi, dès les premières pages, le lecteur découvre les parents proches de Trajano et son épouse, l'impératrice Plotina (Plotine) :

Marco Ulpio Trajano emergió en el palco del Circo Máximo acompañado por su esposa Plotina y seguido por su hermana Macia, su sobrina Matidia Mayor y sus sobrinas nietas Vibia Sabina, Matidia Menor y Rupilia Faustina. La madre del emperador anciana y con salud frágil, había declinado asistir al Circo por encontrarse mal. Trajano presentía que el final de su madre se acercaba y eso lo apenaba, pero él no podía dejar de acudir a los grandes actos públicos de Roma<sup>635</sup>.

D'autres personnages-clés de la fiction sont des personnages historiques. Ainsi, parmi les partisans de l'Empereur, nous pouvons citer les sénateurs Plinio el Joven (Pline le Jeune), Lucio Licinio Sura ; les généraux Cneo Pompeyo Longino, Nigrino, Lucio Quieto, Tercio Juliano, Laberio Máximo ainsi que l'architecte Apollodore de Damas. Parmi les ennemis de Trajano, nous découvrirons le roi Dace Décébal, le sénateur corrompu Mario Prisco ou encore le futur successeur de l'Empereur : Hadrien, qui sont tous de grandes figures de l'Histoire<sup>636</sup>.

Concernant le portrait physique et moral du personnage Trajano dans *Circo Máximo*, la fiction en construit une représentation flatteuse et majestueuse :

Trajano imponía enormemente. Su porte, su andar decidido y el respeto con el que el resto lo miraba : hombres como Tercio Juliano o Quieto, que no parecían arredrarse ante nada, sin embargo, se mostraban dóciles ante aquel César. Era imposible abstraerse a todo aquello y no contemplar al emperador con una mezcla de admiración y temor<sup>637</sup>.

En somme, Trajano est jeune, fort, conquérant, et charismatique, soit autant de caractéristiques d'un héros solaire, héros et héraut selon Philippe Hamon<sup>638</sup>. Toutefois, ses origines ibériques constituent une entrave et il doit par conséquent lutter pour gagner la

---

<sup>635</sup> *Circo Máximo, op.cit.*, p. 58 : Marco Ulpio Trajano arriva dans la loge du Grand Cirque accompagné par son épouse Plotina et suivi par sa sœur Macia, sa nièce Matida mère et ses petites nièces Vibia Sabina, Matida fille et Rupilia Faustina. La mère de l'Empereur étant âgée avec une santé fragile avait dû renoncer à se rendre au Cirque parce qu'elle ne se sentait pas bien. Trajano sentait que sa mère allait bientôt mourir et cela l'attristait, mais il ne pouvait cesser de participer aux grands actes publics de Rome.

<sup>636</sup> Nous renvoyons à l'Annexe 1 pour consulter la liste exhaustive des personnages historiques mis en scène par *Circo Máximo* : Trajano imposait énormément. Son port, sa démarche décidée et le respect avec lequel les autres le regardaient : les hommes comme Tercio Juliano ou Quieto qui ne semblaient reculer devant rien se montraient cependant dociles devant cet illustre César. Il était impossible d'ignorer tout cela et de regarder l'empereur sans un mélange d'admiration et de crainte.

<sup>637</sup> *Circo Máximo, op.cit.*, p. 615.

<sup>638</sup> Philippe Hamon, *Textes et idéologies*, Paris, PUF (Écriture), 1984, Chapitre 2 : « Heros, héraut ; hiérarchies, p.43-102.

confiance et le respect des Romains et des sénateurs. Cette tension particulière en fait en fin de compte, un héros de la marge<sup>639</sup>.

La centralité est donc à construire. Point étonnant que dès le premier livre, la grandeur du Grand Cirque se voit associée à Trajano qui le fait réparer, reconstruire donc, pour gagner l'appui du peuple romain :

El pueblo, que henchía de bullicio las interminables gradas, no obstante recibió a Trajano con un mar de aplausos, y no era para menos : el Circo Máximo resplandecía reluciente tras una profunda rehabilitación ordenada por el nuevo emperador<sup>640</sup>.

Il n'empêche que la dimension invalidante de cette origine hispanique est rappelée à plusieurs reprises dans le récit : « *Roma aún está digiriendo que tiene un emperador hispano* »<sup>641</sup> ; « [...] *sería una forma de dar alas a quienes aún lo veían como un hispano sentado en el trono imperial, un error inaceptable aún para bastantes familias patricias romanas* »<sup>642</sup>.

L'espace hispanique est d'ailleurs représenté par d'autres personnages que Trajano. Par exemple, Cnaeus Pompeus Longinus (dit aussi Longino dans la fiction), ami d'enfance et homme de confiance de l'Empereur, incarne lui aussi la présence et les valeurs ibériques dans l'Empire romain et fonctionne comme un double de l'Empereur, quoique moins brillant. Le caractère marginal de ce personnage est d'autant plus saillant qu'il est porteur d'un handicap au bras qui limite son ascension militaire. Or, cette infirmité est la conséquence d'un accident de chasse survenu dans sa jeunesse, en Espagne, en compagnie de Trajano qui n'était pas encore Empereur :

Longino conocía a Trajano desde la adolescencia, desde que cazaran juntos en las montañas de la Bética, al sur de Hispania. Se llevó en ese momento la mano izquierda al brazo derecho medio inválido. Un accidente de caza junto con un entonces joven Trajano lo dejó tullido para siempre, prácticamente inservible para el ejercicio militar ; sin embargo el emperador lo había mantenido en activo y contaba siempre con él en sus campañas, para sorpresa de muchos. Sólo unos pocos, como Lucio Quieto, aceptaban la compañía de Longino de buen grado, pues sabían de su valor y

---

<sup>639</sup> Cécile Bertin-Elisabeth [dir.], in *Les héros de la marge dans l'Espagne classique*, Paris, Le manuscrit (Recherche université), 2007, p. 19-20 : « Des héros en tension ».

<sup>640</sup> *Op.cit.*, p. 58 : « Le peuple qui n'en finissait pas de chahuter dans les interminables gradins, reçut cependant Trajano par un tonnerre d'applaudissements bien mérités : le Grand Cirque resplandissait et reluisait après de gros travaux ordonnés par l'empereur ».

<sup>641</sup> *Circo Máximo*, *op.cit.*, p. 67 : « Rome a encore du mal à accepter les origines hispaniques de l'Empereur »

<sup>642</sup> *Circo Máximo*, *op.cit.*, p. 515 : « [...] ce serait une façon de donner des ailes à ceux qui le voyaient comme un hispano assis sur le trône impérial, une erreur encore inacceptable pour bon nombre de familles patriciennes de Rome ».

su lealtad, pero el propio Longino intuía que incluso el noble Quieto, en el fondo, pensaba que Trajano se equivocaba al tener tan próximo a él a alguien de limitadas capacidades en el combate<sup>643</sup>.

Le handicap de Longino est montré tout au long de la fiction comme une tare qui pourrait, d'une part symboliser l'origine hispanique du personnage et, d'autre part, montrer la marginalisation des hispaniques dans l'espace romain. En effet, les soldats romains, à l'instar de Lucio Quieto, perçoivent Longino à travers son corps « estropié », « imparfait », voire inutile et indésirable : « *No podía imaginar al emperador yaciendo con el cuerpo roto de Longino, imperfecto, con aquel brazo tullido* »<sup>644</sup>. Le personnage est donc stigmatisé comme pour mieux attirer l'attention du lecteur sur l'évolution de ce deuxième héros d'origine hispanique tout au long de la diégèse. Longino n'en restera pas moins un digne représentant de la Loyauté et de la Fidélité, un admirable soldat capable de s'empoisonner alors qu'il est pris en otage par les Daces, pour donner l'avantage à Trajano dans le conflit qui l'oppose à Décébalus. Les dernières paroles du vaillant soldat seront en effet « *Ave César* »<sup>645</sup>. Ce sacrifice héroïque réhabilite indéniablement l'espace ibérique en lui associant des valeurs aussi nobles que l'amitié, la solidarité, la fidélité et le courage. De plus, juste avant de mourir, quelques souvenirs du temps passé avec le jeune Trajano dans les campagnes bétiques sont évoqués à travers une description de paysages imprégnée de nostalgie. Le narrateur rend ainsi un vivant hommage à l'espace espagnol et permet à la marge de rejoindre le centre.

L'espace ibérique est aussi représenté par un opposant de l'Empereur : Mario Prisco. Cet ancien sénateur, consul et proconsul d'Afrique est condamné à l'exil pour corruption par Trajano alors que les deux hommes sont issus de la même région : « *Lo que nunca pensó Prisco era que el nuevo emperador, Marco Ulpio Trajano, de la Bética como él mismo, fuera a permitir que se juzgara a un hispano* »<sup>646</sup>. Cette sentence montre l'honnêteté et la loyauté de

---

<sup>643</sup> *Circo Máximo, op.cit.*, p. 51 à 52 : « Longino fréquentait Trajano depuis l'adolescence, à l'époque où ils chassaient ensemble dans les montagnes de la Bétique au sud de l'Hispanie. Il était à moitié infirme de la main gauche et le bras droit. Un accident de chasse en compagnie d'un Trajano alors jeune le laissa invalide pour toujours et pratiquement inapte au service militaire. Cependant, l'Empereur l'avait maintenu en poste dans son armée et comptait toujours sur lui sur le front de guerre, à la grande surprise de tous. Seules quelques rares personnes comme Lucio Quieto acceptaient de bon cœur la compagnie de Longino, car ils connaissaient son courage et sa loyauté. Mais Longino sentait bien que même le noble Quieto, pensait dans le fond que Trajano se trompait en gardant à ses côtés une personne dont les capacités au combat étaient si limitées ».

<sup>644</sup> *Circo Máximo, op.cit.*, p. 684 : « Il ne pouvait pas imaginer l'Empereur forniquer avec le corps estropié de Longino, imparfait, avec ce bras infirme ».

<sup>645</sup> *Op.cit.*, p. 699.

<sup>646</sup> *Op.cit.*, p. 41 : « Prisco n'aurait jamais pensé que le nouvel empereur Marco Ulpio Trajano, issu de la Bétique comme lui, aurait permis que l'on condamne un Hispanique ».

cet Empereur capable de faire régner la justice, quitte à condamner l'un de ses compatriotes. Cet antagonisme assez dichotomique entre deux personnages hispaniques, l'un incarnant le Bien, l'autre le Mal, valorise d'autant plus le héros que l'existence du corrompu Mario Prisco est avérée à la fin du chapitre par un extrait du livre de Plinio<sup>647</sup>. De plus, le chapitre 68 souligne l'honnêteté de Trajano qui souhaite un procès juste pour Menina, la vestale accusée d'avoir rompu le vœu de chasteté avec Celer le conducteur de char<sup>648</sup>. Un peu plus loin, le narrateur insiste encore sur le caractère honnête de Trajano : « *Trajano se había mostrado, al menos hasta la fecha, muy escrupuloso en el cumplimiento de las leyes* <sup>649</sup> ».

Enfin, Lucio Licino Sura, un autre personnage d'origine hispanique apparaît au chapitre 9<sup>650</sup>. Ce sénateur romain est lui aussi un personnage historique. Ainsi, l'espace ibérique situé a priori à la marge de Rome est remis, de diverses façons, au centre de la diégèse et participe de la gloire de l'Empire par une représentation plurielle de personnages-clés.

Il semble que l'auteur Santiago Posteguillo cherche à réaliser, à l'instar de l'historienne Françoise Des Boscs-Plateaux, une sorte de prosopographie<sup>651</sup> des élites romaines d'origine hispanique depuis l'intérieur des personnages historiques. Le lecteur découvre ainsi la présence d'une colonne ou d'un « parti hispanique à Rome »<sup>652</sup> et son impact dans la sphère impériale. Indirectement, la mise en valeur de la contribution hispanique à l'édification d'un patrimoine historique commun aux pays d'Europe réhabilite, dans un contexte de crise économique, l'Espagne au sein de l'Union Européenne<sup>653</sup>.

Bien qu'il soit issu de la périphérie romaine, Trajano par son héroïsme, sa majesté et son honnêteté, contribue à présenter l'Espagne comme un centre de valeurs nobles. Pour cela, le narrateur insiste sur la grandeur du personnage qualifié alors d'« *emperador del mundo* »<sup>654</sup>. En bénéficiant de la protection de la « *vestal* » (Vestale), l'Empereur est perçu par le lecteur comme un personnage divinisé dès le début du roman. Le *Pontifex Maximus* semble en effet

---

<sup>647</sup> *Op.cit.*, p. 42.

<sup>648</sup> *Op.cit.*, p. 450.

<sup>649</sup> *Op.cit.*, p. 460 : « Trajano s'était montré, tout au moins jusqu'alors, très pointilleux sur le respect des lois ».

<sup>650</sup> *Op.cit.*, p. 70.

<sup>651</sup> *Le Dictionnaire Larousse* définit la prosopographie comme une « Science auxiliaire de l'histoire, qui étudie la filiation et la carrière des grands personnages. (Elle s'applique essentiellement à l'Antiquité classique) », [www.larousse.fr](http://www.larousse.fr), consulté le 15 mai 2018.

<sup>652</sup> Françoise Des Boscs-Plateaux, *Un parti hispanique à Rome ? Ascension des élites hispaniques et pouvoirs politiques d'Auguste à Hadrien (27 av. J-C – 138 ap. J-C)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005.

<sup>653</sup> Nous approfondirons ce point dans la troisième partie de notre étude.

<sup>654</sup> *Circo Máximo, op.cit.*, p. 26 : « l'Empereur du monde ».

avoir le droit de vie ou de mort sur ces prêtresses protectrices, comme le précise le sénateur Plinio<sup>655</sup>, en rappelant que l'ancien Empereur Domiciano avait condamné à mort une vestale qui avait rompu son vœu de chasteté.

Trajano est décrit tout au long de la fiction comme un grand chef capable de réaliser des projets monumentaux comme le pont sur le Danube -ou pont de Trajano- construit par Apollodore de Damas, célèbre architecte et ingénieur romain au service de Trajano. Précisons qu'Apollodore de Damas est un autre personnage historique.

Cette somme importante de personnages référentiels qui entourent Trajano accentue assurément l'illusion référentielle et l'effet de réel de la vision héroïque que propose cette fiction sur cet Empereur.

Trajano est aussi magnifié par la mise en scène de ses exploits militaires comme sa victoire de la deuxième guerre dacique<sup>656</sup>. Il est décrit comme un chef de guerre valeureux et charismatique qui accompagne ses troupes sur le front de guerre : « *El César sigue fiel a su costumbre de marchar a pie al frente de sus tropas* »<sup>657</sup>. Trajano est aussi un fin stratège dominant les techniques de guerre comme le montre le chapitre 61 :

Trajano no pudo evitar sentirse algo emocionado. Toda aquella campaña de contraataque en Moesia Inferior había sido una peligrosa apuesta. Había tenido que dividir su ejército en dos, renunciar a concentrarse en los asedios de las fortalezas de Orastie para dar réplica a la invasión de los dacios en Moesia ; había forzado a los legionarios a atravesar pasos nevados a marchas forzadas ; había tenido que convocar a la flota del Danubio en Drobeta, luchar una batalla nocturna contra el consejo de muchos de sus oficiales y, además, no había obtenido una rápida derrota del enemigo ; había tenido que plantear una muy compleja batalla en campo abierto donde por fin sí había conseguido la tan ansiada y demoledora victoria. Sí, se merecía aquellos vítores y los agradeció<sup>658</sup>.

---

<sup>655</sup> Circo Máximo, *op.cit.*, p. 24.

<sup>656</sup> Les guerres daciques de Trajano sont deux campagnes militaires menées contre le royaume dace de Décébale pour venger la défaite de Domitien quinze ans plus tôt. La première date de 101-102 et la deuxième de 105-106. Les faits les plus marquants sont la seconde bataille de Tapae en 101, la bataille d'Adamclisi pendant l'hiver 101/102 et le siège de Sarmizegetusa en 106. Après la défaite de Décébale, le royaume dace deviendra une nouvelle province de l'Empire : la Dacie romaine.

<sup>657</sup> Circo Máximo, *op.cit.*, p. 209 : « César reste fidèle à son habitude de marcher à pied à la tête de ses troupes ».

<sup>658</sup> *Op.cit.*, p. 403 : « Trajano ne put éviter de se sentir quelque peu ému. Toute cette campagne de contre attaque en Mésie inférieure avait été une entreprise dangereuse. Il avait dû séparer son armée en deux, renoncer à défendre les forteresses d'Orastie alors qu'elles se faisaient attaquer afin de pouvoir riposter à l'invasion des Daces en Mésie. Il avait forcé les légionnaires à traverser des cols enneigés à pied, convoqué la flotte du Danube à Drobeta, mené une bataille nocturne contre le conseil de beaucoup de ses officiers et il n'avait même pas obtenu une défaite rapide de l'ennemi. Il avait dû mener une bataille très complexe, à découvert où au final il avait fini par obtenir cette victoire si désirée et attendue. Oui, il méritait bien ces applaudissements et il était reconnaissant ».

En somme, tout le roman contribue à encenser cet Empereur d'origine hispanique : « *Roma había hecho bien al elegir a aquel hombre como emperador* »<sup>659</sup>.

Dans le même temps, l'intériorité du personnage est mise en lumière ce qui contribue aussi à présenter Trajano comme un héros de la marge. Le narrateur souligne en effet le sentiment de solitude expérimenté par l'Empereur après la mort de son père, puis de sa mère : « *estaba solo*<sup>660</sup> ». Il n'empêche que les exploits militaires de Trajano sont d'autant plus héroïques que l'Empereur se retrouve seul pour affronter l'épreuve de la guerre dans laquelle il va se lancer et qu'il va remporter avec brio. De surcroît, Lucio Quietus<sup>661</sup>, général romain sous les ordres de Trajano qui a amplement marqué l'Histoire de l'Empire romain, exprime sa fierté d'être gouverné par Trajano : « *Parece que el emperador lo tiene todo controlado Lucio. -Por eso es el emperador - dijo Quietus con ese orgullo de saberse gobernado por el más hábil, por el más capaz* »<sup>662</sup>.

Par ailleurs, le narrateur livre des informations sur l'intimité du personnage, notamment au sujet de son homosexualité. Ainsi, au chapitre 74, le lecteur découvre l'existence de Pylades, l'amant de l'Empereur. Cet élément peut aussi être interprété par le lecteur d'aujourd'hui comme renforçant la marginalité de ce protagoniste<sup>663</sup>. L'évocation d'une homosexualité assumée, fait de Trajano un personnage à la fois antique et très actuel capable de fédérer un lectorat masculin à l'échelle internationale et de faire évoluer les regards de la société sur l'homosexualité pour lutter contre l'homophobie.

Ainsi, en montrant l'intériorité du personnage et en lui prêtant des émotions diverses, le narrateur développe la dimension humaine de l'Empereur : « *parecía un hombre... agotado, exhausto, débil. Por eso no había estado seguro de que fuera Trajano* »<sup>664</sup>. Trajano est donc

---

<sup>659</sup> *Op.cit.*, p. 205: « Rome avait bien fait de choisir cet homme comme Empereur ».

<sup>660</sup> *Op.cit.*, p. 222.

<sup>661</sup> Lusius Quietus (s. II) était un prince berbère romanisé. Nommé commandant de chevalerie par Trajano, il participe avec ses troupes maures aux guerres daciennes aux côtés de l'Empereur romain. Il fut aussi gouverneur de Judée en 117.

<sup>662</sup> *Op.cit.*, p. 349 : « Il semble que l'Empereur ait pensé à tout, Lucio. -C'est bien pour cela qu'il est Empereur-dit Quietus avec cette fierté de se savoir gouverné par le plus habile, le plus capable de tous ».

<sup>663</sup> Sous l'Empire romain, les pratiques sexuelles se déterminent par le statut social et non par le genre. La notion de plaisir reste prépondérante dans le choix du partenaire sexuel comme le prouvent les amours d'Hadrien (Empereur romain et successeur de Trajano) et d'Antinoüs. À la fin de l'Empire, l'émergence du christianisme réglera les relations entre les hommes et les femmes en censurant les rapports homosexuels considérés « contre-nature ». L'usage du terme « homosexualité » à l'époque de Trajano serait donc un anachronisme puisqu'il n'existait pas encore de distinction entre homosexualité et hétérosexualité.

<sup>664</sup> *Op.cit.*, p. 686 : « Il ressemblait à un homme... fatigué, épuisé, affaibli. C'est pourquoi il n'était pas sûr qu'il était bien en présence de Trajano ».

vu à la fois comme un personnage héroïque et un être accessible, voire vulnérable, auquel le lecteur peut plus facilement s'identifier.

Pour terminer, il nous semble opportun d'établir un rapprochement entre *Circo Máximo* et les *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar. Ce dernier roman qui prend la forme d'une lettre adressée à Marc-Aurèle, présente Hadrien, le jeune cousin et successeur de Trajano. Nous sont alors livrés dans une tonalité intimiste les souvenirs d'enfance et de jeunesse de l'Empereur d'Hadrien. Le lecteur peut ainsi découvrir le portrait d'un Trajano vulnérable, en fin de vie qui découvre ses limites, son impuissance et l'échec. Cette fiction propose de ce fait, à travers le regard d'Hadrien, l'image d'un Empereur vieux, fragilisé et finalement on ne peut plus humain. Il y a, selon nous, comme une complémentarité entre cette vision d'un Trajano en fin de vie présenté par les *Mémoires d'Hadrien* et le portrait de l'Empereur en pleine force de l'âge proposé dans *Circo Máximo*.

Ce recours au portrait qui vise à humaniser est repris dans d'autres œuvres de notre corpus comme *Herejes*.

## 2) Rembrandt, le personnage historique au second plan

Le roman de Leonardo Padura : *Herejes* propose une autre façon de construire et d'humaniser le personnage historique. Un portrait du célèbre peintre hollandais Rembrandt Van Rijn est brossé à travers le regard de l'un de ses apprentis : le jeune Elías Ambrosius Montalbo de Ávila :

Había aprendido de su preferencia por los lienzos ya tratados con una primera imprimación de color muerto, capaz de concederles un preciso y maleable tono de marrón mate sobre el cual se continuaría el trabajo de preparación o incluso, aplicaría directamente la pintura. Ya sabía además que para sus grabados y aguafuertes el Maestro solía comprar los delicados papeles importados desde el remoto país de los japoneses, e, que incluso no le confiaba a nadie la puntillosa selección con regateo de precios incluida) de los polvos, piedras y emulsiones necesarios para conseguir las mezclas capaces de alcanzar los colores y tonos que su imaginación le reclamaba en cada instante<sup>665</sup>.

---

<sup>665</sup> *Herejes, op.cit.*, p. 204 : « Il avait découvert sa préférence pour les toiles déjà traitées avec une première couche de couleur neutre, capable de produire un ton mat brun précis et malléable sur lequel les travaux préparatoires se poursuivraient ou même la peinture s'appliquerait directement. Je savais aussi que pour ses gravures et ses eaux-fortes, le Maître achetait les précieux papiers importés du lointain pays du soleil levant, et je savais même qu'il ne confiait à personne la délicate tâche de choisir la marchandise et de négocier les prix. Il en était de même pour les poudres, les pierres et les émulsions nécessaires à l'obtention de mélanges atteignant des couleurs et des tons que l'imagination avait mûrement façonné ».



Cet extrait délivre de précieuses informations sur les goûts et les habitudes du célèbre artiste peintre observés par l'apprenti. Le personnage historique évolue alors au second plan de la fiction. Grâce à un narrateur omniscient et une focalisation interne assumée par Elias, le lecteur découvre que Rembrandt est un maître : « *el Maestro* » charismatique, talentueux, mais aussi humain.

Le lecteur pénètre en effet l'intimité du personnage et son entourage familial. Ainsi, dès les premières pages du livre d'Elías, la fiction apporte des informations sur l'état civil de l'artiste peintre :

Pero las vigiliás también lo habían retribuido con la luctuosa coyuntura de convertirlo en espectador (esta vez entre un grupo de curiosos, atraídos por el espectáculo de la muerte) de la puesta en marcha del cortejo que condujo hacia la Oude Kerk los restos de la todavía joven esposa del Maestro. [...] Elías había seguido el paso de la carroza sobre la cual reposaba el cadáver, apenas cubierto con un simple sudario, como ordenaba el precepto de humildad de Calvino. [...] Y había descubierto -al menos eso creía- una humedad de llanto en las pupilas de aquel hombre, tan amado por el éxito y la fortuna como frecuentado por la muerte, que ya le había arrancado a tres de sus hijos<sup>666</sup>.

Cet extrait évoque la mort de Saskia Van Uylenburgh, la première épouse de l'artiste-peintre et de trois de leurs quatre enfants. Le choix de narrer l'enterrement de Saskia - personnage référentiel- à travers le regard d'Elías -personnage fictif-, garantit la distance nécessaire au bon respect de la rigueur historique puisque l'interprétation des événements est assumée par un personnage fictif. La mort de ces êtres chers à Rembrandt est un point important de la biographie de l'artiste que le romancier restitue dans la fiction. En revanche, les émotions du veuf, lesquelles sont perçues par Elias, aident à construire la dimension psychologique et humaine de ce personnage historique célèbre. L'artiste devient ainsi plus accessible.

Le lecteur découvre également, au sein de l'atelier, d'autres figures importantes dans la vie privée de l'artiste. Ainsi, Elias mentionne l'existence de Titus, le fils de Rembrandt -et quatrième enfant que l'artiste avait eu avec sa première épouse- ; la servante Geertje Dirckx, chargée de l'éducation de Titus et qui partage l'intimité du maître ainsi que la concubine de l'artiste : Hendrickje Stoffels. La narration apporte des précisions quant au type de rapport que

---

<sup>666</sup>*Op.cit.*, p. 204 : « Mais sa participation aux veillées mortuaires l'avait converti en spectateur (intégré cette fois dans un attroupement de badauds, attirés par le spectacle de la mort) du cortège qui conduit jusqu'à la Oude Kerk la dépouille de la jeune épouse du Maestro. [...] Elías avait emboîté le pas à la voiture qui portait le cadavre à peine recouvert d'un simple linceul, comme l'ordonnait le précepte d'humilité de Calvin. [...] Et, il avait perçu - du moins, le croyait-il- l'humidité des larmes dans les pupilles de cet homme, aussi bien aimé par le succès et la chance que fréquenté par la mort qui lui avait déjà arraché trois de ses enfants ».

ces personnages référentiels entretiennent entre eux. Comme dans l'histoire factuelle, la concubine sert souvent de modèle et de muse à l'artiste.

Par ailleurs, l'intrigue repose sur un jeu de signature bien connu des spécialistes de l'art entre Rembrandt et ses apprentis. En effet, l'artiste n'hésitait pas à signer de son nom les œuvres de ses élèves qui lui semblaient méritantes. De plus, certains de ses élèves ou imitateurs prenaient la Liberté de signer des œuvres en son nom. Ces pratiques rendent difficile l'expertise des œuvres et une attribution fiable. Or, dans la fiction, Elias sert de modèle à une représentation du Christ, une *Cabeza de Cristo* que Rembrandt achève et signe. Cette ambiguïté quant à la paternité du tableau est justement le nœud de l'intrigue, puisqu'Elias, en tant que Juif, enfreint la loi sacrée pour réaliser ce portrait. Il se retrouve dès lors banni de sa communauté et affublé du statut d'*hereje* (hérétique).

Au sein de l'atelier, Elias fait également mention d'apprentis très connus du milieu artistique, tels que : Carel Fabritius<sup>667</sup>, considéré dans le roman comme l'un des plus doués.

Le fait que le lecteur découvre le personnage historique de loin, c'est-à-dire depuis le point de vue d'un apprenti et non depuis le personnage historique lui-même, crée une distance qui force le respect du lecteur étant donné que ce dernier est invité dans la dichotomie maître/apprenti à adopter le ressenti de l'apprenti. Le personnage est ainsi magnifié, le lecteur découvre le quotidien du peintre, mais ce dernier garde une certaine réserve qui renforce son autorité et son image d'un personnage mi-homme, mi-Dieu de par son talent.

À ce propos, une réflexion est proposée sur l'art : « *Elías Ambrosius, quería ser pintor para tener justamente aquel poder. El poder de crear, más hermoso e invencible que los poderes con los cuales unos hombres solían gobernar y, casi siempre, avasallar a otros hombres* »<sup>668</sup>. Cette observation souligne et divinise encore le talent de Rembrandt.

Enfin, Rembrandt est montré comme un héros qui oscille entre centralité et marginalité. Il jouit d'un don divin et est à la fois très humain de par un tempérament difficile. Il n'en reste pas moins héroïque et exceptionnel grâce à son don pour la peinture. Enfin, le choix de positionner la voix narrative depuis le point de vue d'un apprenti admiratif oriente la représentation du lecteur quant au personnage historique qu'est Rembrandt.

---

<sup>667</sup> Carel Fabritius (1622 à Middenbeemster - 1654 à Delft), peintre néerlandais du Siècle d'Or fut un excellent disciple de Rembrandt.

<sup>668</sup> *Herejes, op.cit.*, p. 3012 : « Elias Ambrosius voulait être peintre justement pour avoir ce pouvoir. Le pouvoir de créer, plus beau et invincible que le pouvoir par lequel les hommes gouvernaient et, presque toujours, assujettissaient d'autres hommes ».

En définitive, l'étude de notre corpus montre que le roman historique contemporain peut construire une représentation du personnage historique au moins de deux façons. La première stratégie consiste à placer le personnage historique au premier plan à l'instar de Trajano dans *Circo Máximo*. Le narrateur utilise alors les événements comme toile de fond pour construire la diégèse, mais l'intimité et les pensées profondes du personnage sont investies pour lui donner une dimension humaine.

La deuxième stratégie, observée dans *Herejes* quant à la représentation du peintre Rembrandt, consiste à montrer le personnage historique de loin, à travers le regard d'un personnage fictif qui assume les interprétations des événements et des comportements du personnage référentiel.

Dans les deux cas, le personnage historique, par son caractère exceptionnel, ses exploits mais aussi sa dimension humaine n'est plus seulement un personnage historique monumental et inaccessible. Il apparaît avant tout comme un être humain avec des forces et des faiblesses. Entre tensions et écarts, il devient un héros qui sort du moule traditionnel du héros sans failles.

Et pourtant, c'est sur ce type de héros labiles que des auteurs choisissent de fonder leur récit et le sous-bassement de toute une communauté et une identité.

## b. De la construction de héros fondateurs

Notre corpus nous offre une deuxième catégorie de héros de la marge : des personnages archétypiques de toute une communauté. Il s'agit pour reprendre les termes de Philippe Hamon de personnages sociaux<sup>669</sup> qui représentent une catégorie de personnes dans l'espace-temps représenté. Nous étudierons de plus près les cas d'Arnau dans *La catedral del mar* en tant que représentant du Peuple catalan et de Daniel Kaminsky dont l'histoire familiale retrace celle de la communauté juive.

### 1) Arnau ou l'héroïsation du peuple catalan

Dans *La catedral del mar*, le protagoniste Arnau est un personnage fictif qui cristallise toutes les valeurs nobles du Peuple catalan. Cette transposition de l'identité ou des caractéristiques d'une communauté à un seul et même personnage conduit à une mythification de la communauté représentée. La personnification du Peuple à travers Arnau souligne en

---

<sup>669</sup> Philippe, Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op.cit.*, p.122.

priorité l'existence d'une identité commune aux Catalans, différente de celles des autres personnages de la Péninsule. Ce personnage qui fait corps avec son peuple concentre en somme le différentiel catalan. L'esprit de solidarité et de cohésion qui se manifeste notamment lors du *via fora* et de la *host* constitue d'ailleurs un élément-clé de l'identité catalane que la fiction met en avant à travers les émouvantes péripéties du protagoniste Arnau.

Arnau est en soit un héros de la marge de par ses origines. Il est le fils d'un serf -nommé Bernat Estanyol- devenu fugitif de surcroît, après s'être opposé aux abus des nobles : « *Ya caerá. Manda aviso a los demás señores y a nuestros agentes en la ciudad. Diles que un siervo ha escapado de mis tierras y debe ser detenido* »<sup>670</sup>. Cet avis de recherche lancé par le LLoenç de Bellera le seigneur de Navarcles contre Bernat qui fuit vers Barcelone avec dans les bras le petit Arnau qui, séquestré au château, était voué à une mort certaine, marque le début du combat pour la Liberté et la Justice mené par le protagoniste tout au long de la diégèse.

L'antagonisme serfs/seigneurs, marque assurément l'histoire de la famille Estanyol, et ce, de longue date puisque le grand-père d'Arnau, insoumis à l'autorité des nobles de la région, était déjà surnommé « *el loco Estanyol* ». Une sorte de transmission s'effectue alors de père en fils, de générations en générations, faisant d'Arnau la nouvelle figure de la résistance non seulement catalane, mais aussi de tous ceux qui sont marginalisés. Le héros lutte en effet pour la justice et la réparation des préjudices subis non seulement par les paysans catalans dans la province de Navarcles mais, à plus large échelle, par les couches populaires de la société. Cela se voit bien quand il est amené à évoluer dans la capitale catalane. Barcelone étant l'espace du pouvoir en Catalogne, le triomphe d'Arnau rejaillit comme une réponse forte qui lave l'honneur non seulement de sa famille mais aussi du Peuple catalan :

¡Sois libres ! ¡Sois payeses pero nunca más, en estas tierras, volveréis a ser siervos de la tierra ni lo serán vuestros hijos o vuestros nietos !  
-Tampoco vuestras madres- susurró Francesca para sí-, tampoco vuestras madres-repitíó antes de prorrumpir de nuevo en llanto y agarrarse a Aledis, que tenía los sentimientos a flor de piel<sup>671</sup>.

Le schéma actantiel de *La catedral del mar* fait ressortir que la grande majorité des adjuvants d'Arnau sont des marginaux ou des opprimés (Juifs, Maures, prostituées ou encore

---

<sup>670</sup> *La catedral del mar*, *op.cit.*, p. 43 : « On le rattrapera. Lance un avis de recherche auprès des autres Seigneurs et de nos agents en ville. Dis-leur qu'un serf s'est échappé de mes terres et qu'il doit être arrêté ».

<sup>671</sup> *Op.cit.*, p. 452 : « Vous êtes libres ! Vous êtes paysans mais sur ces terres, vous ne serez plus jamais des serfs de la terre, ni vous, ni vos enfants, ni vos petits-enfants ! -Ni vos mères- murmura Francesca pour elle-même. Ni vos mères répéta-t-elle avant d'éclater en sanglots et d'agripper Aledis tout aussi émue ». Traduction d'Anne Plantagenet, *La cathédrale de la terre*, Paris, Robert Laffont, 2008, p. 553.

de pauvres pêcheurs du quartier de la Ribera) alors que la plupart des opposants sont des représentants des espaces de pouvoir et des Institutions officielles (Inquisition, Noblesse). Arnau, fidèle à ses origines, ne cesse pourtant pas, tout au long de son parcours et de son ascension sociale, de défendre les intérêts des pauvres et des minorités : « *ya sabéis que Arnau prestaba mucho dinero a gente humilde. No pueden devolverlo* »<sup>672</sup>.

Arnau est donc un héros de la marge socio-politique, mais aussi de la représentation spatiale puisqu'il naît en province, et grandit dans le modeste quartier de la Ribera aux côtés des marins-pêcheurs :

El barrio de la Ribera de Mar de Barcelona, donde se estaba construyendo la iglesia en honor de la Virgen María, había crecido como un suburbio de la Barcelona carolingia, cercada y fortificada por las antiguas murallas romanas. En sus inicios fue un simple barrio de pescadores, descargadores de barcos y todo tipo de gente humilde<sup>673</sup>.

Par ailleurs, le personnage est d'autant plus atypique et archétypique qu'il évolue entre la marge et le centre, soit entre les espaces de pouvoir et les espaces dominés, faisant le lien entre toutes les strates de la société catalane. Quand il arrive à Barcelone, Arnau est accueilli chez sa tante Guiamona, épouse de l'ambitieux artisan Grau Puig. Il grandit d'abord à l'étage supérieur de la maison, avec la famille du maître artisan puis, suite à une injustice à son encontre, il se retrouve à partager le bas de l'édifice avec les apprentis et les esclaves, avant d'être exclu définitivement de la maison. Il en va de même pour la suite de son parcours.

De plus, lorsqu'Arnau devient orphelin, il prend pour mère adoptive la Vierge Marie. Il participe alors pleinement à la construction de la basilique Santa María del mar située dans le quartier pauvre de la ville. Alors que la cathédrale Santa Eulalia y Creu est évoquée comme un détail du paysage urbain, la basilique construite par et pour les pauvres est transformée dès le titre du roman en « *catedral* », soit un espace central dans le déroulement de la diégèse. Le lecteur assiste donc à une inversion entre centre et marge dans la représentation de l'espace et des monuments historiques. Or, le parcours d'Arnau est étroitement lié à la construction de l'église Santa María del mar. Cette protection mariale confère au personnage une aura divine

---

<sup>672</sup> *La catedral del mar, op.cit.*, p. 527 : « vous savez bien que Arnau prêtait beaucoup d'argent aux pauvres gens. Ils ne peuvent pas le lui remettre ».

<sup>673</sup> *Op.cit.*, chapitre 9, p. 102 : « Le quartier de la Ribera de la Mar, où l'on construisait l'église en l'honneur de la Vierge Marie, s'était développé comme un faubourg de la Barcelone carolingienne, entourée et fortifiée par les anciens remparts romains. Au départ il s'agissait d'un simple quartier habité par les pêcheurs, arrimeurs et tout type de personnes humbles ».

qui le désigne assurément comme un héros de la marge et plus précisément le héros des Catalans et des rejetés.

Enfin, quand Arnau accède à la noblesse, il occupe à Barcelone un grand nombre de postes qui font de lui un homme de tous les corps de métiers populaires de la ville. Il accède notamment aux très prestigieux statuts de *cambista* ou de *cónsul de mar*<sup>674</sup> qui lui permettront d'aider ceux restés au bas de l'échelle sociale. Arnau devient également *bastaix*, métier présenté comme l'un des plus emblématiques de la Barcelone médiévale -ce qui permet de rappeler que ces constructeurs d'église, comme celle de Santa María de la Mar, étaient souvent marins pêcheurs. Le *bastaix* symbolise donc la force, la ferveur, le courage, la solidarité, l'honnêteté, soit une figure emblématique non seulement pour le modeste quartier de la Ribera, mais aussi pour toute la Catalogne. Tous ces attributs font assurément d'Arnau un personnage archétypique de la communauté catalane qui problématise la notion d'écart et la mobilité des rapports entre centre et marge.

Par ailleurs, il convient de relever le motif de la tache dans la construction du personnage d'Arnau. En effet, Arnau naît à la suite du double viol de sa mère Francesca par le seigneur de Navarcles Llorenç Bellera et son époux Bernat Estanyol. C'est « *el lunar que Arnau lucía junto a la ceja derecha* »<sup>675</sup>, marque héréditaire de la famille Estanyol située près de l'œil droit, qui prouve à Bernat que Arnau est bien son fils. Quand Bernat fuit Navarcles avec dans les bras le petit Arnau, condamné alors à mourir dans les geôles du château de Bellera, il devient un hors-la-loi. Le signe distinctif des Estanyol, si fièrement porté auparavant, devient une menace. Bernat feint alors d'être un mendiant borgne à l'entrée de Barcelone en cachant son œil avec de la terre pour ne pas se faire reconnaître par les troupes de Bellera. Après de nombreuses péripéties, cette même tache d'Arnau représente, à la fin du roman, la fierté retrouvée des Estanyol comme si le fils avait gagné la bataille entamée par le père pour la Liberté. Le motif de la tache stigmatise et marginalise d'autant plus dans un contexte péninsulaire où est largement développé le rejet de la tache des origines non vieilles chrétiennes<sup>676</sup>. Finalement, le motif de la tache fonctionne comme un fil conducteur dans le roman pour identifier Arnau et ses adjuvants, profondément ancrés dans la marge.

---

<sup>674</sup> Alicia Sanchez, María Pomes, *Historia de Barcelona. De los orígenes a la actualidad*, Barcelone, Editorial Optima, 2001, p. 57.

<sup>675</sup> *La catedral del mar*, op.cit., p. 34.

<sup>676</sup> Joseph Pérez, *La España del siglo XVI*, Madrid Anaya, 1991, p. 70. L'auteur explique comment l'Inquisition fut réactivée par les Rois Catholiques pour veiller au bon respect par la population civile des dogmes chrétiens.

Notons toutefois, une fois de plus, la dimension christique du personnage de par la symbolique de l'œil droit, considéré par les religions chrétiennes comme l'œil Divin, l'œil de Dieu, l'œil de la connaissance, du pouvoir capable de voir la Vérité, lequel s'oppose à l'œil gauche qui resterait réservé aux Hommes très limités dans leur capacité à rendre la Justice. Le *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances* établit une distinction entre l'œil droit (celui du futur) et l'œil gauche (celui du passé). De façon plus générale, l'œil est défini comme un « symbole de perception intellectuelle », « un attribut universel des hommes puissants »<sup>677</sup>.

En somme, la marque de la marge est présente dans la chair de ce héros, mais elle est en même temps signe d'une destinée autre, d'un renouveau possible.

## 2) Daniel et Elias Kaminsky ou la représentation du juif errant

Le livre de Daniel<sup>678</sup>, la première partie du roman *Herejes* met en scène la famille Kaminsky, de confession juive. Les origines hébraïco-chrétiennes du prénom du protagoniste, font de lui une sorte de prophète, un guide spirituel qui éclaire le lecteur dans sa représentation de la communauté juive. En effet, les membres de la famille de Daniel Kaminsky sont des personnages fictifs dont le parcours de vie semble retracer l'histoire de toute une communauté, proposant ainsi un portrait multiple de la figure du juif errant<sup>679</sup>.

Ainsi, plusieurs parcours sont proposés dans différents espaces. La diégèse commence avec la présentation du petit Daniel Kaminsky qui s'apprête à accueillir son père, sa mère et sa petite sœur sur le port de La Havane, en compagnie de son oncle Joseph Kaminsky. Les Kaminsky sont en effet originaires de Pologne et cherchent à fuir les pogroms de cette moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Le parcours de cette famille fictive propose un exemple de ce qui aurait bien pu arriver à l'une de ces familles persécutées. Les parents ont envoyé le petit Daniel à Cuba quelques mois avant chez son oncle Joseph Kaminsky qui s'y était déjà installé depuis déjà 20 ans.

En embarquant sur le Saint-Louis, la famille pensait pouvoir rejoindre Daniel et Joseph. Quand finalement le bateau repart pour l'Europe, destinant ses occupants à un destin tragique,

---

<sup>677</sup> Catherine Pont-Humbert, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Paris, Hachette Littératures, 1995, p. 315.

<sup>678</sup> Daniel est un prénom d'origine hébraïque qui signifie « le jugement de Dieu » ou « Dieu est mon juge ». C'est aussi le prénom d'un prophète juif, réputé pour sa sagesse et ses prophéties. Il annonce l'arrivée du Messie. « Le livre de Daniel » est également l'intitulé d'un chapitre de la *Bible* hébraïque (Tanakh) et de la *Bible* chrétienne.

<sup>679</sup> Marie-France Rouart, *Le mythe du Juif errant dans l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 1988.

le petit Daniel, devenu orphelin, va s'adapter à l'espace cubain et se construire au fur et à mesure une nouvelle identité. Le lecteur assiste alors à l'évolution des mœurs du personnage, de son parler, de sa sexualité, de sa spiritualité, etc :

Gracias a aquellos callejeros empedernidos Daniel también aprendió a hablar en habanero (le decía « negüe » a los amigos, « guaguas » a los autobuses, « jama » a la comida y « singlar » al acto sexual), a escupir por un ángulo de la boca, a bailar danzón y luego mambo y chachachá, a soltarles piropos a las muchachas y, como una liberación disfrutaba con profundidad y alevosía, a comer chicharrones de cerdo, pan con fritas y cuanta cosa calmara el hambre, sin mirar si era *kosher* o *trefa*, solo que fuese sabroso, abundante y barato<sup>680</sup>.

En somme, le jeune Polonais se « cubanise » au fil des pages jusqu'à ce qu'il renonce à la religion juive pour se convertir au catholicisme dans le but de se marier avec Marta Arnáez, une jeune cubaine originaire de la Galice rencontrée sur les bancs de l'école à l'« *Instituto de Segunda Enseñanza* »<sup>681</sup>.

Par la suite, quand Daniel quittera Cuba pour s'installer aux Etats-Unis avec son épouse, il reviendra vers la religion juive. Ce va-et-vient entre foi juive et foi catholique ainsi que la synergie entre les espaces cubain, polonais et nord-américain, semblent construire une identité multiple et rhizomique<sup>682</sup>, en constante mutation, imposant la quête identitaire comme une préoccupation forte pour ce personnage tout en supposant chez lui une grande souffrance, qualifiée de : « *dolorosa dicotomía* »<sup>683</sup> (douloureuse dichotomie).

En suivant les pas de Daniel à Miami, le lecteur découvre, depuis le point de vue des Cubains, les conditions d'émigration et d'adaptation de ces Cubains aux Etats-Unis. C'est aussi l'opportunité de découvrir les conditions de vie de la communauté juive cubaine installée aux Etats-Unis. A travers Elias, le fils de Daniel, le lecteur peut donc revisiter, sous un autre angle, une autre réalité, celle de la deuxième génération de Cubains installés aux Etats-Unis et qui

---

<sup>680</sup> *Herejes*, *op.cit.*, p. 67 : « Grâce à ces coureurs de rue incorrigibles, Daniel avait aussi appris à parler l'espagnol de La Havane (il appelait ses amis « negüe », les autobus « guaguas », le repas « jama », et l'acte sexuel « singlar »), à cracher par un coin de la bouche, à danser le danzón puis le mambo et le chachacha, à lancer des compliments aux jeunes filles et, comme un acte de libération profonde à manger du lard, du pain avec des frites et tout ce qui pouvait calmer la faim sans regarder si c'était *kosher* ou *trefa*, du moment que c'était bon, copieux et pas trop cher ».

<sup>681</sup> *Op.cit.*, p. 69.

<sup>682</sup> Le concept d'identité rhizomique développé par Edouard Glissant à partir de la pensée de Gilles Deleuze sera traitée dans la troisième partie de notre étude. Le rhizome étant un tubercule à plusieurs racines, Edouard Glissant invite à considérer les peuples métissés de la Caraïbe par exemple, comme porteurs d'une identité composite, multiple, pouvant se réclamer non pas d'une, mais de plusieurs origines.

<sup>683</sup> *Herejes*, *op.cit.*, p.161.



revient à Cuba. Cette génération n'est plus ni tout à fait cubaine ni tout à fait nord-américaine. La construction identitaire se situe encore une fois dans un entre-deux.

L'enquête que mène Elias avec l'aide de Mario Conde semble reprendre la route parcourue par la famille. Il appert que le parcours de cette famille touche divers espaces et l'enquête permet alors en quelque sorte de fermer la boucle de ce parcours. C'est l'ensemble des espaces mentionnés et de la culture qui leur correspond qui participent de ce fait à la création d'une identité hétérogène et diasporique qui pousse le personnage Daniel à se tourner tantôt vers la Loi juive, tantôt vers la Loi catholique, ce qui est vu comme une trahison le convertissant en véritable hérétique comme le montre la réaction de l'oncle Joseph Kaminsky à l'annonce de la décision de Daniel encore jeune étudiant à Cuba, de suivre sa scolarité dans un établissement public et non juif : « *La reacción de Joseph Kaminsky resultó violenta y visceral, previsible : acudiendo al yidish para expresar su decepción, lo calificó de hereje, de ingrato, de insensible y lo conminó a abandonar la casa* »<sup>684</sup>.

En somme, le cas de la famille Kaminsky importe d'autant plus dans le sens où ses membres présentent un parcours d'errance à travers l'espace et le temps qui pourrait illustrer le vécu de n'importe quelle famille persécutée par les Nazis. L'originalité du récit de Léonardo Padura consiste à introduire l'espace cubain dans le tragique destin des Juifs persécutés par l'Allemagne nazie et à montrer, depuis l'intérieur, comment se construit l'identité du Juif errant à l'aune d'une caribéanisation qui peut être lue comme une double marginalisation ou une solution de dépassement des limites traditionnelles.

Enfin, notons que le terme « *hereje* » (hérétique) établit un pont entre les deux personnages que nous venons d'étudier, renforçant leur position de « héros de la marge ». Arnau se fait, en effet, le défenseur de cette communauté marginalisée en sauvant au péril de sa vie trois enfants juifs : Jucef, Raquel et Saúl d'une émeute antisémite. C'est à cette occasion que la foule le traite d'« *hereje* ». Par ailleurs, pour remercier Arnau de son intervention auprès des enfants, Sahat, l'Esclave musulman d'Hasdai, se met au service d'Arnau sous le nom chrétien de Guillem sans jamais cesser d'observer ses rituels musulmans en cachette. Guillem est donc un autre personnage hérétique qui se range aux côtés d'Arnau. Ce dernier confirme ainsi son statut de personnage central qui fédère toutes les communautés religieuses et les classes sociales de la société catalane.

---

<sup>684</sup> *Herejes, op.cit.*, p. 70 : « La réaction de Joseph Kaminsky fut violente et viscérale, prévisible : il recourut au yiddish pour pouvoir exprimer sa déception, il le qualifia d'hérétique, d'ingrat, d'insensible et lui ordonna de quitter la maison ».

Arnau peut dès lors être perçu comme profondément « hereje » au même titre que le héros du roman « *Hereje* » du Cubain Leonardo Padura qui s'intéresse à la communauté judéo-chrétienne de La Havane. Ce qualificatif confirme la position d'entre-deux du protagoniste et son caractère marginal. Arnau est celui qui fédère toutes les composantes de la société catalane. Ce terme qui renvoie au jargon de l'Inquisition désigne toute personne « qui professe ou soutient une hérésie religieuse par opposition à orthodoxe » ou « qui professe ou soutient des opinions contraires à celles qui sont généralement considérées comme vraies ou justes dans un groupe déterminé »<sup>685</sup>. Dans notre corpus, l'hérétique désigne donc le Chrétien Arnau -qui soutient les Juifs et les Musulmans- et le Juif Daniel Kaminsky qui se convertit au christianisme avant de rejoindre en fin de vie sa communauté d'origine. Ce clivage religieux entre Juifs, Chrétiens -et Musulmans dans le cas de *La catedral del mar*- est donc transgressé dans les deux romans pré-cités par un héros qui devient atypique et d'autant plus marginal.

En définitive, le personnage fictif, dans le cadre du roman historique postmoderne, permet de reconstruire une intériorité, un portrait-type, des comportements, un système de pensées et de valeurs et un langage propres à une communauté. Ainsi, à travers Arnau, c'est le Peuple catalan qui semble être le héros de *La catedral del mar*, tout comme dans *Herejes* chaque membre de la famille Kaminsky semble reproduire les traits caractéristiques du Juif errant et de toute la communauté juive en général. Arnau et Daniel Kaminsky sont d'autant plus marginaux qu'ils naviguent entre deux communautés religieuses qui s'opposent dans l'Histoire officielle.

Ainsi, entre collectif et individuel, centre et marge, se construit une héroïsation renouvelée dont la dimension symbolique est renforcée par le recours à diverses allégorisations.

---

<sup>685</sup> [www.larousse.fr](http://www.larousse.fr), consulté le 5 octobre 2016.

## ***2. Allégorisation***

Les romans historiques de notre corpus, hormis les personnages historiques (qui ont réellement existé et marqué le déroulement des événements historiques) et fictifs, mais archétypiques (car représentatifs de toute une communauté), semblent construire également un troisième type de héros, à savoir des personnages allégoriques. Nous entendons par « allégorie » : « la représentation ou l'expression d'une idée par un personnage ou une figure dotée d'attribut symboliques »<sup>686</sup>. Ces personnages symbolisent donc une valeur morale ou une figure mythique et proposent dès lors la personnification d'une notion qui sert de repère à une communauté en acquérant une dimension de figure de héros, tout au moins dans la fiction.

Nous présenterons plus particulièrement les cas de Judith, en tant qu'égérie, renouvelée, de la Liberté, et celui du Nègre marron, comme stylisation symbolique et historique du désir de Liberté. La Liberté est en effet l'aspiration commune de ces espaces et héros marginalisés. Divers animaux merveilleux participent également de cette écriture où l'allégorisation est prégnante.

### **a. Judith ou l'égérie de la Liberté**

Le personnage de Judith Torres, une jeune « emo »<sup>687</sup> cubaine semble incarner au cœur de La Havane du XXI<sup>e</sup> siècle, l'esprit de la nouvelle génération qui d'une part, peine à dialoguer avec les générations antérieures et d'autre part, inscrit Cuba dans la mondialisation invitant ainsi à une réflexion sur l'homogénéisation des mœurs et des identités culturelles.

Nous nous attacherons à étudier le caractère marginal de ce personnage féminin ainsi que la portée symbolique de son assassinat.

---

<sup>686</sup> Définition inspirée du dictionnaire *Le petit Larousse illustré 2017*, Paris, Larousse, 2017, p. 65 : « Représentation, expression d'une idée par une figure dotée d'attributs symboliques (dans l'art) ou par le développement continu et rigoureux d'une métaphore (dans la littérature) ».

<sup>687</sup> Le mouvement « emo » ou émocore est un style musical de musique rock. Il émerge dans les années 1980, sous l'influence du mouvement punk hardcore de Washington et atteint son apogée dans les années 2000 grâce à des groupes comme Jimmy Eat World, Dashboard Confessional Taking Back Sunday, Thursday ou the Used. Le public cible sont souvent des jeunes adolescents issus du monde entier. Les emo s'habillent souvent en noir, se maquillant les yeux dans un style gothique, ont une forte tendance à la scarification et au suicide et pratiquent une sexualité très libre mêlant homosexualité et bisexualité.

## 1) Judith, un personnage marginal

Le livre III de *Herejes* construit le portrait d'un personnage fictif qui symbolise assurément la Liberté. Judith, une jeune « emo », disparaît sans laisser de traces à La Havane et c'est Yadine, la petite fille de Ricardito, le fils adoptif de Joseph Kaminsky, qui demande alors à Mario Conde d'enquêter pour retrouver son amie.

Cette histoire qui se déroule à La Havane en 2007 permet au lecteur de se rendre compte de l'évolution des mentalités à La Havane et de constater, de façon plus générale, l'impact de la postmodernité et de l'homogénéisation des mœurs et des cultures sur la société cubaine. La nouvelle génération semble en effet adopter de nouveaux modes d'expression identitaires et de revendications inédites. Ainsi, les « emo », ces jeunes vêtus de noir, qui se regroupent entre eux, cultivent la mélancolie et qui aiment à se scarifier, rêvent de rompre les codes sociaux préétablis comme les anciennes générations, mais avec de nouveaux modes d'expression qui creusent un fossé intergénérationnel au sein de la société cubaine :

Lo que sí sabía Mario Conde, algo que antes intuía y ahora había podido comprobar fehacientemente, era que Judy y sus amigos resultaban la punta visible y más llamativa del *iceberg* de una generación de herejes con causa. Aquellos jóvenes habían nacido justo en los días más arduos de la crisis, cuando más se hablaba de la Opción Cero que, en el pico del desastre, podría enviar a los cubanos a vivir en los campos y montañas, como indígenas cazadores-recolectores del neolítico insular de la era digital y los viajes espaciales<sup>688</sup>.

Ainsi, Mario Conde se livre à une analyse des comportements de ces jeunes adolescents considérés comme des marginaux à La Havane. Le contexte socio-économique actuel est désigné comme l'élément perturbateur de ces jeunes en manque de repères. L'incompréhension engendrée entre les hommes de la génération de Mario Conde et ces jeunes du nouveau millénaire, marque bien l'existence d'une Cuba à deux vitesses, où un fossé s'est creusé entre deux générations face à une réalité commune et dans un espace commun. Les comportements face à l'introduction sur l'île des nouvelles technologies de communication sont mis en scène, permettant au lecteur de réactualiser sa perception de la société cubaine.

---

<sup>688</sup> *Herejes, op.cit.*, p. 442 : « En revanche, une chose que Mario Conde pressentait avant et qu'il pouvait vérifier maintenant, était que Judy et ses amis représentaient la partie émergée de l'*iceberg* de toute une génération d'hérétiques qui avaient toutes les raisons de l'être. Ces jeunes étaient nés juste pendant les pires moments de crise, quand il était question d'Option Zéro, et que les Cubains envisageaient de partir vivre à la campagne et dans les montagnes comme des Indigènes chasseurs-cueilleurs du néolithique insulaire de l'ère digitale et des voyages dans l'espace ».

## 2) La mort de Judith, ou l'assassinat de la Liberté

Judith qui est le personnage recherché dans la fiction et que l'on retrouvera finalement assassinée, est évoquée par tous les personnages interrogés par Mario Condé. Les regards croisés dressent alors le portrait d'une jeune fille rebelle et vive d'esprit, cultivée, émancipée sexuellement -jusqu'à entretenir une relation lesbienne avec son professeur de Littérature-, et surtout révoltée contre les actes de corruption perpétrés par son père :

Es evidente que allá maduró a toda velocidad y descubrió dos cosas : que su padre y otros hombres como su padre no practicaban en la realidad lo que sostenían en sus discursos. En dos palabras que eran una banda de corruptos de la peor especie, los corruptos socialistas y de la retórica de la solidaridad, por llamarlo de una manera o de la peor manera. Y esto le provocó un tremendo sentimiento de rechazo, de asco, de odio<sup>689</sup> ...

Ce dernier trait de caractère évoqué par Ana María, professeure de Littérature et amante de Judith, permet à Mario Condé d'élucider la première enquête qu'il mène sur la disparition du tableau de Rembrandt dans le « livre de Daniel », soit la première partie du roman. Judith est d'esprit libre et rejette la corruption. Elle meurt assassinée en plein cœur de La Havane. Ce personnage qui n'intervient pas directement dans la fiction semble pourtant représenter ce concept universel qu'est la Liberté :

Solo que la Judy madura y la infantil pretendían la misma cosa, aunque con perspectivas por supuesto diversas : no actuar como una persona común, ser todo lo libre que alguien de su edad puede ser, en especial en este país donde lo que no está prohibido no se puede hacer... y estar dispuesta a luchar por esta libertad.[...] Pero las dos buscaban lo mismo : un espacio de autenticidad, una forma de practicar libremente lo que ella deseaba practicar<sup>690</sup> ...

La quête de Liberté reste donc une préoccupation majeure pour Judith. Le mot « liberté » est d'ailleurs récurrent dans les entretiens que réalise Mario Conde durant son investigation sur la disparition de la jeune fille. La Liberté est ce qui la pousse à être « emo » :

---

<sup>689</sup> *Herejes, op.cit.*, p. 400 : « Il est évident que là-bas, elle a mûri très rapidement, et elle a découvert deux choses : premièrement qu son père et d'autres hommes comme son père n'appliquaient pas en réalité ce qu'ils annonçaient dans leurs discours. En deux mots, que ces pourris de socialistes qui prêchaient la solidarité dans de beaux discours étaient en fait une bande de corrompus de la pire espèce, pour parler clairement. Et cela généra en elle un profond sentiment de rejet, de dégoût et de haine... »

<sup>690</sup> *Op.cit.*, p. 399 : « Cependant, la Judy mature et la Judy infantile recherchaient la même chose, quoiqu'avec des perspectives différentes bien sûr : ne pas agir comme n'importe qui, être aussi libre qu'on peut l'être à son âge, surtout dans ce pays où ce qui n'est pas interdit ne peut pas se faire...et être prête à lutter pour cette liberté. [...] Mais, les deux aspiraient à la même chose : un espace d'authenticité, une façon de pratiquer librement ce qu'elle souhaitait pratiquer... »

« *Entonces descubrió la otra cosa que la cambió : el mundo virtual donde se movían los emos, un espacio en el que unos jóvenes hablaban con mucha libertad de sus experiencias culturales, místicas y hasta fisiológicas, empeñados en la búsqueda de su individualidad* »<sup>691</sup>. La Liberté est aussi ce qui pousse Judith à vouloir cesser d'être « emo » juste avant de mourir : « *con Judy, nada es simple. Ella se hizo emo buscando un espacio propio de libertad. Y lo encontró pero se le agotó. La libertad se le convirtió en una retórica, y ella necesitaba algo mucho más real* »<sup>692</sup>. La Liberté à tout prix habite le personnage de Judith qui semble de ce fait insaisissable puisqu'elle se lasse tour à tour de ses amants et amantes. C'est justement l'un d'entre eux qui par jalousie finit par l'assassiner. L'histoire de Judith, bien que parallèle à l'intrigue principale fonctionne assurément dans le roman comme une parabole faisant de Judith un personnage allégorique.

En somme, au regard de l'Histoire turbulente qu'entretiennent les Etats-Unis et Cuba, les représentations, à l'échelle internationale, tendent à figer Cuba dans le temps de la révolution castriste en lui associant des figures aussi mythiques que celle du Che. Il semble que le personnage de Judith appelle à faire évoluer les représentations de l'espace cubain dont la société évolue en fin de compte au rythme des pulsations du monde. Une nouvelle révolution pleine de défi à relever s'annonce alors pour les Cubains : la mondialisation. Comment rester dès lors libre de toute hégémonie culturelle et préserver son identité tout en s'adaptant au reste du monde ? La dimension merveilleuse introduite dans la présentation de divers animaux participe sans doute du désir de répondre à ce questionnement.

## b. Des animaux merveilleux en miroir

Parmi les éléments non humains, les animaux semblent occuper une place de choix parmi les personnages mis en scène dans les fictions de notre corpus. Nous qualifierons ces animaux de « merveilleux » préférentiellement dans le sens carpentérien du terme<sup>693</sup>, c'est-à-dire en ce que ces animaux agissent en harmonie avec leur environnement : une nature animiste

---

<sup>691</sup> *Op.cit.*, p. 400 : « Elle découvrit alors l'autre chose qui la changea : le monde virtuel dans lequel évoluaient les émos, un espace où les jeunes parlaient très librement de leurs expériences culturelles, mystiques et même physiques, absorbés par une quête de leur individualité ».

<sup>692</sup> *Op.cit.*, p. 403 : « avec Judy, rien n'est simple. Elle est devenue emo parce qu'elle cherchait un espace propre de liberté. Et elle l'a trouvé, mais elle s'en est lassée. La liberté s'était transformée en une simple rhétorique or elle avait besoin de quelque chose de beaucoup plus concret. »

<sup>693</sup> Selon Alejo Carpentier, le merveilleux renvoie au caractère insolite, surprenant, magique de l'espace américain qui aux yeux d'un lecteur européen pourrait apparaître comme irrationnel. Voir la partie I de cette étude.

et mystique qui convoque le Sacré. Au regard des œuvres espagnoles de notre corpus, nous tiendrons également compte de la conception européenne du terme « merveilleux » qui relève plutôt du fantastique et se dissocie davantage du réel : « Mais le merveilleux est moins encore la tension extrême de l'être que la conjonction du désir et de la réalité extérieure »<sup>694</sup>. Cet écart entre le réel et sa représentation est à prendre en compte dans l'écriture d'une « poétique du merveilleux »<sup>695</sup>, soit une esthétique littéraire visant à susciter surprise et fascination chez le lecteur.

Ainsi, nous verrons comment dans ces romans de type postmoderne le merveilleux peut se manifester notamment à travers la personnification des animaux.

### 1) Le cheval

Le cheval *Niger* partage l'affichage de l'héroïsme du protagoniste dans la mesure où il sauve la vie de l'Empereur lors d'une partie de chasse qui s'était transformée en embuscade sur le front de guerre. Niger permet alors à Celer, le conducteur de char, de gagner la course dans le *Circo Máximo*.

La description de ce cheval est assurément particulière :

*Niger*, el negro era su caballo más valiente, no el más rápido, ése era *Orynx* que corría por el exterior del tiro. *Niger*, sin embargo, era el que galopaba por la parte de dentro, el que tenía que acercar la cuadriga lo máximo posible a la *spina* central del Circo pero sin chocar. Si la cuadriga tocaba el muro de la *spina* (en ocasiones sólo rozarlo) podía suponer la muerte para todo el tiro de cuatro caballos y para el mismísimo auriga. - Todos dependemos de ti *Niger*. Tú lo sabes.<sup>696</sup>

Dès le départ il est désigné comme la tête pensante de l'attelage au même titre et peut-être même avant son maître qui entretient avec lui une relation de confiance absolue. L'animal est décrit comme le meilleur des chevaux de Celer : « *Es Niger, mi mejor caballo* »<sup>697</sup>. En plus

---

<sup>694</sup> Pierre Mabille, *Le Merveilleux*, Paris, Pierre-Jean Oswald, 1977, p. 70.

<sup>695</sup> Jean-René Valette, *La poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, Paris, Honoré Champion, 1998, p.12.

<sup>696</sup> *Circo Máximo*, *op.cit.*, p.45 : « *Niger*, le noir était son cheval le plus courageux, mais pas le plus rapide. Celui-ci était *Orynx* qui courrait à l'extérieur du groupe. *Niger*, cependant, galopait à l'intérieur, il devait rapprocher le plus que possible le char de la *spina* centrale du cirque mais sans la heurter. Si le char venait à toucher le mur de la *spina* (et même le frôler), il pouvait provoquer la mort des quatre chevaux et du conducteur de char lui-même. -Nous dépendons tous de toi *Niger*. Tu le sais bien-. »

<sup>697</sup> *Op.cit.*, p.617 : « C'est *Niger*, mon meilleur cheval ».

d'être courageux/« *valiente* », intelligent/« *astuto* », et rapide/« *rápido* », *Niger* est aussi un fidèle allié : « *nunca falla* »<sup>698</sup>.

Au plus fort de la course, Celer s'éjecte du char pour alléger les chevaux et leur permettre de gagner. *Niger* assume alors l'action et guide les autres chevaux vers la victoire :

*Niger y Tigris y Raptore y Orynx*, los cuatro sintieron que el carro se aligeraba de peso y que las riendas afojaban, pero ellos siguieron por inercia. Por inercia y porque *Niger* sabía lo que debía hacerse. [...] La cuadriga, pese al salto, volvió a caer a la arena y siguió rodando normalmente, eso sí sin ningun auriga que controlara a los caballos. El público aplaudía a rabiar<sup>699</sup>.

Une focalisation zéro permet donc à *Niger* et à ses compagnons d'assumer le premier rôle dans le Grand Cirque. Le caractère merveilleux et fantastique surgit grâce à une personnification de ces animaux qui accumulent et coordonnent les actions de façon cohérente et intelligente :

*Niger*, por detrás, astuto, había refrenado a sus tres compañeros en el tiro de los rojos a la vista de que llegaban al último giro. *Orynx* cedió en su empuje porque se complementaba perfectamente con *Niger* y porque había aprendido a dejar que *Niger* gobernara el carro cuando giraban, y *Tigris y Raptore* se dejaban llevar por los caballos de los extremos del tiro. *Niger* apuró al máximo y, aprovechando el tremendo espacio que había dejado el carro de los azules, trazó la curva del giro por el interior de forma que al salir y acometer la recta final de la carrera ambos carros, el de los azules y el de ellos mismos iban emparejados<sup>700</sup>.

La victoire du char ainsi dirigé par les chevaux déclenche un tonnerre d'applaudissements. *Niger* est accueilli par la foule en héros tout autant que Celer.

Par la suite, offert à l'empereur par Celer, *Niger* ne se démarque plus seulement des autres chevaux. Fidèle allié, il peut être aussi comparé à un soldat romain puisqu'il sauve la vie de l'empereur lors d'une embuscade :

---

<sup>698</sup> *Op.cit.*, p.94 : « Il ne se trompe jamais ».

<sup>699</sup> *Op.cit.*, p.117 : « *Niger et Tigris et Raptore et Orynx*, sentirent que le poids du char s'était allégé et que la pression des rennes s'était relâchée, mais ils continuèrent par inertie. Par inertie et parce que *Niger* savait ce qu'il devait faire.[...] Le char, malgré le saut retomba sur le sable et continua à rouler normalement, et ce, même sans qu'il n'y ait personne pour diriger les chevaux. Le public applaudissait à n'en plus finir ».

<sup>700</sup> *Op.cit.*, p.119 : « *Niger*, fin stratège, avait ralenti ses trois compagnons depuis l'arrière en voyant que l'équipe des rouges arrivait dans le dernier virage. *Orynx* cessa de pousser car il travaillait bien en équipe avec *Niger* et qu'il avait appris à lui laisser la direction du char dans les virages. *Tigris et Raptore* se laissaient guider par les chevaux situés aux extrémités du groupe. *Niger* se dépêcha le plus que possible et profitant de l'espace gagné par le char des bleus, s'engagea dans le virage par l'intérieur de telle sorte qu'en sortant et en prenant dans la dernière ligne droite de la course des deux chars, celui des bleus et le leur arrivent en même temps ».



El renegado esgrimió el tridente, pero *Niger* se levantó, inmenso, poderoso, sobre sus fornidas patas traseras, y con las pezuñas delanteras le golpeó en la cara. Fue un golpe seco, definitivo. Sin opciones.[...] Cuando el emperador se giró de nuevo, *Niger* se paseaba junto al cadáver del otro desertor. El animal lo había matado con aquel golpe seco<sup>701</sup>.

Une fois de plus, l'animal assume de façon autonome une action majeure et héroïque qui sauve le protagoniste humain. De surcroît, *Niger*, ce cheval unique en son genre, obéit à un langage particulier : « *Niger no entiende de golpe ni de látigos. Obedece a la voz* ». <sup>702</sup>

Tous ces éléments contribuent donc à faire du cheval un personnage merveilleux, dans le sens européen du terme, c'est-à-dire un actant fascinant qui dans le cas de *Circo Máximo*, amplifie la dimension héroïque du personnage principal, qu'il s'agisse de Celer le conducteur de char dans le Grand Cirque ou de Trajano pendant l'épisode de l'embuscade.

Ainsi, la symbolique du cheval qui incarne la grâce, la noblesse, la puissance, l'intelligence mais aussi l'esprit de conquête et de combattivité est associée à la figure de Trajano qui devient un empereur d'autant plus grand aux yeux du lecteur.

## 2) Le molosse

Dans *L'esclave vieil homme et le molosse* de Patrick Chamoiseau, la représentation du molosse retiendra notre attention. Pour rappel, le molosse est un chien introduit et entraîné à Cuba par les Colons pour rattraper les esclaves fugitifs à travers les bois.

En effet, il est au départ décrit comme « un monstre »<sup>703</sup>. Cette monstruosité n'est pas seulement liée à son aspect physique énigmatique qui change en fonction des personnes qui le voient :

On ignore aussi la teinte exacte de son pelage. Ce dernier changeait sans doute aléliquement. Les listes de chargement du bateau l'avaient signalé blanc avec une tache noire entre les yeux. Le marin qui lui tendait de l'eau et du cuir salé entre les grilles de l'entrepont, le décrivait noir avec une tache blanche sur le museau. Sur l'Habitation, on le vit noir, luisant jusqu'au bleu lunaire, avec quelques taches blanches qui évoluaient peut-être. Mais (tandis qu'il leur rachait les tendons de la jambe) les esclaves qu'il avait rattrapés l'avaient vu parfois rouge, ou bleu-vert, ou encore habité des vigueurs orangées d'un cœur de flamme vivant.<sup>704</sup>

---

<sup>701</sup> *Op.cit.*, p.647 : « Le renégat brandit son arme, mais *Niger* s'éleva immense et puissant sur ces pattes arrières, puis le frappa au visage avec ses sabots. Ce fut un coup sec, définitif. Sans appel.[...] Quand l'empereur se retourna, il vit *Niger* trotter à côté du cadavre de l'autre déserteur. L'animal l'avait tué d'un coup sec ».

<sup>702</sup> *Op.cit.*, p.618 : « *Niger* ne fonctionne ni avec les coups ni avec le fouet. Il obéit au son de la voix ».

<sup>703</sup> *L'esclave vieil homme et le molosse, op.cit.*, p. 33.

<sup>704</sup> *Op.,cit.*, p. 35.

Cet être insaisissable par le regard de l'homme n'est pas sans rappeler la Méduse<sup>705</sup>, ce personnage de la mythologie grecque qui avait le pouvoir de transformer en pierre tous ceux qui osaient la regarder. L'esclave vieil homme verra d'ailleurs accrochées aux pattes du molosse des « cheveux de méduses »<sup>706</sup> tant le mélange des poils et d'herbes qu'il nomme « vermicelles-diable »<sup>707</sup> forme un ensemble trouble et diffus. À cette étape de la fiction, le molosse est donc diabolisé. Sur l'Habitation, les esclaves évitent de s'approcher de l'animal non pas pour éviter de croiser son regard mais pour ne pas laisser leur odeur corporelle à la portée du chasseur et prendre le risque de se faire mordre à l'instar du jeune Nègre marron que le molosse avait « lacéré mieux que le plus malfaisant des fouets et que la planche-à-clois la plus hostile »<sup>708</sup>.

La monstruosité du molosse relève également du Sacré et du magico-religieux de par le traitement spécial que lui réservait le Maître :

Le Maître-béké le nourrissait de manière étrange, surtout secrète. De la viande palpitante. Des os à la moelle enflammée. Des charnelleries sanguinolantes qu'il malaxait lui-même dans un crâne de guerrier caraïbe. On dit qu'il y broyait des guêpes, du iment, des têtes de colibris, des graisses de serpents, des poudres d'os d'hommes enragés, des crins de chabine folles, des cervelles de manman-balaou, et des os de bécunes-mères. Le molosse engloutissait cela avec moins d'appétit que de volonté sombre<sup>709</sup>.

Cette dimension spirituelle et maléfique du molosse est d'autant plus effrayante aux yeux des esclaves africains qui craignent de perdre leur âme à l'instar du jeune Nègre marron rattrapé par le molosse : « Le jeune esclave en conserve une démarche de vieillard, une voix bègue et le regard ruiné »<sup>710</sup>. Le Maître-béké prétend faire du chien une arme fatale contre le marronnage. Si les chiens créoles qui montent la garde autour de l'Habitation sont détestés et méprisés<sup>711</sup> par les esclaves, le molosse, qui semble doué d'un pouvoir surnaturel et mystique

---

<sup>705</sup> [www.encyclopaedia.universalis.fr](http://www.encyclopaedia.universalis.fr), consulté le 3 août 2017. Méduse est un monstre de la mythologie grecque qui porte des serpents vivants en guise de cheveux. Elle pouvait pétrifier du regard tout être humain qui osait la regarder. Elle est la seule des trois Gorgones à être mortelle. Seul Persée fut capable de s'approcher d'elle et de lui couper la tête. Elle a pour amant Poséidon et pour fils Chrysaor et Pegase.

<sup>706</sup> *Op.cit.*, p.131.

<sup>707</sup> *Idem.*

<sup>708</sup> *Op.cit.*, p.44.

<sup>709</sup> *Op.cit.*, p.40.

<sup>710</sup> *Op.cit.*, p.44.

<sup>711</sup> *Op.cit.*,p.39.

épouvante<sup>712</sup> les esclaves. Le caractère merveilleux du molosse s'inscrit donc dans la conception carpentérienne du terme puisqu'il expose les origines de la peur réelle des esclaves face à cet animal ; une peur devenue ancestrale et patrimoniale en ce qu'elle marque la mémoire collective des peuples issus des sociétés d'Habitation.

Le caractère merveilleux du Molosse se renforce au contact de la nature, pendant la course poursuite à travers les bois du vieil esclave. En effet, arrivés dans les bois, l'Esclave fugitif et le chien tombent l'un après l'autre dans une source « fantastique »<sup>713</sup> qui semble transformer ces deux personnages non humains sur l'Habitation en individus doués d'une conscience et d'une « énergie pure »<sup>714</sup>. C'est en effet dans le piège aquatique que s'opère la transformation : l'animal est personnifié grâce à une focalisation interne, comme si l'eau lui avait redonné vue et esprit. En ressortant de l'eau, il perçoit le vieil homme esclave non plus comme une proie, mais comme un « être formidable »<sup>715</sup>, un « *crystal de lumière* »<sup>716</sup> dont la splendeur l'attire. Après s'être débattu dans la source pour éviter la noyade, les yeux du Molosse<sup>717</sup> « étaient chargés de matière végétale »<sup>718</sup>. C'est seulement après ce cataplasme que la vision de l'animal change concernant le fugitif.

Notons encore la thématique de la renaissance de l'animal qui était « couvert de boues. Couvert de feuilles. Couvert d'humus »<sup>719</sup>, à l'instar d'un nouveau né encore protégé par son placenta. Tout de suite après, la spiritualité l'emporte et un dialogue semble s'instaurer entre l'Esclave et le Molosse alors qu'une scission s'opère entre le Maître et le Molosse. Un revirement de situation s'opère et il se produit dans la fiction un dénouement inimaginable voire irrationnel, dans l'histoire événementielle : le monstre émerveillé par la « splendeur »<sup>720</sup> qui se dégageait de sa proie finit par l'épargner puis l'animal redescend vers le Maître-béké ramolli :

---

<sup>712</sup> *Op.cit.*, p.40.

<sup>713</sup> *Op.cit.*, p.111. Nous développerons la symbolique de l'eau dans la troisième partie de ce chapitre.

<sup>714</sup> *Op.cit.*, p.116.

<sup>715</sup> *Idem.*

<sup>716</sup> *Ibidem.*

<sup>717</sup> Nous soulignerons la personnification du chien en utilisant un « M » majuscule à Molosse.

<sup>718</sup> *Ibidem.*

<sup>719</sup> *Op.cit.*, p.109.

<sup>720</sup> *Op.cit.* p.116.

Le chien réapparut. Le Maître n'eut même pas un sursaut de plaisir. L'animal venait vers lui et le Maître ne l'identifiait pas. Il avait lâché un tueur, lui revenait un énorme animal, trop serein et trop calme. Le Maître s'agenouilla et le serra contre lui. Il le serrait comme on serre un cadavre pour lui ramener la vie. Mais le molosse avait changé. Ses yeux étaient brillants. Son muscle était tranquille, presque mol. Alors, le Maître pleura sur son monstre perdu<sup>721</sup>.

Ainsi, le Molosse, animal merveilleux par excellence dans la fiction de Patrick Chamoiseau, passe de l'état de bête féroce et maléfique sur l'Habitation à celui d'un chien inoffensif au retour de la course poursuite menée à travers bois, comme si la Nature, toute-puissante avait eu le pouvoir d'exorciser le monstre et d'annuler les actions aliénantes du Maître-béké. La forêt devient en conséquence l'espace de la libération alors que l'Habitation est l'espace de l'aliénation aussi bien pour le Nègre marron que pour le Molosse.

### 3) Le requin

Dans *Humus* de Fabienne Kanor, le requin mangeur d'hommes assume en mer, le rôle du molosse sur terre, chacun rattrapant (et déchirant...) l'esclave en fuite. La « muette », la première héroïne du roman semble alors dénoncer la connivence entre les Blancs et les requins au moment où elle se jette à l'eau :

Il y a aussi cette femme rudement bien amochée que les requins ont saignée mais qui refuse de partir ; comme une bête, elle s'accroche. Des cales où nous nous blottissons nous suivons en silence la joute. Des heures, elle dure ; la morte ne veut pas mourir. Je crache, j'ai des milliers de mots à la bouche. Une histoire, ce que j'ai vu, là, sous les eaux. La bête fonçant droit sur nous. Et moi, qui de justesse échappe à ses crocs, regarde pour voir devant-derrrière. Devant-derrrière, à croire qu'il n'y a plus rien à faire. Plus rien à espérer lorsque la gamine crie à l'aide. Trop tard, la bête l'avale d'une traite. C'est juste à ce moment-là, si ma mémoire est bonne, que les Blancs ont jeté leurs filets – sûrement qu'ils étaient de mèche avec les requins-, nous ont tirées hors de l'eau comme du poisson-pêche<sup>722</sup>.

Tout comme le molosse, le requin chasse le Nègre qui est d'ores et déjà réduit à l'état de bête, de proie, de cible à abattre avant même d'arriver aux Antilles. Le requin semble d'autant plus monstrueux qu'il règne en maître dans la mer, un milieu décrit comme hostile et mortellement dangereux : « Le sel tue. La vie ne pousse pas dans le sel. [...] La mer se rapproche. La mort arrive demain »<sup>723</sup>. L'eau de mer qui agit donc comme un poison capable d'annuler la vie et les sens de la perception : « D'après la fille qui connaît la feuille, il suffit de

---

<sup>721</sup> *Op.cit.*, p.137.

<sup>722</sup> *Humus, op.cit.*, p.21-22.

<sup>723</sup> *Op.cit.*, p.223.

se laver le corps avec l'eau de mer pour ne rien entendre »<sup>724</sup>, « Pas de sel pour la faire taire »<sup>725</sup>, est en revanche l'espace vital du poisson meurtrier.

Le requin apparaît aussi dans *L'esclave vieil homme et le molosse* en pleine forêt au moment où le vieil esclave plonge dans une source pour échapper au Molosse qui le poursuit : « Il retrouva les cauchemars des cales négrières. Les abysses. La mer sans vent. Le sel. Les vagues. Grand-gueule des squales »<sup>726</sup>. Cette succession de phrases courtes montre combien la peur du requin est fortement ancrée dans l'imaginaire et la mémoire collective des Antillais.

Le requin -tout comme le Molosse- intervient alors dans la fiction comme un personnage mythique et merveilleux de la cosmogonie antillaise. La transmission de la peur du requin et par conséquent du traumatisme de la Traversée, contribue sur plusieurs générations à l'aliénation du peuple antillais même après l'abolition de l'esclavage.

Cependant, la fiction dans sa mission thérapeutique peut aider à penser le requin autrement. Dans un autre chapitre de *Humus* consacré à « La mère » -une femme qui a perdu son bébé en embarquant sur le navire et qui sera engloutie par un requin après avoir sauté par dessus bord avec les autres-, la fiction nous livre une narration empreinte de merveilleux et comme vécue depuis l'intérieur de l'animal :

[...] le requin m'avait déjà mangée avant qu'il y ait eu même du monde embarqué. [...] Au loin, on dirait bien pourtant que ça bouge. Des corps se meuvent. Des gueules s'ouvrent. À moi ! Des hommes agonisent. Tandis que je me rapproche, je réalise, pleine d'effroi, où je me trouve. Dans le ventre d'un requin, c'est là-dedans que je suis, là où tout le monde pourrit<sup>727</sup>.

L'intérieur du requin est donc l'antre de la mort pour les esclaves insurgés. Ce passage du roman, n'est pas sans rappeler l'histoire de la prière de Jonas dans le ventre du poisson, narrée dans l'*Ancien testament* de la *Bible* des Chrétiens, la Bible hébraïque (le Tanakh) et également par le *Coran*. Le recours à la focalisation interne de ce personnage avalé par le poisson suppose aussi bien dans la fiction de Fabienne Kanor que dans les textes religieux une introspection qui conduit en quelque sorte à la libération de l'âme, le ventre de l'animal pouvant être perçu comme l'espace de transition entre le monde des vivants et le monde des esprits, l'au-delà. Si dans la *Bible*, Jonas est recraché par le poisson au bout de trois jours et revient à

---

<sup>724</sup> *Idem*.

<sup>725</sup> *Op.cit.*, p.225.

<sup>726</sup> *L'esclave vieil homme et le molosse*, *op.cit.*, p. 85.

<sup>727</sup> *Humus*, *op.cit.*, p. 224-225.

la vie, dans *Humus*, la mère (le personnage avalé), cherche à redonner la vie pour combler l'absence de son bébé, en s'accouplant, dans le ventre même du poisson, avec un homme<sup>728</sup> à l'article de la mort. Cette réécriture de l'histoire de Jonas qui inscrit la Traversée de l'océan Atlantique dans le domaine du Sacré peut être vue comme une allégorie de la résurrection<sup>729</sup> de l'âme de ces esclaves broyés par le requin et le système colonial mis en place par les Européens.

De surcroît, la réflexion que mène la mère dans le ventre du requin sur la condition de l'Esclave africain peut être considérée à l'instar du *Cantique de Jonas* comme la « chanson spirituelle »<sup>730</sup> qui sauve et libère l'esprit :

Sont-ce là tes futures idoles, ces nègres hachés en lambeaux ? Combien de siècles encore faudra-t-il que tu te prosternes devant eux ? Tu dis : ils ont bâti des musées. Des pièces à lire, penser, prier. Des lieux de mémoire où Rouges et autres se pressent, viennent grossir la liste de ceux qui n'y étaient pas. Tu parles. Racontes des histoires de loi, de dommages et intérêts, de pardon, grand pardon, de réconciliation. Mais que vaut la douleur ? Que vaut l'enfer après coup ?<sup>731</sup>

Cet appel à la conscience noire pose l'acte de résistance à l'assimilation comme la seule porte de sortie du ventre du requin. Ce texte militant invite donc l'Esclave à transcender sa peur pour briser les chaînes d'une aliénation qui se situent d'abord sur le plan spirituel.

En somme, le requin, chasseur de Nègres, devient un animal merveilleux et monstrueux capable de surgir aussi bien dans l'océan que dans la forêt au service du colonisateur. L'animal véhicule une peur ancestrale qui maintient les descendants d'esclaves dans la souffrance et l'aliénation. En réécrivant l'histoire de Jonas, *Humus*, propose par une adaptation du texte biblique, une sorte de Genèse de la conscience antillaise qui invite l'Esclave à transcender sa peur pour s'insurger et briser les chaînes d'une aliénation d'ordre spirituel.

En définitive, les romans de notre corpus revisitent les grandes figures de l'Histoire et construisent des personnages allégoriques. La Liberté, concept aussi abstrait qu'universel, est incarné par Judith. Ce concept fédérateur établit une connexion entre les quatre romans du

---

<sup>728</sup> *Op.cit.*, p. 225-226.

<sup>729</sup> Olivier Millet, « Les réécritures poétiques de l'histoire de Jonas au XVI<sup>e</sup> siècle et la poétique réformée, in *Revue de l'histoire des religions*, 1/2009, p.76-101, [www.journals.openedition.org](http://www.journals.openedition.org), consulté le 1/06/2018 : « Le personnage de Jonas est d'abord, conformément à la tradition chrétienne, une préfiguration du Christ mort et ressuscité ».

<sup>730</sup> *Idem.*

<sup>731</sup> *Humus, op.cit.*, p. 225.

corpus puisque les personnages créés par les fictions historiques sont, d'une manière ou d'une autre, en quête de Liberté.

Judith n'intervient pourtant pas directement dans la fiction puisqu'elle est assassinée. Ce meurtre symbolique de la Liberté semble apporter une dimension philosophique à l'œuvre de Leonardo Padura et à la représentation qu'offre la fiction de la société cubaine. La personnification d'animaux merveilleux contribue à renforcer la dimension héroïque du personnage qui se positionne dans la marge. Ainsi, le cheval grandit l'empereur Trajano dans *Circo Máximo* alors que dans le corpus franco-créolophone, le Molosse et le requin traquent ensemble le Nègre marron qui s'émancipe par sa force spirituelle.

## C. La mise en avant de haut-lieux de mémoire

Outre un héros de la marge qui rejoint le centre et même forme son propre centre, le roman historique postmoderne semble innover avec son « personnel narratif »<sup>732</sup> et ses divers actants en construisant ce que Pierre Nora a nommé des hauts « lieux de mémoire »<sup>733</sup>, c'est-à-dire des lieux concrets ou abstraits qui convoquent la mémoire nationale et qui peuvent être considérés comme des symboles de la nation :

Ces lieux, il fallait les entendre à tous les sens du mot, du plus matériel et concret, comme les monuments aux morts et les Archives nationales, au plus adstrait et intellectuellement construit, comme la notion de lignage, de génération, ou même de région et d'« homme-mémoire ». Du haut lieu à sacralité institutionnelle, Reims ou le Panthéon, à l'humble manuel de nos enfances républicaines. Depuis les chroniques de Saint-Denis, au XIII<sup>e</sup> siècle, jusqu'au *Trésor de la langue française* ; en passant par le Louvre, *La Marseillaise* et l'encyclopédie Larousse<sup>734</sup>.

Ainsi, les monuments, les œuvres d'art ou encore les capitales et autres espaces terrestre ou maritime, parce qu'ils rappellent les grands événements de l'Histoire, sont autant de lieux de mémoire qui reprennent vie dans les romans historiques de notre corpus notamment grâce à des actants-clés.

Le concept d'« actant », présenté notamment par Algirdas Julien Greimas dans *Sémantique structurale*<sup>735</sup>, permet d'évaluer l'impact du personnage, dans sa diversité de formes, dans la diégèse<sup>736</sup>. L'actant renvoie alors à la fonction du personnage ou de l'acteur dans la fiction. Par ailleurs, l'actant peut prendre les traits d'un personnage humain ou non humain, qu'il s'agisse d'un objet, d'un animal ou d'un concept qui assume un rôle-clé dans le schéma narratif.

Nous porterons une attention particulière à ces éléments non humains qui font non seulement l'objet d'une personnification, mais qui jouent aussi un rôle prépondérant dans le schéma narratif. Ainsi, nous chercherons à prendre la pleine mesure de « la dimension littéraire

---

<sup>732</sup> Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, p. 93.

<sup>733</sup> Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, Tome 1, p. 15.

<sup>734</sup> *Idem.*

<sup>735</sup> Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1986.

<sup>736</sup> Le schéma actanciel de Greimas distingue en effet « six actants regroupés en trois oppositions formant chacune un axe de la description » : l'axe du vouloir oppose le sujet et l'objet ; l'axe du pouvoir, l'opposant et l'adjuvant ; l'axe de la transmission, le destinataire et le destinataire. [www.signosemio.com](http://www.signosemio.com), consulté le 26 mi 2016.



des lieux de mémoire »<sup>737</sup> en analysant plus particulièrement les processus de construction de haut-lieux d'art et d'architecture et de mythification des paysages dans les œuvres de notre corpus.

## ***1. Haut-lieux d'art et d'architecture***

Parmi les actants-clés présents dans les romans étudiés, les œuvres d'art<sup>738</sup> occupent une part essentielle dans le déroulement de la diégèse. Les tableaux de Rembrandt dans *Herejes*, la basilique de Santa María del mar dans *La catedral del mar* et le Grand Cirque romain dans *Circo Máximo* sont autant d'éléments non humains mais référentiels que ces fictions personnifient.

Par conséquent, nous analyserons le traitement, puis la fonction des éléments architecturaux, dans un premier temps, avant de nous intéresser au tableau de Rembrandt en tant que personnage du roman historique.

### **a. Éléments architecturaux**

Dans notre corpus, les éléments architecturaux centraux sont la basilique Santa María del mar qui se transforme d'ailleurs en « La catedral del mar » et le Grand Cirque de Rome où l'on fait courir les chars dans *Circo Máximo*. Nous nous intéresserons ensuite au navire, ce bâtiment flottant et mouvant, qui marque les fictions des œuvres caribéennes de notre corpus. Entre pierre et bois, les éléments naturels, modelés par l'homme, participent alors d'une (re)construction d'une part de mémoire souvent oubliée.

Ce type de roman historique qui met à l'honneur le monument historique semble constituer à la suite de *Notre Dame de Paris*<sup>739</sup> de Victor Hugo ou encore du roman *Les piliers*

---

<sup>737</sup> *Les lieux de mémoire, op.cit.*, p. 16.

<sup>738</sup> Nous entendons par « œuvre d'art » le produit d'un artiste, soit une forme d'expression personnelle et subjective qui mêle savoir-faire (la technique de réalisation de l'œuvre) et esthétique sur un support matériel, à travers la peinture, l'architecture, ou encore la littérature.

<sup>739</sup> Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*, 1831.

de la Terre<sup>740</sup> de Ken Follet, un genre bien particulier que nous pourrions nommer le roman historique d'architecture.

### 1) Le monument historique de pierre

Dans notre corpus, les monuments historiques sont amplement revisités par la fiction. Nous analyserons en premier lieu la représentation de la basilique Santa María del mar dans *La catedral del mar*.

Il importe de rappeler, en premier lieu, le caractère éponyme du titre de ce roman. « Mar » est non seulement un personnage humain qui évolue dans la fiction, mais c'est aussi une partie du nom de l'église qui est construite par Arnau et l'humble communauté de marins-pêcheurs qui habitent la Ribera. Cet édifice religieux, placé en périphérie de la cathédrale de Barcelone, devient dans la fiction d'Ildefonso Falcones un espace central qui est construit par le protagoniste et en même temps que lui.

Le héros protège cette église-refuge où siège sa mère adoptive la Vierge Marie. Cette dernière, à son tour, protège Arnau devenu orphelin et semble sanctifier toutes les actions qu'il entreprend pour défendre les intérêts de la communauté catalane. Un lieu indissociable unit dès lors le héros, la pierre et le Peuple : « *Eso no es una catedral [...]. La catedral la pagan los nobles y la ciudad ; sin embargo esta iglesia, que será más importante y más bella que la catedral, la paga y la construye el pueblo* »<sup>741</sup>. À la mort de son père, Arnau entrera dans la confrérie des *bastaix*<sup>742</sup> qui contribuent gratuitement à la construction de cette église édiflée par et pour le peuple.

Le jeu fictionnel parvient alors à inverser les représentations spatiales entre centre et marge. La cathédrale Santa Cruz y Santa Eulalia de Barcelone fonctionne comme un « détail concret » au service d'une description vraisemblable de l'espace, tandis que la simple basilique s'érige en cathédrale, non pas des riches, mais des pauvres et des opprimés. Les deux édifices

---

<sup>740</sup> Ken Follet, *Les piliers de la Terre*, Paris, Editions Stock, 1990.

<sup>741</sup> *La catedral del mar*, *op.cit.*, p.100 : « Ceci n'est pas une église [...]. La cathédrale est financée par les nobles de la ville alors que cette église, qui sera plus importante et plus belle que la cathédrale, est financée et construite par le peuple ».

<sup>742</sup> *Op.cit.*, p. 108 : « Como no pueden dar dinero para la construcción, la cofradía de los *bastaixos* se ha comprometido a transportar gratuitamente la piedra desde la cantera real, en Montjuïc, hasta pie de obra ». « Comme ils ne peuvent pas contribuer financièrement à la construction, la confrérie des *bastaix* s'est engagée à transporter gratuitement les pierres depuis la carrière du roi, à Montjuïc, jusqu'au chantier ». Le *bastaix* est le nom attribué aux hommes qui déchargeaient les bateaux et transportaient la marchandise sur le port de Barcelone au Moyen Âge.

religieux, tous deux représentatifs de l'art gothique, fonctionnent également comme des éléments référentiels sur lesquels s'appuie la fiction pour représenter l'Histoire. La spiritualité de ces églises, sujettes aux connotations (cathédrale des riches /cathédrale des pauvres) contribue, d'une part, à construire une représentation dichotomique de l'espace religieux entre dominants (nobles) et dominés (peuple) et, d'autre part, à réifier l'Histoire factuelle et ses acteurs, comme si l'âme des Catalans concernés par cette période restait attachée à ces édifices.

Par conséquent, plus qu'une personnification du bâtiment architectural, la fiction parvient à transformer les éléments d'architecture en lieux de mémoire et même en haut-lieu. Le lecteur contemporain peut alors plus aisément se représenter les faits du passé au contact de ce monument, doublement historique, qu'il visite physiquement ou qu'il découvre dans la fiction.

En définitive, dans *La catedral del mar*, l'utilisation du monument historique contribue, en premier lieu, à renverser la dichotomie dominants/dominés entre cathédrale des riches et basilique des pauvres. En second lieu, elle participe de la superposition, entre fiction et réel, des représentations mentales du lecteur à propos de l'espace catalan. Personnifier la pierre, c'est rendre d'autant plus palpable et donc d'autant plus crédible l'interprétation de l'Histoire que propose la fiction.

Dans *Circo Máximo*, nous observons également une forme de réification du fait historique à travers la représentation du Grand Cirque romain :

Y es que Domiciano no se había preocupado durante sus últimos años de reparar los numerosos desperfectos que un incendio dejó en gran parte de las gradas, muchas de ellas aún de madera. Trajano, por el contrario, había ordenado reconstruir todo lo perdido en aquel desastre con ladrillo y mármol y también mejorar otras partes del gigantesco Circo [...] <sup>743</sup>

Les courses de char se déroulent au sein de ce monument historique qui reprend vie dans la fiction par l'action de divers personnages-types de ces lieux et de la période représentée à l'instar des « *aurigas* »<sup>744</sup>, ces conducteurs de char dont les meilleurs étaient amenés à concourir dans le Grand Cirque de Rome. De surcroît, un grand nombre des personnages qui

---

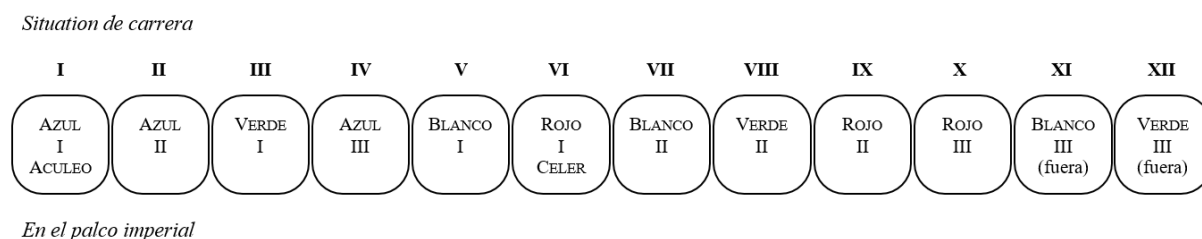
<sup>743</sup> *Circo Máximo*, *op.cit.*, p. 58 : « En fait, Domicien ne s'était pas occupé sur ses derniers temps de réparer les nombreux dégâts qu'un incendie avait provoqués dans la plupart des gradins qui étaient encore en bois. Trajano, en revanche, avait fait reconstruire tout ce qui avait été perdu dans cette catastrophe avec des carreaux et du marbre et aussi amélioré d'autres parties du gigantesque Cirque [...] »

<sup>744</sup> *Op.cit.*, p. 45.

interviennent dans cette fiction s'inspirent de grandes figures de l'Histoire<sup>745</sup>, ce qui accentue l'effet de réel.

L'architecture peut alors entrer dans la catégorie des éléments référentiels au même titre que les personnages humains. La « couleur locale » ainsi recrée confère d'autant plus de légitimité à la représentation de l'Histoire proposée par la fiction.

Il importe de noter dans *Circo Máximo* l'insertion d'esquisses représentant certaines scènes décrites au sein du Grand Cirque (voir figure ci-dessous).



**Figure 5. Situation de la Course dans le Grand Cirque**

La conjonction du dessin et de l'écriture guide alors les représentations mentales du lecteur et permet de montrer concrètement le fonctionnement de cette « infrastructure » antique.

Là encore, le monument à valeur de témoin est utilisé comme une preuve tangible et palpable de la vision de l'Histoire qui est proposée par la fiction. Le Grand Cirque est en effet un haut-lieu de divertissement dans la Rome antique. Magnifié par la fiction, il est élevé à l'image de Rome et de son Empereur. L'infrastructure semble alors prêter son prestige à l'Empereur et vice et versa.

Un autre monument est mis à l'honneur dans la fiction, à savoir : le pont de Trajan (Trajano). Cette voie de circulation construite au dessus du Danube constitue un défi historique relevé par l'architecte Apollodore de Damas : « *Nunca se había construido un puente sobre el Danubio. De hecho no se consideraba posible* »<sup>746</sup>. Les étapes de la construction de ce

<sup>745</sup> L'auteur propose juste avant l'*incipit* dans le « *dramatis personae* » (p.11) -expression latine signifiant « personnage du drame »-, une liste des personnages qui interviennent. On y découvre alors les noms des personnages historiques qui ont vécu au temps de l'Empereur et l'ont accompagné dans sa vie politique, militaire ou personnelle. Dans la shère familiale sont évoquées dans la fiction Marcia la mère de Trajano, sa sœur Ulpia Marciana, ses nièces Matidia mayor, Matidia menor et son épouse Pompeya Plotina. Quelques unes des grandes personnalités politiques et militaires sont citées : le sénateur hispano Plinio le Jeune, les légionnaires Lucio Quieto et Cneo Pompeyo Longino, le roi des Daces Décébale ou encore l'architecte Apollodore de Damas.

<sup>746</sup> *Circo Máximo, op.cit.*, p. 30 : « On n'avait jamais construit un pont sur le Danube. D'ailleurs, c'était considéré comme impossible ».

monument gigantesque sous l'ordre de Trajano sont détaillées tout au long de la fiction depuis une focalisation interne pour mettre en avant les accidents<sup>747</sup> et les questionnements soulevés par la construction d'un tel ouvrage :

Cometí un error de cálculo [...]. Cuando hice las mediaciones del río calculé que con diecinueve pilares de piedra sería suficiente si hacíamos la estructura del puente de madera, pero en aquel momento no conocía el río como lo conozco ahora. [...] Con veinte pilares será suficiente<sup>748</sup>.

Cet aveu de l'architecte concernant une erreur de calcul, qui retarde la livraison du pont, peut être considéré comme un détail concret de la construction de ce monument longtemps considéré comme le pont le grand du monde. Aussi bien pour le pont du Danube que pour le Grand Cirque, le lecteur du roman qui visite en quelque sorte le monument historique, se figure dès lors qu'il peut toucher du doigt la représentation mentale de l'espace qui s'est construite pendant la lecture.

En somme, en accordant une place privilégiée aux monuments architecturaux qui ont traversé l'Histoire, ces fictions érigent la pierre en personnage référentiel. Ces édifices semblent dès lors récupérer tous les traits des héros humains et fonctionner comme des doubles de ces derniers.

Tandis que le personnage humain est ancré dans la fiction, l'élément architectural, palpable et physiquement accessible, s'inscrit dans le réel. Il en résulte une réification du fait historique, comme si la pierre absorbait les caractéristiques de l'espace représenté. Le caractère concret de cette pierre que l'on peut toucher et qui forme des monuments que nous pouvons visiter, (re)prend vie dans la fiction, fonctionnant de ce fait comme une preuve tangible de la véracité de la représentation de l'Histoire délivrée dans la fiction. L'élément architectural, en contribuant à la réification du fait historique, construit indéniablement à la fois l'illusion référentielle et la légitimité de la fiction en apportant à la Mémoire un support concret dont la dimension fondatrice est réactivée.

En somme, *La catedral del mar* et *Circo Máximo* en plaçant le monument historique au cœur de la fiction semblent illustrer un type de roman historique spécialisé dans l'architecture.

---

<sup>747</sup> *Op.cit.*, p. 555-556 : Des légionnaires qui travaillaient à la construction du dixhuitième pillier du pont périssent sont écrasés par une pierre qui a glissé à cause d'une tempête.

<sup>748</sup> *Op.cit.*, p. 518.

## 2) Le navire comme église renversée

Hormis les monuments historiques en pierre, il nous semble pertinent d'évoquer dans notre corpus, l'importance des navires. Ces bâtiments en bois qui n'ont pas toujours résisté à l'épreuve du temps, n'en restent pas moins des éléments historiques qui ont marqué la destinée des peuples évoqués dans la fiction, que ce soient les Juifs ou les Africains.

Le Saint-Louis qui transporte les Juifs vers une mort certaine dans *Herejes* ainsi que le souvenir du bateau négrier qui perturbe le songe de l'Esclave vieil homme de Chamoiseau, ou encore le *Soleil*, bateau négrier dont la cale constitue le vrai cadre spatial de la fiction dans *Humus*, sont autant de haut-lieux d'une Histoire à revisiter. D'ailleurs, en creux, la dimension de navire est présente dans la *Catedral del mar*, construite par des pêcheurs.

Dans tous les cas précités, le navire s'inscrit dans le patrimoine historique et dans la mémoire collective. Il est un bâtiment mouvant qui déracine une communauté et la conduit vers la mort ou l'esclavage, mais aussi vers un nouvel ancrage. Nous analyserons plus particulièrement la représentation du bateau dans *Humus* étant donné qu'il s'agit là d'un lieu privilégié et paradigmatique du déroulement de l'action dans cette œuvre.

Observons d'emblée la forme du bateau qui correspond à l'architecture inversée du toit d'une église. Les héroïnes d'*Humus* évoluent de surcroît dans la cale du navire négrier, ce qui pourrait correspondre à la partie la plus élevée d'un édifice religieux<sup>749</sup>. D'une part, le navire, d'un point de vue religieux, peut être vu comme une « métaphore du voyage de la vie », soit comme un élément d'un rite initiatique entre la mort et la vie. Le navire négrier, plus particulièrement, est désigné par Edouard Glissant comme le ventre qui a donné naissance au peuple antillais : « la véritable genèse des peuples de la Caraïbe, c'est le ventre du bateau négrier et c'est l'ancre de la plantation »<sup>750</sup>. En effet, dans la mémoire collective antillaise, l'image du bateau négrier reste associée aux conditions inhumaines de transport et à l'arrachement des Africains déportés de leur terre natale. Ce bâtiment, instrumentalisé pour la traite négrière, renvoie assurément aux origines du peuple caribéen. Notons encore que dans *Humus* de Fabienne Kanor, les femmes africaines, mères potentielles, voyagent dans le ventre

---

<sup>749</sup> Marianne, Oesterreicher-Mollwo, *Petit dictionnaire des symboles*, Belgique, Brepols, 1992, p.35 et 215. L'auteur précise que le bateau symbolise « le trajet entre le royaume des vivants et celui des morts, ou inversement ». Quant au navire il symbolise « les voyages et les traversées, le navire est utilisé comme métaphore du voyage de la vie. –Dans le christianisme, il se rattache particulièrement à l'Arche de Noé, et devient un symbole de l'Eglise guidant les croyances en toute sécurité dans les vagues, qui représentent les périls de l'existence. Les termes architecturaux qui désignent les parties des églises (en français, on parle de nef) indiquent une comparaison entre le bâtiment lui-même et un navire ».

<sup>750</sup> Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 35.

du bateau comme pour annoncer la venue d'un nouveau né, celle du peuple antillais. L'identité antillaise trouverait donc sa genèse dans cette traversée de l'océan Atlantique au fond de la cale du bateau qui transporte par milliers des esclaves africains.

Nous remarquons, un certain écho entre *La catedral del mar* et *Humus* étant donné que, dans les deux cas, les acteurs et les lieux sont dominés et s'inscrivent dans les marges de l'Histoire officielle. A chaque fois, la fiction inverse les rôles entre dominants et dominés, entre centre et marge, et ce afin de réhabiliter la voix des vaincus et de revaloriser les marginaux de l'Histoire officielle.

En somme, structure de pierre ou de bois, les éléments architecturaux fonctionnent comme des témoins des événements et garantissent dès lors la véracité des faits annoncés dans la fiction. Ils habitent en tous les cas l'imaginaire des peuples et la mémoire collective de par la perdurance de leur présence.

En exploitant ces éléments, la Littérature revalorise le patrimoine historique et culturel, facilitant ainsi l'acceptation de soi chez les « peuples vaincus »<sup>751</sup> et consolidant le sentiment d'appartenance à un groupe particulier, voire à une Nation. D'autres éléments servent également de support à un ancrage historique et culturel.

## b. Tableaux de Rembrandt

Parmi les œuvres d'art exploitées par la fiction, la peinture occupe une place importante. Nous avons déjà évoqué le caractère ekphrastique des romans de Patrick Chamoiseau et de Fabienne Kanor qui semblent mettre en scène, dans leur diégèse, les personnages représentés dans des œuvres picturales bien connues<sup>752</sup>.

Plus particulièrement, dans son roman *Herejes*, le Cubain Leonardo Padura rend hommage au peintre hollandais Rembrandt Harmenszoon van Rijn, dit Rembrandt (1606-1669), en mettant au centre de la fiction l'un de ses tableaux, intitulé : *Tête du Christ*.

Il convient de prime abord de relever la polyvalence du terme « herejes » qui sert aussi bien de titre pour le roman que d'adjectif qualificatif pour le peintre Rembrandt lui-même, ou encore pour son tableau et pour Elias, l'apprenti juif, qui dans la fiction contribue à la

---

<sup>751</sup> Il nous semble important de rappeler quant à cette notion, le travail de Nathan Wachtel, *La vision des vaincus - Les Indiens du Pérou devant la Conquête Espagnole (1530-1570)*, Paris, Gallimard, 1971.

<sup>752</sup> Nous pensons notamment à la mise en scène, dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, de la course-poursuite et du combat entre l'esclave fugitif et le molosse représentés sur la page de couverture.

réalisation du tableau. En effet, Rembrandt est considéré par les spécialistes de l'art comme un artiste atypique et « hérétique » parce qu'il n'appartient à aucune école de peinture. Christopher Wright précise même que « sans avoir eu la chance de s'insérer dans une grande tradition comme l'avaient fait les maîtres de la Renaissance, au contraire, ce fut Rembrandt qui influa sur la destinée artistique d'Amsterdam »<sup>753</sup>.

De plus, la paternité des tableaux de Rembrandt suscite diverses controverses comme le montre le « *Rembrandt Research Project* » organisé par les autorités néerlandaises pour redéfinir l'œuvre de l'un des plus grands peintres hollandais, ce dernier étant même considéré comme un héros national.

La *Tête du Christ* s'inscrit dans une série de 7 tableaux dont les circonstances de réalisation restent inconnues et dont la paternité reste à prouver étant donné que le peintre signait parfois l'œuvre de ses apprentis. Cet aspect du fonctionnement de l'artiste est justement mis en avant dans la fiction. Elias, jeune apprenti au service du peintre, sert de modèle à la réalisation d'une tête de Christ réalisée par le « Maestro » (Rembrandt) tout en réalisant lui-même une tête de Christ à partir de son auto-portrait. La fiction respecte ainsi le critère de rigueur historique qui veut que Rembrandt se soit inspiré d'un modèle, un jeune homme inconnu, pour réaliser cette série de têtes de Christ. Tout aussi historique, même si nous ne savons pas pour quelles œuvres, est le fait que ce maître pouvait signer les tableaux de ses apprentis quand ils lui semblaient réussis.

Rappelons enfin qu'Elias est de confession juive et qu'il sera expulsé de sa communauté pour avoir peint ce tableau jugé hérétique par les membres de sa communauté.

Ainsi, le choix de tisser la fiction autour d'un tableau aussi mystérieux que cette *Tête du Christ* de Rembrandt n'est pas anodin puisque l'ambiguïté des origines de ce tableau se prête tout à fait à l'écriture du roman historique, genre rappelons-le, qui aime à investir les « blancs » de l'Histoire.

Il ressort que ce tableau joue un rôle essentiel dans la fiction et dans la structuration aussi bien du roman que du schéma narratif. En effet, ce tableau est un élément central, car il est omniprésent du début : « *Para empezar, digamos que busco la pista de un cuadro, según todas las informaciones, un Rembrandt* »<sup>754</sup> jusqu'à la fin du roman : « *No te habló nunca de*

---

<sup>753</sup> Christopher Wright, *Rembrandt*, Paris, ed. Citadelles et Mazenod, 2000.

<sup>754</sup> *Herejes, op.cit.*, p. 33 : « Pour commencer, disons que je cherche la piste d'un tableau, selon mes informations, un Rembrandt ».



*un cuadro muy valioso ?* »<sup>755</sup>. C'est son apparition sur un marché de ventes aux enchères de Londres qui déclenche d'ailleurs l'enquête de Mario Conde au début du roman avec la narration du livre de Daniel : « *Estuvo en Cuba. Luego salió de aquí. Y hace cuatro meses apareció en una casa de subastas de Londres para ser vendido...* »<sup>756</sup>. C'est cette première enquête qui amènera Mario Conde sur les traces de Judith dont la disparition fera l'objet d'une deuxième et dernière enquête de la part de l'ex-policier cubain laquelle sera narrée dans le livre de Judith, à la fin du roman.

De plus, la *Tête du Christ*, elle-même, telle qu'elle est conçue, offre certaines caractéristiques du héros moyen, si cher au roman historique scottien. En effet, le Christ, figure divine, est présenté avec les traits d'un jeune homme qui sert de modèle au peintre. Le Christ se fait chair, prenant alors une dimension humaine. C'est justement l'humanisation du Christ né Juif, à partir d'un portrait d'un jeune Juif contemporain de Rembrandt, qui transgresse toutes les lois et constitue le nœud de la diégèse.

Rembrandt cherche à capter l'essence humaine de ses modèles et à la réifier à travers la densité du regard des personnages qu'il représente dans ses peintures. Comme le héros moyen, c'est donc l'intériorité de l'homme qui est mis en avant dans la tête du Christ et qui fait toute l'originalité, voire la marginalité de ce tableau-personnage, de ce Christ personnifié et à dimension humaine. Comme pour le héros moyen, le spectateur peut s'identifier à ce Christ rendu accessible de par ses caractéristiques pleinement humaines.

Enfin, ce tableau marque la situation initiale et finale de la diégèse. Il semble être l'origine, le point de départ, de l'intrigue même si le lecteur doit attendre le milieu du roman pour découvrir les circonstances de sa création.

Dans la fiction, le tableau véhicule aussi une mémoire, celle d'un jeune homme d'abord, celle d'une famille ensuite, mais aussi celle de toute une communauté : les Juifs d'Amsterdam. Rappelons que conformément aux critères de définition du roman historique que nous avons rappelés en première partie de cette étude, l'histoire tissée autour du tableau reste plausible et vraisemblable puisque les origines juives de Rembrandt sont bien avérées. La ville d'Amsterdam était en effet une terre d'accueil clémente pour les Juifs, expulsés en 1492 par l'Inquisition espagnole, et de nombreux Juifs s'y étaient installés. Les spécialistes s'accordent à dire que Rembrandt s'est inspiré d'un jeune inconnu pour réaliser la série des sept têtes de

---

<sup>755</sup> *Herejes, op.cit.*, p. 483 : « Il ne t'a jamais parlé d'un tableau très cher ? »

<sup>756</sup> *Op.cit.* p. 35 : « Il était à Cuba. Ensuite on l'a sorti de l'île. Il y a quatre mois, il a réapparu dans une maison spécialisée dans la vente aux enchères à Londres pour être vendu... ».

Christ, mais que les circonstances de la création de ces tableaux restent inconnues, considérant même que certaines de ces œuvres pourraient bien avoir été réalisées par ses apprentis. Il n'est donc pas impossible que le tableau retenu dans le roman padurien ait été réalisé par un jeune apprenti de confession juive. Ce contexte, imaginé par le romancier, permet de lier la grande Histoire d'Amsterdam et de sa communauté juive à la petite histoire, celle-ci inventée, de la famille Kaminsky. Cette dernière, quoique fictive, est alors vraisemblable et fédère la diaspora juive de façon générale puisque cette famille émigre avec le tableau de Rembrandt depuis l'Europe jusqu'aux Amériques, en passant par Cuba.

En somme, ce tableau *Tête du Christ* est un élément central et structurant dans la fiction de Leonardo Padura. Le titre *Herejes* fait écho à l'histoire de cette œuvre picturale comme s'il s'agissait d'un titre éponyme puisque les peintres : Rembrandt et son apprenti juif, le jeune Elias, sont considérés par leur entourage comme des hérétiques. Le premier transgresse les lois observées par les artistes de son époque et le second enfreint les lois juives en prêtant ses traits au Christ, figure emblématique des Chrétiens.

L'intériorité de l'homme ainsi réifiée sur la toile fait toute l'originalité et la marginalité du personnage-objet d'art. Le Christ fait à l'image d'Elias, acquiert, à l'instar du héros moyen de Walter Scott, une dimension humaine qui le rend plus accessible.

Il s'ensuit que nous assistons dans *Herejes* à la personnification de l'œuvre d'art qui, par ses déplacements avec les personnages, mais aussi par ses apparitions et ses disparitions, imprime le rythme de la diégèse. Il semble en effet que les personnages en action dans le roman prêtent vie au tableau, notamment à travers Daniel Kaminsky et Elias. C'est alors comme si la représentation de ce Christ humanisé était une estampe de ces personnages ou qu'elle se faisait chair et retrouvait une certaine corporéité à travers eux. De ce point de vue, il nous semble opportun de relever le caractère ekphrastique de ce roman et de souligner combien l'actant patrimonial et artistique qu'est le tableau de Rembrandt, à la fois réel et revisité par L. Padura, permet de cristalliser les mémoires.

D'autres éléments comme les paysages sont également convoqués en tant que haut-lieux de la mémoire.

## 2. Le paysage mythifié

Dans les lignes suivantes, nous porterons une attention particulière au paysage afin de mettre en exergue le caractère ekphrastique<sup>757</sup> de la fiction historique. Entre paysages urbains, ruraux ou maritimes, la fiction historique semble personnifier et, dans le même temps, mythifier la Nature.

### a. Paysages urbains

Il est communément admis que les personnages des écrits postmodernes évoluent dans des espaces urbains. Ce lieu commun du roman postmoderne se vérifie dans les pièces hispaniques de notre corpus. Nous nous appuyerons donc sur *La catedral del mar*, *Circo Máximo* et *Herejes* pour fonder notre analyse du traitement de l'espace en milieu urbain.

Le best-seller *La catedral del mar* présente d'ailleurs en deuxième et en troisième de couverture, une carte du centre de la Barcelone du XIV<sup>e</sup> siècle. Ces illustrations accompagnent de surcroît les descriptions détaillées des rues fréquentées par Arnau et ses adjouvants :

Ils descendirent la calle de la Ciutat jusqu'à la porte de la Mar ouverte dans l'ancien rempart romain, près du château Regomir, et d'où partait le chemin pour le couvent de Santa Clara, limite orientale des anciens remparts bordant la mer. Laisant derrière eux le château Regomir, ils tournèrent à gauche et continuèrent jusqu'à la calle del Mar qui allait de la plaza del Blat à l'église Santa María del Mar, d'où partaient de petites ruelles, toutes parallèles, débouchant sur la plage<sup>758</sup>.

L'imagination du lecteur ainsi orientée, le roman fonctionne comme une sorte de guide touristique patrimonial destiné à faciliter la représentation mentale d'un espace disparu, faisant ainsi du lecteur contemporain une sorte de touriste du passé.

---

<sup>757</sup> Fabienne Viala, *Marguerite Yourcenar, Alejo Carpentier, écritures de l'histoire*, Peter Lang, Bruxelles, 2008, p. 125-126. Fabienne Viala tient l'ekphrasis comme un élément caractéristique de la fiction historique : « Les œuvres d'art, décrites dans la diégèse romanesque, fonctionnent en partie comme des matériaux à valeur documentaire, qui permettent de dire le passé, à la fois témoignages sociologiques, anthropologiques, et supports pour suivre et donner sens à la destinée historique du personnage ».

<sup>758</sup> Ildelfonso Falcones, *La Cathédrale de la Mer*, *opt. cit.*, p. 120. « Bajaron por la calle de la Ciutat hasta el portal de la Mar, que se abría en la antigua muralla junto al castillo Regomir, y desde donde partía el camino hacia el convento de Santa Clara, que cerraba las nuevas murallas por su extremo oriental, lindando con el mar. Trás dejar atrás el castillo Regomir, doblaron a la izquierda y continuaron hasta dar con la calle de la Mar que iba desde la plaza del Blat hasta la iglesia de Santa María de la Mar, donde se desgajaba en pequeñas callejuelas, todas ellas paralelas, que desenbocaban en la playa », *La Catedral del Mar*, *op.cit.*, chap. 8, p. 99.

Le système d'illustrations intervient également dans *Circo Máximo* mais, cette fois-ci, au cœur du texte et, à plusieurs reprises, afin d'aider le lecteur à situer les acteurs de la course de char au sein du bâtiment historique. Une carte de Rome est aussi mise à la disposition du lecteur en fin d'ouvrage. Le recours à l'illustration est assurément une stratégie pour capter l'attention d'un public de plus en plus pressé par le temps et par ses activités professionnelles. Un lectorat peu disponible qui découvre l'action non pas de façon continue, mais discontinue. Les croquis et autres illustrations permettent donc de resituer de façon immédiate l'action ; l'immédiateté étant une autre exigence de nos lecteurs contemporains. Les illustrations, comme éléments de *marketing*, contribuent également à faire de la publicité pour ces hauts-lieux du tourisme que sont Barcelone et Rome. La représentation de l'espace urbain devient alors un terrain de revendication identitaire.

Dans le cadre de la représentation de l'espace urbain, il convient de relever un point fondamental, à savoir le recours à la couleur locale. Cette exigence de Walter Scott est respectée dans les trois romans hispaniques. Même si, dans *Herejes*, la fiction ne s'appuie pas sur des illustrations comme pour ses homologues espagnols, la description de la ville de La Havane est « sensuelle » puisqu'elle recourt aux cinq sens du lecteur pour représenter l'espace : « *un vocerío excesivo* »<sup>759</sup>, « *el estrépito de la Habana* »<sup>760</sup>, « *un envolvente olor a mar* »<sup>761</sup>, « *el mundo abigarrado y variopinto donde viviría* »<sup>762</sup>. Ces premières impressions de Daniel Kaminsky rendent compte d'une ville bruyante et animée et invitent le lecteur à partager l'expérience d'un Européen qui découvre La Havane. La focalisation interne plonge en effet le lecteur dans l'espace cubain et facilite l'identification avec le personnage :

Con las dos botellas de ron que, gracias a la generosidad de Yoyi, había podido comprar en el Bar de los Desesperados, abordó la guagua y, a pesar del calor, la promiscuidad, la violencia auditiva y moral de un reguetón y la sensación de agobio reinante, la perspectiva de una noche más amable lo llevó a reconocer que volvía a sentirse aceptablemente sosegado [...]<sup>763</sup>.

---

<sup>759</sup> Leonardo Padura, *Herejes*, *op.cit.*, p. 17 : Des éclats de voix excessifs.

<sup>760</sup> *Op.cit.*, p. 18 : Le vacarme de La Havane.

<sup>761</sup> *Idem*: Une odeur enveloppante d'eau de mer.

<sup>762</sup> *Idem* : Le monde bigarré et coloré où il allait vivre.

<sup>763</sup> *Op.cit.*, p. 27 : Avec les deux bouteilles de rhum qu'il avait pu acheter au Bar des Désespérés, grâce à la générosité de Yoyi, il monta à bord de la guagua et, malgré la chaleur, la promiscuité, la violence auditive et morale imposée par un reguetón ainsi que la sensation d'une ambiance étouffante, la perspective d'une nuit plus agréable le poussa à reconnaître qu'il se sentait à nouveau passablement apaisé [...].

Cet autre extrait du premier chapitre sollicite le goûter avec l'évocation du rhum, le toucher avec la sensation de chaleur et l'ouïe qui semble être le sens le plus sollicité dans les rues de La Havane. Des références culturelles sont introduites dans la description telles que la consommation de rhum ou encore la fréquentation des bars, comme pour apporter une touche d'authenticité à la représentation de l'espace. La mention ironique du bar nommé « *Deseperados* », rappelle le caractère enjoué des Cubains qui sont capables d'autodérision même en temps difficiles.

Le chronotope du roman est présenté dès l'*incipit* qui plonge d'ailleurs directement le lecteur dans l'ambiance de la ville :

Varios años le tomaría a Daniel Kaminsky llegar a aclimatarse a los ruidos exultantes de una ciudad que se levantaba sobre la más desembozada algarabía. Muy pronto había descubierto que allí todo se trataba y se resolvía a gritos, todo rechinaba por el óxido y la humedad, los autos avanzaban entre explosiones y ronquidos de motores o largos bramidos de claxon, los perros ladraban con o sin motivo y los gallos cantaban incluso a medianoche, mientras cada vendedor se anunciaba con un pito, una campana, una trompeta, un silbido, una matraca, un caramillo, una copla bien timbrada o un simple alarido. Había encallado en una ciudad en la que, para colmo, cada noche, a las nueve en punto, retumbaba un cañonazo sin que hubiese guerra declarada ni murallas para cerrar y donde siempre, siempre, en épocas de bonanza y en momentos de aprieto, alguien oía música y, además, la cantaba<sup>764</sup>.

La représentation de l'espace urbain s'inscrit également dans la construction des personnages qui restent le plus souvent archétypiques. Nous entendons par « archétypiques » le fait que les personnages soient conçus en tant que réceptacle ou creuset identitaire d'un espace. Par exemple, le protagoniste Arnau de *La catedral del mar* définit à lui seul l'espace catalan. En effet, la construction homologique de ce personnage avec l'église *Santa María del mar* facilite alors la représentation physique et morale de la ville de Barcelone. La dimension psychologique et les comportements du personnel romanesque permettent de découvrir les mentalités qui caractérisent l'époque. Le roman peut ainsi compléter la présentation géographique et architecturale de la ville.

---

<sup>764</sup> *Op.cit.*, p. 17 : Plusieurs années furent nécessaires à Daniel Kaminsky pour s'adapter aux bruits stridents d'une ville qui s'éveillait dans le désordre le plus complet. Il avait découvert très tôt que là-bas, tout se résolvait dans les éclats de voix, tout grinçait à cause de l'oxyde et de l'humidité, les voitures avançaient entre explosions et ronflements de moteurs ou longs coups de klaxon, les chiens aboyaient avec ou sans motifs et les coqs chantaient même à minuit, tandis que chaque vendeur signalait sa présence avec un sifflet, une clochette, une trompette, un sifflement, une flûte, un pipeau, un refrain bien entonné ou un simple cri. Le comble est qu'il était tombé dans une ville où tous les soirs retentissait à neuf heures précises un coup de canon sans qu'il n'y ait de guerre déclarée et ni la nécessité de fermer les portes d'une muraille, et une ville où il y avait toujours, toujours, en période d'abondance et de vache maigre, quelqu'un qui écoutait la musique et qui, en plus, la chantait.

Par ailleurs, dans *Herejes*, le protagoniste Mario Conde est lui aussi un avatar de son espace d'origine. Mario Conde est le Cubain-type comme le montre ses habitudes, son parler, sa perception des jeunes. Le personnage se construit dans le creuset identitaire caribéen, en tant que spécimen archétypique du Cubain moyen, dépositaire dès lors de la ville de La Havane. Il réifie en quelque sorte l'identité cubaine et l'espace de La Havane dans la représentation mentale du lecteur. À travers la focalisation interne du personnage, qui livre constamment ses impressions et réflexions sur les événements, le lecteur peut découvrir l'espace cubain dans son ensemble, tant sur le plan topographique que culturel.

En somme, au-delà de la description des rues de la ville, la construction du personnage vient renforcer, à chaque fois, la couleur locale et permettre au lecteur de découvrir mentalement l'espace représenté, et ce tant de l'intérieur que de l'extérieur, qu'il s'agisse de paysages urbains ou non.

#### b. La fonction du paysage dans l'esthétique littéraire antillaise

De nombreux débats théoriques sur les littératures américaines et caribéennes tendent à montrer l'inadéquation entre l'espace américano-caribéen et le réalisme à l'occidentale, tel qu'il est pratiqué par Honoré de Balzac ou Émile Zola. Autrement dit, les écrivains antillais développent une technique différente pour représenter la réalité de leur espace, à l'instar du *réalisme merveilleux* de l'Haïtien Jacques Stephen Alexis, du *réalisme magique* du Colombien Gabriel García Márquez et du *réel merveilleux* du Cubain Alejo Carpentier<sup>765</sup>. En effet, si le réalisme occidental reproduit de façon littérale l'espace qui l'entoure, il reste incapable néanmoins de rendre la dimension historique et spirituelle intrinsèque à l'espace américain. En revanche, tant le réalisme merveilleux que le réalisme magique et le réel merveilleux appréhendent le réel à l'aune du magique, du merveilleux, qui est en fin de compte le réel. Les paysages sont dès lors abordés comme vivants et non comme de simples décors.

---

<sup>765</sup> Ces trois modes de représentation du réel mettent en lumière le caractère, exubérant, mystique et insolite de la Nature dans l'espace américain et dans l'archipel caribéen. Nous retiendrons en guise d'œuvres de référence: *Cent ans de solitude* (*Cien años de soledad*) pour Gabriel García Márquez, le prologue du *Royaume de ce monde* (*El reino de este mundo*), ou encore *Le partage des eaux* (*Los pasos perdidos*) d'Alejo Carpentier. Nous renvoyons à l'ouvrage théorique de Charles W. Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, Paris, L'Harmattan, 2005, pour une définition détaillée de ces trois concepts.

Ainsi, dans le *Discours antillais*, Edouard Glissant met en lumière la « fonction du paysage »<sup>766</sup> dans la caractérisation des littératures antillaises :

Une conséquence immédiate d'une telle appréciation se rencontre dans la fonction du paysage. Le rapport à la terre, rapport d'autant plus menacé que la terre de la communauté aliénée, devient tellement fondamental du discours, que le paysage dans l'œuvre cesse d'être décor ou confident pour s'inscrire comme constituant de l'être. Décrire le paysage ne suffira pas. L'individu, la communauté, le pays sont indissociables dans l'épisode constitutif de leur histoire. Le paysage est un personnage de cette histoire. Il faut le comprendre dans ses profondeurs<sup>767</sup>.

La Nature étant considérée comme la gardienne privilégiée de la mémoire et de l'identité antillaises, le paysage s'impose comme élément-clé de la réécriture de l'Histoire aux Antilles. Le caractère baroque, mais aussi l'« animisme »<sup>768</sup> de la Nature, si fréquemment observés dans les romans antillais postglissantiens répondraient, par conséquent, à la nécessité d'un projet littéraire inscrit dans une quête identitaire. Par ailleurs, le concept d'« Antillanité » et la pensée glissantienne redéfinissent l'identité martiniquaise en replaçant l'île dans un ensemble géographique élargi aux autres îles de l'archipel caribéen et aux pays du continent Américain :

Je commencerai par définir ce que je crois être, avec quelques autres, la caractéristique première des Amériques, c'est-à-dire la répartition que l'on peut en faire-avec des chercheurs comme Darcy Ribeiro au Brésil et Emmanuel Bonfil Batalla au Mexique ou Rex Nettleford à la Jamaïque- en trois sortes d'Amériques : l'Amérique des peuples témoins, de ceux qui ont toujours été là et que l'on définit comme la Mésio-Amérique, la *Meso-America* ; l'Amérique de ceux qui sont arrivés en provenance d'Europe et qui ont préservé sur le nouveau continent les us et coutumes ainsi que les traditions de leurs pays d'origine, que l'on pourrait appeler l'*Euro-América* et qui comprend bien entendu le Québec, le Canada, les tats-Unis et une partie (culturelle) du Chili et de l'Argentine ; l'Amérique que l'on pourrait appeler *Neo-América* et qui est celle de la créolisation. Elle est constituée de la Caraïbe, du nord-et du Brésil, des Guyanes et de Curaçao, du sud des Etats-Unis, de la côte Caraïbe du Venezuela et de la Colombie, et d'une grande partie de l'Amérique centrale et du Mexique.

Cette répartition ne comprend pas de frontières ; il y a des imbrications de ces trois Amériques.<sup>769</sup>

---

<sup>766</sup> Edouard Glissant, *Le discours antillais*, *op.cit.*, p. 199.

<sup>767</sup> *Idem.*

<sup>768</sup> Sébastien Sacré, *Spiritualité et réalisme merveilleux dans la littérature caribéenne francophone : la (re)construction d'une identité*, Thèse de Philosophie, soutenue au département d'études françaises de l'Université de Toronto, 2010, p. 354.

<sup>769</sup> Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 13.

Cet ensemble américano-caribéen serait fédéré par un héritage africain commun et un rapport particulier à une Nature luxuriante et mystique :

Il nous semble dès lors opportun de proposer une lecture croisée entre *L'esclave vieil homme et le molosse* de Patrick Chamoiseau et *Humus* de Fabienne Kanor afin de mettre en lumière la spécificité de la réécriture de l'Histoire aux Antilles. Nous envisagerons d'abord la montagne comme un espace matriciel et protecteur à partir de l'œuvre de Patrick Chamoiseau ; puis nous analyserons dans la fiction de Fabienne Kanor la représentation de l'océan, parcouru lors de la traversée depuis l'Afrique, et leur fonction de « gouffre-matriciel »<sup>770</sup> des peuples antillais.

### 1) La montagne boisée, un espace matriciel et protecteur

Concernant les techniques de représentation de l'espace, nous renvoyons à la brillante étude de Dominique Chancé pour montrer le caractère baroque<sup>771</sup> de l'écriture de P. Chamoiseau. Nous avons déjà évoqué dans la partie de cette étude réservée à l'analyse de l'illustration de la page de couverture, la valeur symbolique de la Nature, en particulier de la Montagne ou des « Grands-bois »<sup>772</sup> dans l'imaginaire antillais. Si nous avons présenté la mangrove<sup>773</sup> comme un lieu matriciel de reproduction et comme un lieu privilégié de refuge pour les Nègres marron, la montagne évoquée dans *L'esclave vieil homme et le molosse* est elle aussi un espace protecteur et merveilleux pour ces hommes épris de Liberté :

Ces Grands-bois avaient fasciné les nègres fugueurs. Ils s'y étaient réfugiés comme dans un ventre-manman. Ils voulaient y mourir plutôt que de tomber dans un sillon de champs. Ces fuyards regardaient les arbres comme on contemple des cathédrales. Ils leur témoignaient respect cérémonieux. Et les arbres leur parlaient. Lui, le Maître, les avait parés de mauvaisetés, *niches-zombis, niches-diables, niches-la-fièvre, niches-à-disparitions !...* Ces baboules se rameutaient inattendues en lui. Le Maître le sentait maintenant. Les Grands-bois étaient puissants. Ils vous mettaient à nu, en force ou en malheur, à nu rêche. Dans leurs ombres, le Maître se voyait submergé par la honte. Il avait peur. Son geste de pionnier hésitait. Son marcher de conquête tremblotait. Il ne devait pas se retourner. Ni regarder aux environs de lui. Ni fixer les poteaux de

---

<sup>770</sup> Edouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 20.

<sup>771</sup> Dominique Chancé, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, Paris, Honoré Champion, 2010.

<sup>772</sup> *L'esclave vieil homme et le molosse*, op.cit., p. 94.

<sup>773</sup> Nous renvoyons à la partie réservée à l'étude de « la couverture et autres illustrations » qui correspond au chapitre I de la Partie II, section B.1.b.



lumière qui descendaient du ciel. Il devait s'accrocher à son chien. Le suivre jusqu'à la mort. Ce chien seul lui permettait de survivre. Alors le Maître marchait au long d'une pénitence<sup>774</sup>.

Ce passage synthétise le rôle de la montagne dans la fiction chamoisienne. Plus qu'un simple refuge pour les esclaves en fuite, la montagne est en effet érigée en temple sacré, en espace magico-religieux capable de désarmer le Maître et de retourner la situation à l'avantage du Nègre marron. Lieu de tous les possibles, lieu de possible remise en cause des hiérarchies en vigueur, la montagne est présentée de façon indissociée des arbres. Forêt, transcrite par un créolisme : « Grands-Bois », elle est matrice d'un renouveau possible entant que lieu non civilisé par l'Occident.

En effet, si l'histoire factuelle tenue par le Maître et les colons montre la « jungle »<sup>775</sup> comme un lieu de sépulture, un piège mortel d'où les fugitifs ne reviennent pas ; la fiction, parce qu'elle se positionne du côté des opprimés, fait de cette forêt l'espace de la libération et de l'émancipation.

La montagne boisée devient alors, par le jeu de l'écriture, non pas l'espace de la mort mais de la renaissance. Renaissance du Molosse qui après avoir traversé l'eau de la rivière redescend de la montagne, radouci, au grand dam du « Maître » qui « pleura sur son monstre perdu »<sup>776</sup>. Renaissance aussi de l'Esclave fugitif qui au lieu de finir vaincu par le maître et dévoré par le chien, semble absorber l'énergie de la Nature, puis s'imposer victorieux face au chien et au Maître.

De plus, sur l'habitation, le maître est tout-puissant et invincible alors que, dans la jungle, il dépend de son chien et pleure de peur et de honte comme un petit enfant :

Le Maître était perdu. Il n'entendait plus son chien. Il ne savait en quel bord le chercher. Il avançait vers un irrémédiable. Le vieil homme avait peut-être égorgé l'animal. Le Maître chassa vite cette idée car c'était impossible. Ce chien était une Bête-de-guerre. Et de massacre. Il était rompu aux mœurs de ces nègres. Le vaincre n'était pas de ce monde. Pourtant le Maître avait peur. Ce silence et cette déroute l'inquiétaient. Il marchait droit en priant pour que son chien soit demeuré dans cette ligne. Mais il se sentait égaré sans retour. Il se disait que ces bois l'avaleraient, que leurs murmures bientôt iraient aux damnations. Que des gargouilles naîtraient des ombres pour lui chanter sa honte. Le Maître n'avait pas cessé de pleurer. Sans trop savoir de quoi ni pourquoi, il avait pleuré comme une petite marmaille<sup>777</sup>.

---

<sup>774</sup> *L'esclave vieil homme et le molosse, op.cit.*, p. 105 à 106.

<sup>775</sup> Nous employons ce terme pour faire écho à la fameuse œuvre de Wifredo Lam, *The Jungle*, 1942-43, gouache on paper mounted on canvas, 94-1/4 x 90-1/2 inches / 239.4 x 229.9 cm (The Museum of Modern Art)

<sup>776</sup> *L'esclave vieil homme et le molosse, op.cit.*, p. 137.

<sup>777</sup> *Op.cit.*, p. 132-133.

La nature est donc dotée d'un puissant pouvoir d'action qui inverse la place du vainqueur et celle du vaincu dans les représentations courantes du Nègre marron et dans la dichotomie dominant / dominé qui oppose maître et esclave. Les larmes de peur et de honte versées par le Maître, suggèrent une prise de conscience des atrocités commises et invitent à une réconciliation entre Maîtres et esclaves, entre Noirs et Blancs dans les sociétés postcoloniales antillaises.

## 2) Une Nature vivante

Le paysage semble être le creuset de l'identité antillaise. Par exemple, l'Esclave fugitif se présente dans l'*incipit* comme un « vieux-nègre sans histoires ni gros-saut, ni manières à spectacle. Il était amateur de silence, goûteur de solitude. C'était un minéral de patiences immobiles. Un inépuisable bambou »<sup>778</sup>. La dernière métaphore montre combien la fusion entre l'homme et son environnement naturel est forte. Cet esclave anonyme, silencieux, presque invisible sur l'Habitation devient dans la jungle un personnage actif, fort et héroïque face au Molosse et aux divers obstacles qui entravent sa fuite. Il ressort, d'ailleurs, vainqueur du combat avec le Molosse qui, au lieu de l'attaquer, finit par le lécher :

Le monstre n'en crut pas ses yeux. Sa proie était mêlée à une pierre où grouillaient une myriade de peuples, de voix, de souffrances, de clameurs. Des peuples inconnus célébrant un éveil. L'être semblait une foudre qui traversait la Pierre. Une énergie qui ne rayonnait pas. Elle ne se projetait nul part. Elle n'affectait pas l'éternité régnante. Une incandescence rentrée au plus extrême. Le monstre se rapprocha encore. Il perçut des choses que son esprit ne pouvait pas envisager. Il écarta bientôt ses propres souvenirs. Il écarta la masse des instincts où sommeillaient des conduites à tenir. Il se livra à ce qu'il recevait. Il regardait comme, du haut d'un abîme, on regarde le crépuscule d'un astre, ou le grand-œuvre de sa naissance. Il ne savait pas trop. Le monstre s'approcha encore de l'être et, sans trop savoir pourquoi, avec la conviction dont il était capable, se mit à le lécher. Il ne léchait pas du sang ou de la chair, ou de la sueur de chair. Il ne prenait pièce goût. Il léchait. C'était l'unique geste qui lui était donné<sup>779</sup>.

Enfin, le dénouement de la diégèse laisse découvrir un milieu surnaturel, magique et merveilleux où les esprits se désolidarisent des corps pour constituer une même matière métaphysique, celle de l'identité. Tous les éléments présents dans la forêt semblent se mélanger pour faire un : une identité commune. Ainsi, la quintessence de l'esclave vieil homme se

---

<sup>778</sup> *Op.cit.*, p. 17.

<sup>779</sup> *L'esclave vieil homme et le molosse, op.cit.*, p. 136-134.

confond avec la « pierre-monde », les lianes, l'eau et tous les éléments naturels qui l'entourent. Cet « animisme » de la Nature évoqué, perceptible notamment dans la relation fusionnelle qu'entretient le vieil esclave avec les éléments naturels, constitue selon Sébastien Sacré, un procédé élémentaire de l'écriture antillaise qui s'inscrirait dans un projet littéraire visant à faciliter chez l'antillais l'acceptation de soi et de son passé colonial.

En effet, donner à la nature une âme et en faire un être vivant permettrait hypothétiquement de communiquer avec elle et d'avoir, du point de vue de l'identité, une forme d'intimité avec elle. Par cette personnification, la terre antillaise vidée de ces mythes originels pourrait bien acquérir une âme propre avec laquelle l'homme pourrait entretenir, lors de ses déplacements vers l'en haut, un rapport spécifique à la fois physique, spirituel et identitaire comme le note Maryse Condé : « Je m'efforçais d'entretenir un nouveau dialogue avec l'eau des rivières ou le souffle du vent, afin de découvrir leurs secrets »<sup>780</sup>.

Ce rapport mis en place par Maryse Condé et que l'on retrouve chez Chamoiseau aura ainsi pour but de permettre à l'Homme antillais d'accepter cette terre comme sienne et d'effectuer, en s'y plongeant, une renaissance identitaire aboutissant à l'acceptation de soi<sup>781</sup>.

Ainsi, la représentation du paysage dans *L'esclave vieil homme et le molosse* implique l'expression d'une profonde spiritualité qui s'inspire largement des croyances africaines. Ce mysticisme ambiant serait, selon Sébastien Sacré, la manifestation du « réalisme mystique »<sup>782</sup>, une caractéristique inhérente aux romans antillais.

Dans le corpus hispanique, il semble que le paysage n'occupe pas une fonction aussi sacrale que dans les fictions martiniquaises. Dans *Circo Máximo*, Trajano se rappelle avec nostalgie son enfance en Hispanie en compagnie de son ami Longino : « *Recordó el aire de los bosques con el rocío del alba, el olor de la mañana recién nacida* »<sup>783</sup>. Cette évocation nostalgique veut valoriser l'espace ibérique et rappeler au lecteur les origines de ce grand Empereur romain.

---

<sup>780</sup> Maryse Condé citée par Sébastien Sacré in, *Spiritualité et réalisme merveilleux dans la littérature caribéenne francophone : la (re)construction d'une identité*, op.cit., p. 355.

<sup>781</sup> *Op.cit.*, p. 354 à 355.

<sup>782</sup> *Op.cit.*, p. 352.

<sup>783</sup> *Circo Máximo*, op.cit., p. 698 : « Il se souvint de l'air de la forêt et de la rosée du petit matin, des fragrances de l'aube ».

### 3) L'eau-océan comme « gouffre-matrice » de l'identité antillaise

Dans *Humus*, la mer ou plutôt l'océan est l'élément qui domine dans la représentation du paysage. L'élément aquatique est d'ailleurs la seule alternative à la cale du bateau négrier où évoluent les personnages. Si le vieil homme esclave du roman de Patrick Chamoiseau se réfugie dans la montagne boisée, c'est dans l'immense océan que les femmes africaines captives se précipitent pour échapper au joug de l'esclavage. Si l'on observe dans *L'esclave vieil homme et le molosse* une inversion des forces entre dominant et dominé par l'action d'une Nature merveilleuse et sacralisée, il semble que dans *Humus*, ce soit d'abord l'action des femmes, sautant à l'unisson dans l'immensité aquatique, qui inverse les forces dans la dichotomie dominant/dominé.

En tous les cas, les deux fictions montrent combien l'océan de la traversée reste un élément fondamental dans l'imaginaire et la quête identitaire aux Antilles. Même dans le « Grand-Bois » traversé par le fugitif, Patrick Chamoiseau exploite l'élément aquatique :

Il était tombé dans une de ces vieilles sources qui nourrissent les bois-profonds. Noyade. Une eau glacée-glacée. Il retrouva les cachemars des cales négrières. Les abysses. La mer sans vent. Le sel. Les vagues. Grand-gueule des squales. L'eau. L'eau. Il allait se noyer au profond d'une source.<sup>784</sup>

Ainsi, l'eau de source symbolise en pleine « jungle » l'océan de la traversée, laquelle semble inscrite dans la mémoire collective des esclaves déportés d'Afrique. Chez Patrick Chamoiseau, l'eau de source devient également mystique et sacrée, lustrale, quand elle permet, à l'instar de l'eau du baptême, une renaissance, un renouveau, un changement chez le personnage, qu'il soit humain ou animal.

Rappelons, en effet, le caractère merveilleux et magique de « la source fantastique »<sup>785</sup> qui produit une « boue miraculeuse »<sup>786</sup> et des « mousses fabuleuses »<sup>787</sup> et qui donne une conscience humaine et spirituelle à des personnages déshumanisés sur l'Habitation à l'instar du vieil esclave.

---

<sup>784</sup> *L'esclave vieil homme et le molosse*, *op.cit.*, p. 85.

<sup>785</sup> *Op.cit.*, p. 111.

<sup>786</sup> *Op.cit.*, p. 110.

<sup>787</sup> *Idem.*

Par ailleurs, la source n'est pas la seule évocation de l'eau qui s'avère en fin de compte omniprésente dans la description du paysage du roman de Chamoiseau. « L'eau salée »<sup>788</sup> est aussi présente dans les larmes du Maître qui se sent seul durant la traque et est effrayé par l'exubérance de la Nature. Enfin, dans ses hallucinations, le fuyard marron va « traverser des souffles marins, se fait gibier-volant puis se retrouve sur des lits de coraux, balloté par des gueules de requins, alourdis par des chaînes, et traînant aux en-bas de la plus sombre des mers. »<sup>789</sup>. Même le Molosse partage cette expérience commune de la Traversée :

Il avait voyagé lui aussi en bateau, durant des semaines d'une sorte d'épouvante. Lui aussi avait éprouvé ce gouffre du voyage en vaisseau négrier. Les chairs nègres entassées dans la cale, enveloppaient cet enfer à voilures d'une auréole que sa fureur percevait et que les requins poursuivaient à travers l'océan. À l'instar de tous ceux qui s'en venaient aux îles, le molosse avait subi le roulis continu de la mer, ses échos insondables, son avalement du temps, sa déconstruction irrémédiable des espaces intimes, la lente dérade des mémoires qu'elle engendrait. La mer qui pénétrait les chairs pour en contrarier l'âme, ou la décomposer, et qui installait à la place le petit rythme des survies nauséuses, des petites morts, des amères habitudes, du martyre des caresses qui doivent s'accommoder de dispersantes cadences. Le molosse avait connu de même les sorties à l'air libre (hissé tôt sur le pont au moyen d'une chaîne étrangleuse) où sous l'aiguillon du fouet, on le forçait, tel les nègres captifs, à tournoyer pour se huiler les muscles et humer un peu d'iode des grands larges. Et le vent lui même, éblouissant comme une ruée d'ombre, venait parachever la dévastation qu'avait commise la mer au fond des nuits de l'entrepont. Il allait chancelant, aussi mou qu'une méduse. Puis on le renvoyait dans l'angle mort d'une arrière coursive, cette tombe (sa cage) qui fut une cale<sup>790</sup>.

Ce passage montre combien le molosse ressemble à l'Esclave puisque lui aussi est retenu en captivité dans la cale du navire négrier. Les traitements physiques réservés aux esclaves sont les mêmes que pour le molosse. La Traversée est donc un moment de déshumanisation pour ces milliers d'esclaves africains déportés aux Antilles. La double évocation de la mer dans les bois, puis lors des hallucinations du vieil esclave, souligne le traumatisme enduré par les déportés africains. Les figures du Molosse et du Maître connaissent, elles aussi, une expérience symbolique avec l'eau douce ou salée qui renvoie à la traversée de l'Océan pour les esclaves africains. L'océan de la traversée devient ainsi le dénominateur commun entre le Maître, le Molosse et l'Esclave, comme pour montrer que l'Histoire de cette origine violente constitue un élément fondamental de l'identité antillaise.

Au delà des différences raciales et sociales entre Noirs et Blancs, entre Maîtres et esclaves, entre êtres humains et êtres non humains tels que les animaux ou la Montagne, cette

---

<sup>788</sup> *Op.cit.*, p. 108.

<sup>789</sup> *Op.cit.*, p. 76.

<sup>790</sup> *L'esclave vieil homme et le molosse, op.cit.*, p. 33-34.

expérience commune de l'eau montre dès lors l'existence d'une identité commune dans l'espace antillais.

Beaucoup des éléments évoqués dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau nous ramènent donc au roman *Humus* de Fabienne Kanor. Ne serait-ce que le titre de ce dernier, lequel est répété diverses fois dans le roman de Chamoiseau : « Le vieil homme se retrouva dans les humus »<sup>791</sup>. Plus tard, le Molosse sera « couvert d'humus »<sup>792</sup>.

L'une des grandes différences est que, dans *Humus*, le lecteur est projeté dans les origines du trauma, à savoir : l'océan de la traversée, depuis la cale du bateau négrier. Tout comme le vieil homme esclave fait corps avec les Grands-Bois, les femmes rebelles d'*Humus* disparaissent dans l'océan. Dans les deux fictions, l'Esclave fugitif ne revient pas physiquement, mais semble s'imposer spirituellement face au Maître par sa bravoure et le caractère merveilleux d'une Nature qui se lit comme un élément identitaire fondamental chez l'Homme antillais.

Cette sensation de victoire de l'esclave rebelle qui contredit l'histoire factuelle relève par conséquent d'un certain mysticisme. Il semblerait, une fois de plus, que le réalisme mystique/merveilleux opère dans la fiction. Le traitement de l'espace, étroitement lié à la représentation d'un paysage merveilleux, reste un facteur favorable à l'inversion des représentations dans la dialectique du maître et de l'esclave.

Pour mémoire, l'eau symbolise de façon universelle la spiritualité et la vie. Souvent associée aux rites religieux, elle permet le renouveau et la purification<sup>793</sup>. De nombreux rites mortuaires sont associés à l'eau comme visant à faciliter la transition entre les deux mondes et accompagner le corps vers l'au-delà, vers le monde des esprits. De plus, l'eau en tant qu'élément essentiel du processus de reproduction et d'alimentation chez l'Homme est perçue dans certaines cultures comme une divinité ou une entité protectrice. La mythologie africaine accorde une grande importance à l'eau comme le témoigne la très populaire *MamiWata*, Mère des eaux. Les Africains, pendant la Traite, ont introduit cette divinité dans les pays d'Amérique et de la Caraïbe. Ainsi, *MamiWata* -qui n'est pas sans rappeler la *Maman-dlo* des contes antillais- devient *Yemanjá* au Brésil dans la pratique du *Candomblé* et *Yemoya* à Cuba dans les rituels de la *Santería*.

---

<sup>791</sup> *Op.cit.*, p. 83.

<sup>792</sup> *Op.cit.*, p.109.

<sup>793</sup> Camille Talkeu-Tounouga, « La fonction symbolique de l'eau en Afrique noire. Une approche culturelle de l'eau. », *Présence Africaine*, nouvelle série, n° 161/162, (2000), p. 33-47 : « Les représentations symboliques de l'eau peuvent se réduire à trois formes dominantes : source de vie, moyen de purification, centre de régénération. »

Par ailleurs, dans un article consacré à la fonction symbolique de l'eau en Afrique Noire, Camille Talkeu-Tounouga énumère les fonctions et valeurs symboliques de l'eau dans la mythologie africaine. Ainsi, au-delà de sa dimension purificatrice et de sa fonction religieuse, l'eau peut donner au nouveau-né la parole. L'eau peut aussi soigner et assume donc des fonctions thérapeutiques et pratiques au sein de la société africaine.

Toutes ces fonctions semblent être assumées dans *L'esclave vieil homme et le molosse* et dans *Humus* où l'eau montre de véritables vertus thérapeutiques puisqu'elle libère et guérit les esclaves en mal de liberté et de dignité. Dans *Humus*, les femmes se jettent à l'eau pour échapper à l'esclavage. Dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, c'est après être tombés dans une source que le fugitif et le Molosse manifestent une conscience particulière, comme si l'eau avait le pouvoir de libérer l'esprit et de favoriser la victoire des êtres dominés sur un plan spirituel.

Dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, l'eau assume également sa fonction purificatrice, car au fond de l'eau : le vieil homme « se sentit envahi de pureté »<sup>794</sup>. L'eau semble aussi redonner la parole à ces êtres opprimés. En effet, le vieil esclave, silencieux sur l'habitation, retrouve la parole par une focalisation interne. Le narrateur qui était initialement hétérodiégétique devient alors homodiégétique. Le « Je »<sup>795</sup> s'impose donc après que le vieil homme esclave est sorti de l'eau :

Les choses autour de lui étaient informes, mouvantes, comme exposées derrière une eau très claire, j'écarquillai les yeux pour mieux voir, et le monde naquit sans un voile de pudeur. Un total végétal d'un serein impérieux. Je. Les feuilles étaient nombreuses, vertes en manière infinie, ocre aussi, jaunes, marron, froissées, éclatantes, elles se livraient à de sacrés désordres. Je. Les lianes allaient chercher le sol pour s'emmêler encore, tenter souche ; bourgeonner. Je pus lever les yeux et voir ces arbres qui m'avaient paru si effrayants dans leurs grands-robres nocturnes. Je pus les contempler enfin.<sup>796</sup>

Le « Je » est réitéré cinq fois dans ce court passage de la fiction et, par deux reprises, le pronom personnel « Je » constitue une phrase à lui seul. Ce procédé vise, nous semble-t-il, à mettre en lumière un renouveau. La fiction marque ainsi la renaissance du vieil esclave qui redécouvre son environnement depuis son nouveau statut d'homme libre grâce à une liberté octroyée par la Nature.

---

<sup>794</sup> *L'esclave vieil homme et le molosse*, *op.cit.*, p. 86.

<sup>795</sup> *Op.cit.*, p. 89.

<sup>796</sup> *Idem.*

Il y a donc un avant et un après la chute dans la source d'eau qui, d'ailleurs, se situe dans un « manman-trou »<sup>797</sup>. L'esclave vieil homme était en effet, devenu, au contact de l'eau « le vieil homme qui fut esclave »<sup>798</sup>. De plus, à l'instar d'un nouveau-né, il bondit de la source « hurlant au déchiré »<sup>799</sup>, puis « il rit »<sup>800</sup> avant « d'écarquiller les yeux pour mieux voir »<sup>801</sup> et « contempler enfin »<sup>802</sup> son environnement.

Dans le roman *Humus*, quatorze femmes captives sur un bateau négrier plongent à l'unisson dans la mer infestée de requins. Sept d'entre elles ne reviendront pas. La mer, omniprésente dans l'ouvrage, est évoquée dans chacune des histoires de ces héroïnes donnant une vision polyphonique et kaléidoscopique de l'étendue marine. Toutes ces évocations convergent, en tous les cas, vers une représentation angoissante et cauchemardesque des ondes marines comme le montre le passage suivant :

La grande eau s'ouvrira [...]. Nuit blanche, le sommeil ne vient pas. Personne ne l'attend. Compte les jours jusqu'au grand départ. Nous y sommes, rassemblées sur la plage, le regard accroché à la mer dont la houle ne nous inspire rien de bon. Nous revoilà. Sur l'océan, déjà regardant partir la côte et mourir le pays. Et tandis que le dernier palmier s'efface, la gueule du vaisseau s'ouvre et nous happe<sup>803</sup>.

Ce passage nous montre combien la mer, inconnue de ces femmes issues de l'intérieur des terres, suscite peurs et angoisses. Pendant l'attente du grand départ, sur la plage, les captives deviennent insomniaques la nuit et celles qui dorment font des cauchemars. La mer est personnifiée, voire diabolisée, elle est signe de mort pour ces Africaines déportées. Les lagunes qui précèdent l'accès à la mer attirent des moustiques voraces. La métaphore du bateau négrier transformé en monstre marin exprime ces peurs et préfigure un départ sans retour vers un destin tragique.

Notons la distinction entre le vocable « mer » utilisé depuis la plage comme la perspective d'un ailleurs inconnu et effrayant et le terme « océan » employé sur le bateau comme pour montrer l'immensité infranchissable de cette étendue marine. Tant la mer que

---

<sup>797</sup> *Op.cit.*, p. 85.

<sup>798</sup> *Op.cit.*, p. 86.

<sup>799</sup> *Op.cit.*, p. 87.

<sup>800</sup> *Op.cit.*, p. 88.

<sup>801</sup> *Op.cit.*, p. 89.

<sup>802</sup> *Idem.*

<sup>803</sup> *Op.cit.*, p.88.



l'océan sont associés à la mort. Sur le bateau qui s'éloigne des côtes africaines, l'océan est, pour ces femmes, la seule alternative pour rejoindre leurs terres ou pour échapper à l'esclavage mortes ou vives. Prendre la mer est enfin synonyme de non-retour puisque même depuis l'île de la Caraïbe où elle est déportée, l'amazone tentera, à nouveau, de traverser la mer<sup>804</sup>, cette fois-ci sur une barque fabriquée par elle-même, mais en vain<sup>805</sup>.

En somme, dans l'ensemble de notre corpus, nous observons un processus de mythification dans le traitement du paysage, et ce particulièrement dans le corpus franco-créolophone. Si l'eau de pluie et de rivière est purificatrice et régénératrice, aussi bien dans *L'esclave vieil homme et le molosse* que dans *Humus*, l'eau de mer, associée au bateau négrier, convoque mort, maléfice et traumatisme originel pour des générations de fils et de filles d'esclaves africains.

---

<sup>804</sup> Notons la réflexion d'Édouard Glissant concernant le gouffre matriciel. Le philosophe martiniquais fait la distinction entre la mer des Caraïbes et l'océan Atlantique. Il identifie la mer Caraïbe comme « l'espace de la créolisation », où tout renouveau est possible, en ce qu'elle représente « la multiplicité de l'Africain et de sa descendance ». L'océan Atlantique, quant à lui, représente « la puissance de l'esclavagiste » ; c'est l'espace de « l'insondable » et « l'indéchiffrable » parce qu'il a englouti des centaines de déportés africains avec leur Histoire et leur identité. Voir : Entrée "Gouffre et créolisation" du Répertoire vidéo "Édouard Glissant, parole libre" sur le site officiel "Édouard Glissant, une pensée archipélique" ([www.edouardglissant.fr/repertoire.html](http://www.edouardglissant.fr/repertoire.html)). Dans la fiction de Fabienne Kanor, Sossi ne peut effectivement pas retourner en arrière, mais donne naissance dans l'archipel caribéen à des jumeaux qui peuvent être vus comme les pères d'une nouvelle nation. Nous développerons ce point plus en détails dans la troisième partie de notre étude.

<sup>805</sup> *Humus*, *op.cit.*, p. 92.

## Conclusion

Nous avons mis en évidence le traitement de la marge dans la réécriture de l'Histoire à partir des cinq romans de notre corpus. Ces derniers choisissent des périodes historiques qui font débat et qui contextualisent la naissance d'un peuple ou d'une communauté, à l'instar de la Rome antique et du Moyen Âge pour l'Espagne ou encore de la période esclavagiste pour la Caraïbe, ciblant tous ainsi la thématique identitaire.

Tous nos romans mettent en effet en scène des personnages « historiques » d'un nouveau type, marginaux et avides de recentrement. Les personnages historiques bien connus sont relégués au second plan ou sont reconstruits depuis leur intériorité, c'est-à-dire qu'ils donnent à voir les événements historiques depuis l'expression de sentiments et d'émotions intimes. D'autres personnages, les protagonistes, fictifs cette fois-ci, cristallisent les valeurs de toute une communauté, tout en restant humains et accessibles avec des qualités et des défauts des plus vraisemblables.

Ces personnages emblématiques peuvent donc être allégoriques, en ce qu'ils représentent des concepts ou des valeurs nobles de toute l'humanité, à l'instar de la Liberté ou de la Résistance culturelle et identitaire. Enfin, ces fictions peuvent présenter une dimension ekphrastique dans la mesure où ils personnifient et mythifient des éléments non humains tels que des œuvres d'art, des éléments du paysage ou des animaux. Ce sont alors autant de stratégies narratives qui invitent à envisager le roman historique comme une construction revisitée de la mémoire historique.

Les œuvres d'art, le paysage mythifié ou encore les animaux merveilleux constituent dans notre corpus des actants-clés qui peuvent faire office de héros complémentaires grâce à un processus de personnification, et qui alliés aux protagonistes, renforçant dès lors leur espoir d'éloignement vis-à-vis de la marginalisation en participant à la construction de haut-lieux où réenraciner Histoire et mémoire.

## **Chapitre III : La mémoire historique revisitée**

Les romans historiques de notre corpus revisitent la mémoire historique des espaces qu'ils présentent. À l'ère de l'image, l'influence notable du cinéma dans l'écriture pour favoriser la visualisation de la diégèse et faciliter le travail de l'imagination, invite à nous intéresser d'autant plus aux modes narratifs afin de mettre en lumière les innovations dans la réécriture de l'Histoire dans les sociétés postmodernes. Ainsi, nous envisagerons la multiplication des points de vue à travers des modes de narration variés et le mélange des genres comme une forme de représentation plus riche des faits et des personnages référentiels. Ensuite, nous verrons comment notre corpus remet en question le principe de vérité historique univoque par un traitement stratégique des données documentaires et par le recours à l'image. Enfin, nous nous intéresserons au traitement du temps dans ce format narratif en pleine évolution.

Ce troisième chapitre de la seconde partie de cette étude vise donc à souligner le rapport entre Littérature et mémoire dans le processus de fictionnalisation de l'Histoire en interrogeant les procédés d'écriture et de réécriture.

## A. Multiplication des points de vue

Dans sa volonté de déconstruire l'ordre établi et de rompre avec les techniques narratives existantes, l'écriture postmoderne recourt souvent à la technique du collage, soit par exemple la fragmentation des personnages ou celle de la vision d'un événement. Le maître-mot est alors l'hétérogénéité, les genres se mélangeant au sein d'un même écrit. Il semble de ce fait difficile d'observer une taxinomie ou d'identifier précisément un type de roman.

La multiplication des points de vue autour d'un même événement étant récurrent dans les œuvres de notre corpus, il nous appartiendra dans les lignes suivantes de traiter cet aspect en deux temps. Nous nous intéresserons tout d'abord aux voix narratives, leurs modes et leurs variations, surtout quand elles concernent un seul et même personnage. Ensuite, nous étudierons le recours aux différents genres littéraires au sein d'un même texte.

### ***1. Des modes de narration variés***

Dans notre corpus, la voix narrative varie autour d'un même personnage ou d'un même type de personnage. C'est pourquoi nous analyserons au cas par cas les modes et manifestations de cette polyphonie, afin d'en évaluer l'impact sur la représentation de l'Histoire. La mise en avant de l'intériorité du personnage retiendra notre attention en ce qu'elle favorise l'implication du lecteur et invite ce dernier à vivre l'événement historique avec ses émotions.

#### a. La polyphonie narrative autour du fait historique

Nous nous appuyerons essentiellement sur *Humus*, *Circo Máximo* et *Herejes* pour montrer dans quelle mesure une multiplicité de points de vue peut construire une représentation plus dense et nuancée des événements.

#### ***Humus***

Pour rappel, la structure du récit dans *Humus* est éclatée entre plusieurs petites nouvelles qui convergent vers le moment du grand saut. En effet, chaque chapitre narre l'histoire de l'une des héroïnes du navire négrier. Tous ces portraits féminins sont fédérés dans

un seul livre et par un seul schéma quinaire. Malgré une multiplicité de situations initiales, le conflit à résoudre reste le même pour chacune de ces femmes ainsi que la solution qu'elles proposent. Toutes sont capturées pour être déportées par un bateau négrier et toutes décident d'opposer la même résistance en se jetant à l'eau. La situation finale, soit l'arrivée aux Antilles, est une autre expérience partagée par les captives. La focalisation interne cible alors deux survivantes : la volante et l'Amazone. Ces deux personnages, -en plus de « l'héritière » qui ramène le lecteur au présent- fonctionnent donc comme des personnages-archétypes dont le parcours retrace le destin de l'ensemble des Africains déportés aux Antilles. Cette typification des personnages semble vouloir abolir les différences entre tous ces profils qui sont, par ailleurs, présentés séparément au début, pour, au final, mettre en lumière l'existence d'une identité culturelle désormais commune à l'ensemble de ces femmes africaines déportées aux Antilles.

De plus, l'intériorité des personnages est largement exploitée. Le « Je » reste prédominant dans tous les chapitres. En effet, la muette, la vieille, l'esclave, l'amazone, la blanche, les jumelles, l'employée, la petite, la reine, la volante, la mère et l'héritière sont mises en scène grâce à une focalisation interne et un narrateur homodiégétique. De surcroît, le narrateur est autodiégétique dans le dernier chapitre intitulé « L'héritière », ce qui renvoie le lecteur au présent de la romancière martiniquaise Fabienne Kanor. Autrement dit, le « Je », omniprésent dans le roman, réunit à travers le personnel romanesque le passé et le présent comme pour montrer de façon diachronique toutes les étapes de l'histoire de l'identité antillaise depuis le grand départ d'Afrique et mesurer le poids de la traite négrière sur la construction de l'imaginaire antillais.

Cet éclatement du « Je » sur plusieurs périodes et personnages construit alors un jeu de miroirs assez caractéristique de l'écriture postmoderne qui invite le narrataire/lecteur à revisiter l'Histoire officielle de l'esclavage. *Humus* s'apparente en quelque sorte à une multitude de récits d'esclaves qui montrent une vision kaléidoscopique de la traite négrière depuis le camp des opprimés. En effet, les multiples portraits féminins qui structurent la fiction sont autant de « versions » de l'Histoire qui aident le lecteur à comprendre les causes possibles du suicide collectif chez l'Esclave africain déporté aux Antilles et à mesurer l'ampleur du drame humain qui s'est joué pendant la période esclavagiste.

Par ailleurs, tout au long du roman, la narration réduit la sensation de distance entre le lecteur et la réalité représentée en privilégiant le plus souvent le discours immédiat. L'effacement du narrateur et l'absence de phrases introductives pour annoncer les propos ou

les pensées du personnage diminuent, en effet, la dimension textuelle de la fiction et renforcent l'illusion mimétique. Personnage et narrateur ne font qu'un. Les pensées et les actions des personnages s'expriment à travers des phrases courtes. La réalité de l'esclavage, telle que la vivent les personnages du roman, s'impose alors de façon directe et plus vive dans la perception et la représentation du lecteur.

Enfin, les héroïnes livrent leurs sentiments et leurs pensées à travers des monologues intérieurs dits autonomes<sup>806</sup> en ce qu'ils surgissent librement dans le texte sans introduction du narrateur. Le narrateur est alors plongé dans l'intériorité et la psyché de chacune des héroïnes. La fiction crée ainsi l'occasion de sonder les origines profondes de l'être antillais puisque chaque femme provient d'une région africaine différente et pourtant, toutes décident de sauter à l'unisson tel un même corps. La totalité de ces identités africaines, fédérées par l'expérience traumatique de la Traversée, devient un fondement de l'imaginaire antillais. L'étendue maritime où fusionnent ces portraits de femmes africaines se convertit en quelque sorte en liquide amniotique de ce peuple en gestation qui naîtra aux Antilles.

En somme, *Humus* propose une relecture de l'Histoire des Antilles à partir d'une multiplicité de points de vue d'esclaves africaines. Le lecteur érudit et bien documenté sur l'Histoire officielle pourra alors se construire une vision globale et holistique de la période esclavagiste et mieux appréhender la réalité antillaise.

### *Circo Máximo*

Dans *Circo Máximo*, la multiplicité des points de vue affecte également la représentation de l'Histoire. En effet, les chapitres alternent les focalisations internes entre les différents personnages historiques pour mieux représenter la réalité de l'empire romain. Ainsi, le lecteur peut découvrir dans quelles conditions s'est construit le pont de Trajano en découvrant les pensées de l'architecte Apollodore de Damas (Apolodoro de Damasco) ; les possibles causes qui sont à l'origine des guerres daciques ou encore le fonctionnement du système judiciaire romain avec Plinio, l'avocat de la vestale Ménénia. La multiplicité des

---

<sup>806</sup> *Poétique du roman, op.cit.*, p. 39.

points de vue inscrit même la fiction dans une dynamique interculturelle dans la mesure où le lecteur peut se familiariser avec l'imaginaire des peuples conquis.

De même, la fiction parvient à déconstruire certains stéréotypes gratuits comme la dichotomie civilisation/barbarie qui tend à dévaloriser les Daces face aux Romains. Pour rappel, Dochia la noble princesse dace est mise en scène par une focalisation zéro capable de sonder les pensées profondes et les réactions du personnage. L'amitié amoureuse qu'entretient cette héroïne avec Longino, le représentant de Rome et l'ami personnel de l'Empereur invite au relativisme culturel et à la réhabilitation de la culture dace. Par le jeu de la focalisation zéro, d'autres personnalités du Royaume sont mises en lumière comme le roi Decébal et ses hommes de main, qui ne se montrent pas aussi noble que sa sœur. De même, les Sarmates Alana et Tamura livrent des informations sur le mode de vie de leur communauté grâce à un narrateur hétérodiégétique et omniscient. Le lecteur peut ainsi nuancer sa représentation des peuples conquis et de la Rome impériale entre bons et méchants, couards et courageux, barbares et civilisés.

Par ailleurs, la fragmentation est également employée pour construire le suspense et augmenter la tension diégétique. Comme nous l'avons remarqué précédemment dans la partie réservée à la visualisation scénique, la polyphonie narrative facilite ici l'adaptation cinématographique. Le lecteur découvre l'action du protagoniste à partir de plusieurs points de vue. L'heureux dénouement qui conclut cet épisode de la chasse que nous avons commenté précédemment, met en valeur la grandeur d'âme de Trajano, victime d'une embuscade. Il doit au final son salut à la noblesse de ses propres valeurs puisqu'il avait jadis épargné la vie du gladiateur qui menace de le tuer à cette occasion.

En somme, dans *Circo Máximo*, le récit privilégie un narrateur hétérodiégétique, une multiplicité de focalisations internes et zéro et le style indirect libre comme pour mieux projeter le lecteur dans une réalité passée et réduire la distance avec le présent.

### *Herejes*

Enfin, *Herejes* du Cubain Leonardo Padura semble offrir une polyphonie narrative au service d'une représentation inédite de l'Histoire. Nous avons déjà évoqué la structure éclatée de cette fiction sur trois parties et trois périodes historiques différentes. Quant à la polyphonie narrative elle se manifeste dans la multiplication des protagonistes qui sont le plus souvent investis par une focalisation interne. Ainsi, dans le premier livre, le lecteur découvre

essentiellement à travers le regard de Daniel Kaminsky la réalité de la communauté juive et cubaine à La Havane et à Miami. Dans le deuxième livre, Elías Ambrosius Montalbo de Ávila, personnage fictif qui prend les traits d'un apprenti de Rembrandt, redonne vie à l'atelier du célèbre peintre hollandais et met en scène ses pratiques artistiques et ses conditions de vie. Dans le troisième et dernier livre du roman, Mario Conde qui enquête sur la disparition de Judith, la jeune « emo », sert de guide au lecteur pour qu'il se représente La Havane actuelle, quelques-unes de ses problématiques socio-culturelles et l'évolution des mentalités, notamment chez les jeunes Cubains. Mario Conde et ses amis représentent la génération antérieure à ces jeunes adolescents. Daniel Kaminsky et ses compagnons de route constituent encore une autre génération, celle qui a connu la corruption parmi les hauts fonctionnaires et la Révolution cubaine.

Le roman livre ainsi un jeu de miroirs intergénérationnel autour de la société cubaine qui raconte de façon diachronique l'Histoire des mentalités cubaines et montre l'impact des événements tant historiques que socio-politiques sur les modes de vie depuis la Révolution castriste.

De surcroît, la fiction recourt également à la focalisation externe pour montrer, par exemple, les faits et gestes de l'artiste peintre Rembrandt. Les sources officielles d'informations sont ainsi respectées. Le romancier, en marchant dans les pas de l'historien, fait alors preuve de rigueur historique. Enfin, le narrateur omniscient dans les trois livres multiplie les focalisations internes entre Daniel Kaminsky et son oncle Joseph par exemple pour évoquer les fondements de la religion juive.

Une fois de plus, la multiplication des points de vue et des focalisations apporte des nuances à la réalité représentée tout en gardant éveillée l'attention du lecteur et en favorisant la dynamique de l'action.

En définitive, dans *Humus*, *Circo Máximo*, et *Herejes*, la polyphonie narrative fonctionne comme un jeu de miroirs, montrant plusieurs facettes d'un même événement et conduisant, par conséquent, à une vision kaléidoscopique et holistique de l'Histoire.



## b. Les fonctions du narrateur dans la construction du héros de la marge

Dans certaines œuvres de notre corpus, un seul protagoniste est au centre de la diégèse. Ce personnage -que nous avons identifié de « héros de la marge » parce qu'il est issu le plus souvent du camp des vaincus-, apporte une vision contrastée et orientée de l'Histoire. Il s'agira d'observer comment, entre narrateur hétérodiégétique et homodiégétique, la fiction donne à vivre les événements depuis le point de vue d'un seul et même personnage. Nous nous appuierons sur *La catedral del mar* et *L'esclave vieil homme et le molosse* pour étudier le jeu des voix narratives et son impact sur la construction du protagoniste et la représentation de l'Histoire.

### ***La catedral del mar : impact du narrateur hétérodiégétique***

Dans *La catedral del mar*, le protagoniste Arnau, se construit avec un narrateur hétérodiégétique omniscient qui alterne focalisation zéro et focalisations internes pour impliquer émotionnellement le lecteur dans la diégèse et la représentation de l'espace catalan. La dimension marginale d'Arnau est présentée à travers l'intériorité du personnage romanesque. Aussi bien Arnau que ses opposants et ses adjuvants livrent leurs pensées, leurs sentiments et leurs intentions par une focalisation interne. Ainsi, le lecteur peut identifier le personnage central de la diégèse. Toutes les actions tournent autour de lui et visent soit à l'aider, soit à le freiner dans son ascension. Des événements historiques tel que le conflit armé qui oppose les Catalans et les Génois entre 1330 et 1336 donne lieu dans les chapitres 15 et 16 à une émeute contre la faim menée par Bernat sur la plaza del Blat (historiquement connue en effet comme le lieu où se déroule le commerce de blé). Arnau est une fois de plus pleinement concerné par le cours de l'Histoire puisqu'il aura connu la faim à cause de ce fait historique et que son père finira pendu sur la place publique en cherchant à défendre ses droits.

Notons encore qu'Arnau décide de brûler le cadavre de son père pour le protéger des moqueries de la baronne Isabel et des enfants Puig, les propres cousins d'Arnau. Cette anecdote marquera la transition entre l'enfance et l'âge adulte dans l'évolution du personnage. Arnau n'aura de cesse, sous la protection de la basilique Santa Maria del Mar, de chercher à réhabiliter la dignité de ses parents et indirectement du Peuple Catalan. Mise à part la dimension symbolique du personnage, le lecteur peut percevoir à travers les souffrances d'Arnau l'impact du fait historique sur le quotidien de l'époque.

Par ailleurs, dans *La catedral del mar*, le récit de pensées vise à construire une sensation de proximité entre le lecteur et le personnage qui fait part de ses préoccupations dans un monologue autonome face à une situation délicate. C'est le cas d'Arnau au chapitre 26<sup>807</sup>, quand il se retrouve face à Mar qui, promise à un autre, le supplie d'empêcher son mariage et de la garder auprès de lui. Les pensées d'Arnau sont rapportées entre guillemets et sans l'intervention du narrateur. Il avoue alors son impuissance face à la situation. Ce procédé renforce le caractère dramatique de la situation de Mar et montre bien les limites du pouvoir d'action du protagoniste qui est loin d'être tout-puissant.

De même, juste avant l'épisode de l'émeute de la place Blat, Arnau demande à son père s'ils auront du blé. Bernat père donne sa réponse au narrataire dans un monologue rapporté, mais garde le silence face à Arnau. Ce procédé invite le lecteur à participer à l'action et à comprendre les événements tandis qu'Arnau, personnage fictif du roman, subit l'action de plein fouet sans pouvoir maîtriser ni prévenir les événements. Le lecteur est pris de compassion pour ce personnage-type, assurément personnage « moyen » qui incarne la masse populaire catalane de l'époque.

Quant au récit de paroles, la distance avec le lecteur est là aussi réduite. La fiction recourt fréquemment au discours rapporté, c'est-à-dire que le lecteur est mis en présence de dialogues au style direct. Ceux-ci intègrent les commentaires du narrateur visant à guider la répartition de la parole entre les personnages et à faciliter la visualisation de la scène en précisant les sentiments et les gestes des interlocuteurs.

En somme, *La catedral del mar* utilise un narrateur hétérodiégétique qui multiplie les focalisations pour faire d'Arnau un personnage historique, dans le sens où il subit les événements historiques et le poids de la société médiévale dans sa Catalogne natale. Les fréquents recours au monologue intérieur et autonome ainsi qu'au discours rapporté réduisent au maximum la distance avec le lecteur pour mieux l'impliquer dans le cours de la diégèse, l'intériorité du protagoniste et pour finalement l'inviter à prendre partie pour une version non officielle de l'Histoire.

---

<sup>807</sup> *La catedral del mar*, op.cit., p. 289.

***L'esclave vieil homme et le molosse ou la gradation entre narrateur hétérodiégétique, homodiégétique et autodiégétique***

Dans la fiction de Patrick Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le molosse*, l'Histoire est contée là encore à partir d'un seul point de vue, celui d'un esclave en fuite. Pour rendre toutes les nuances des pensées et des sentiments du personnage, le lecteur peut observer une gradation dans la construction du personnage. Durant la situation initiale où le protagoniste est présenté par un narrateur hétérodiégétique, le personnage est mis à distance. Il semble faire partie du décor de l'Habitation comme un menu détail ou une chose insignifiante, transparente. Ce statut d'objet que le *Code noir*<sup>808</sup> attribuait aux esclaves semble tout à fait légitime et vraisemblable dans la fiction. La focalisation zéro permet dans cette première phase de mettre l'accent sur le caractère insignifiant du personnage et de rendre dans sa pleine mesure le « non être » de l'Esclave. Le lecteur découvre, en effet, l'inertie et la docilité de l'Esclave à travers les souvenirs du maître qui le considérait comme un « papa »<sup>809</sup> et des autres esclaves pour qui le protagoniste était un « vieux-nègre sans histoires »<sup>810</sup>. L'absence de focalisation interne démunie le personnage de toute vie intérieure comme pour montrer l'effet annihilateur du statut d'esclave sur l'être humain.

Quand le vieil esclave décide de fuir dans les bois, le narrateur reste dans un premier temps hétérodiégétique, mais la focalisation change et le lecteur peut découvrir les effets salvateurs que provoque la perspective de la Liberté sur le Moi profond du personnage qui semble s'éveiller au contact des bois et loin de l'Habitation. Le lecteur peut alors découvrir les sentiments et l'excitation du personnage en fuite à partir du point de vue du personnage lui-même. Cette naissance ou renaissance est marquée par l'immersion du personnage dans l'eau de source. Cet épisode de la fuite fonctionne alors comme un baptême qui redonne une existence, une vie spirituelle au fugitif. Cet événement est suffisamment marquant pour introduire cette fois-ci un narrateur homodiégétique qui impose un « Je » tout-puissant face au maître et à son molosse, prenant enfin les rênes de son existence en assumant l'action.

---

<sup>808</sup> Louis XIV, Le Code noir, ou l'Edit du Roy, servant de reglement pour le gouvernement et l'administration de justice et la police des isles françoises de l'Amérique, et pour la discipline des nègres et esclaves dans ledit pays, 1<sup>e</sup> édition, 1685.

<sup>809</sup> *L'esclave vieil homme et le molosse*, op.cit., p. 24.

<sup>810</sup> Op.cit., p. 17.

Ainsi, par le passage du narrateur hétérodiégétique au narrateur homodiégétique, le lecteur peut assister à une gradation de cette entrée en conscience du « Je », soit du processus d'individualisation. L'esclave -objet, initialement présenté par un narrateur hétérodiégétique, acquiert le statut d'individu et d'être humain grâce à un narrateur homodiégétique qui plonge le lecteur dans l'intériorité du personnage en fuite. Ce jeu narratif dénonce l'effet destructeur de l'esclavage sur l'être humain et l'effet salvateur de la Liberté dans l'épanouissement de l'Homme et de sa conscience.

Enfin, le dernier chapitre qui paraît être orchestré par un narrateur autodiégétique marque le point culminant de cette gradation des voix narratives. Le « Je » du personnage semble correspondre au « Je » de l'auteur et cette atemporalité de la diégèse tend à vouloir fédérer autour de l'expérience du vieil esclave toute une communauté issue de l'esclavage. Nous développerons ultérieurement ce dernier aspect de la narration de *L'esclave vieil homme et le molosse* dans la partie réservée à l'impact du narrateur autodiégétique dans le corpus.

En définitive, les fictions de notre corpus nous invitent à revisiter la mémoire historique à travers une multiplication de points de vue. La polyphonie narrative peut se construire autour du fait historique à partir de plusieurs personnages ou encore autour d'un personnage historique -ou qui se veut comme tel- et à partir de plusieurs instances narratives. Dans chaque cas, chacune des pièces du corpus propose une vision kaléidoscopique de l'Histoire.

Nous envisagerons par la suite le recours à différents genres littéraires comme une autre technique privilégiée dans le processus de reconstruction de la mémoire historique.

## ***2. Le recours à différents genres***

Après l'émergence du roman historique avec les Romantiques, le roman-feuilleton contribue largement à la diffusion de masse du roman au XIX<sup>e</sup> siècle. Sainte-Beuve introduit alors la notion de « littérature industrielle »<sup>811</sup> pour désigner ce type de lecture facile à lire et à vendre qui manquerait de « tenue littéraire »<sup>812</sup>. Le roman-feuilleton, fort critiqué, n'en reste pas moins l'ancêtre des différents types de romans populaires qui émergent à cette époque. Destiné à plaire au plus grand nombre et publié par « tranche », il s'adapte aux différents thèmes d'actualité et au goût du public qui s'exprime au fur et à mesure des publications via des lettres à l'auteur.

Ainsi, le roman-feuilleton mélange pêle-mêle les tons et sème les prémices de nouveaux genres littéraires qui s'affirmeront ensuite, à l'instar du roman policier ou du roman d'aventure. Il semble que ces nouveaux formats littéraires, entre autres, trouvent des échos dans le roman historique postmoderne, ce qui pose la question de la définition du genre.

Dans notre corpus, rappelons que seuls quatre romans sur cinq affichent le label « roman historique ». Et même au sein de ces derniers, nous retrouvons plusieurs genres<sup>813</sup>. Toujours dans la logique du collage, de la fragmentation et de l'hétérogénéité -propre à l'écriture postmoderne-, les genres se mélangent, inscrivant la représentation et l'interprétation de l'Histoire depuis plusieurs points de vue.

Entre biographie, conte, roman d'aventure, récit de type picaresque ou policier, nous passerons en revue les principales composantes génériques des romans historiques de notre corpus.

---

<sup>811</sup> Lise Queffélec, *Le roman-feuilleton français au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presse Universitaire de France (coll. Que sais-je ?), 1989, p. 34-35.

<sup>812</sup> *Op.cit.*, p. 34.

<sup>813</sup> Voir Chapitre 1 de la partie 1, section A.1. : À propos du genre.

## a. Le roman picaresque

Le roman picaresque<sup>814</sup> qui naît en Espagne au Siècle d'Or, dans un contexte de crise politique et socio-économique<sup>815</sup>, influence considérablement la Littérature, y compris les œuvres de notre corpus, qu'elles soient européennes ou non. Cependant, pris entre le « Je » autobiographique, le roman d'aventure et le *Bildungsroman* -soit le roman d'éducation-, les canons du genre se situent dans un « entre-deux »<sup>816</sup> qui brouille les frontières et complique toute approche définitoire du genre. Nous renvoyons notamment aux travaux de Cécile Bertin-Elisabeth<sup>817</sup> sur la Littérature picaresque comme genre, pour apporter un cadre théorique au roman picaresque et surtout, pour définir le *picaro*, traditionnel protagoniste de ce type d'écrits. Arnau, héros de *La catedral del mar* semble partager des traits de ce *picaro* :

Les *incipit* de ces récits privilégient la description de l'ascendance du gueux, soit le marquage d'une identité marginalisante. A une époque où l'Inquisition développe la « mémoire de la honte », ces récits dotent les gueux d'une famille infamante, lignage qui tranche de fait avec les ascendances mythiques des récits de chevalerie ! La tache familiale est donc mise en avant, soit une mémoire familiale négative dont le gueux cherchera à s'éloigner, en quête de nouveaux espaces géographiques et sociaux plus ouverts<sup>818</sup>.

Il nous importe de relever le caractère « marginal » du *picaro*, personnage désigné comme un « gueux » qui cherche à compenser « la tache familiale » par une « ascension sociale ». Ces traits de caractère rappellent fortement ceux du personnage d'Arnau, protagoniste de *La catedral del mar*. Arnau, en tant que héros de la marge, est dans une certaine

---

<sup>814</sup> Les œuvres de référence du genre restent *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, œuvre anonyme (1554), le *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, (1599, pour la première partie) et le *Buscón* (Saragosse, 1626) de Francisco de Quevedo.

<sup>815</sup> Voir à ce propos José Antonio Maravall, *La literatura picaresca desde la historia social*, Taurus, 1986.

<sup>816</sup> Cécile Bertin-Elisabeth, « La littérature picaresque un genre au cœur de l'entre-deux (approche théorique) », in Maurice Belrose, Cécile Bertin-Elisabeth, Corinne Mencé-Caster, *Penser l'entre-deux entre Hispanité et américanité*, Paris, Ed. Le Manuscrit, 2005, p. 79 à 97.

<sup>817</sup> Cécile Bertin-Elisabeth, *Le picaro, entre identité et variation*, Martinique, CRDP, 2007, p. 26. Cette universitaire retient cinq points névralgiques pour définir le genre : 1.- Un récit en prose pseudo-autobiographique (à la première personne dans le *Lazarillo*, le *Guzmán* et le *Buscón*) pris en charge par un protagoniste-narrateur (masculin dans les œuvres retenues ici) débrouillard. Il s'agit d'un récit rétrospectif, avec un jeu dialogique narrateur/protagoniste. 2.- Des pérégrinations (uniquement péninsulaires pour le *Lazarillo* et le *Buscón* -il y a annonce d'un départ pour les Indes, mais pas de scènes se développant outre-atlantique- alors que les déplacements sont internationaux dans le *Guzmán* et encore plus dans *Estebanillo González*). 3.- Le service de plusieurs maîtres. [...] 4.- Un fort désir d'élévation sociale [...]. 5.- Des éléments philosophiques et idéologiques propres à l'époque des récits (comme la très baroque problématique être/paraître, omniprésente dans le *Buscón* et l'aspiration à la reconnaissance pour le nouveau groupe de la bourgeoisie).

<sup>818</sup> Cécile Bertin-Elisabeth, *Le picaro, entre identité et variation*, op.cit., p. 27.

mesure un picaro en ce qu'il est issu et se construit dans la marge et a pour adjuvants essentiellement des figures marginalisées. Il se déplace à maintes reprises à l'intérieur du territoire catalan et même en dehors pour guerroyer. Personnage en mouvement, il multiplie les va-et-vient entre les espaces du centre et de la marge. De plus, il réalise une ascension sociale somme toute fulgurante qui lui permet de rétablir la Justice et réparer le « péché originel » qui a entaché l'honneur et le nom de sa famille.

Rappelons, de surcroît, que le motif de la tache est omniprésent, comme un fil conducteur pour aider le lecteur à identifier le héros et ses adjuvants comme le montrent « *el lunar* » des Estanyol<sup>819</sup>, « *la piel oscura* »<sup>820</sup> des membres de la communauté musulmane ou encore « *la rodela amarilla* »<sup>821</sup> que portent les Juifs sur leur poitrine.

Cependant, si le picaro cherche à « s'éloigner » de ses origines, Arnau, quant à lui, aspire à les défendre et à les retrouver. La tache familiale devient l'enjeu de la diégèse. La fiction s'applique à inverser les forces, entre centre et marge, pour réhabiliter l'identité du Peuple catalan.

Le genre picaresque est donc revisité dans *La catedral del mar* dans la mesure où le « gueux » Arnau, ce personnage stigmatisé et marginalisé, ne fuit pas ses origines comme le ferait le picaro traditionnel, mais il travaille, au contraire, à les réhabiliter en faisant de la marge le centre de l'attention du lecteur. La récupération du roman picaresque, genre qui fait école dans la littérature européenne et mondiale, apporte une touche d'autorité à la fiction d'Ildefonso Falcones. La fiction revendique en quelque sorte son appartenance à la Péninsule ibérique et réinvente le genre, mais à la gloire de l'identité catalane.

---

<sup>819</sup> *La catedral del mar*, p. 34 : « Le signe » des Estanyol.

<sup>820</sup> *Op.cit.* p.79 : « peau brune ».

<sup>821</sup> *Op.cit.*, p. 349 : « la marque jaune »

## b. Le conte

Les dictionnaires définissent le conte comme un « récit généralement bref d'aventures merveilleuses »<sup>822</sup> et le récit comme une « Relation écrite ou orale de faits réels ou imaginaires »<sup>823</sup>. Le caractère « bref » du texte de Patrick Chamoiseau *L'esclave vieil homme et le molosse*, qui ne comporte que 146 pages en petit format, soit la fiction la plus courte de notre corpus, pourrait illustrer dans une certaine mesure la définition du conte.

Par ailleurs, notons que le conte est traditionnellement l'art du conteur. Il vient le plus souvent d'une tradition orale. Cette « transmission de bouche à oreille » caractérise selon Pierre Saintyves le « savoir du peuple »<sup>824</sup>. Il nous importe de souligner, en effet, la prégnance de l'oralité dans le texte de P. Chamoiseau. La voix n'est plus seulement celle du narrateur, mais aussi celle du conteur/poète qui explore une conscience.

*L'incipit* qui inaugure la diégèse comme suit : « Du temps de l'esclavage dans les isles-à-sucre, il y eut un vieux-nègre sans histoires ni gros-saut, ni manières à spectacle » rappelle le rituel des contes de fées qui commence traditionnellement par : « Il était une fois... ». Le roman adopte donc les codes du conte pour capter d'emblée l'attention du lecteur et lui signaler qu'il sera mis en présence d'une représentation de l'Histoire telle que la perçoit la masse populaire et non l'Histoire officielle.

Notons également le caractère merveilleux du récit qui relate à la fois des faits imaginaires, mais bien réels dans la mémoire collective. Ni le vieil esclave, ni le maître ni le molosse mis en scène dans la fiction n'ont existé en tant que tels. Ils représentent cependant les grandes figures de l'Histoire des colonies. Le Nègre marron, protagoniste du roman, est une autre figure de l'Histoire dont la popularité ne fait que croître désormais, à l'heure où l'on préfère célébrer la Liberté conquise et non celle qui a été octroyée.

De plus, le chronotope s'inspire du réel. L'habitation dans les « isles-à-sucre » ; la montagne qui pourrait bien correspondre à la montagne Pelée, le volcan toujours actif de la Martinique ; le rapport de force entre le maître et l'Esclave ; la fuite et la poursuite de l'Esclave par le chien. Tous ces éléments qui ont marqué le passé colonial habitent la mémoire collective et sont à l'origine du traumatisme vécu par les descendants d'esclaves. La fiction, en mythifiant le Nègre marron, le Molosse et la Nature, permet de tenter d'inverser l'ordre établi et de panser

---

<sup>822</sup>*Encyclopédie de la littérature*, Paris, Garzanti editore, 1999, p. 346.

<sup>823</sup>*Le petit Larousse illustré 2017*, Paris, Larousse, 2016, p. 976.

<sup>824</sup>*Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997, p.145.



les blessures de l'Histoire puisque, dans le texte, le Nègre marron ressort vainqueur et le maître est vaincu. De ce fait, c'est la dignité du peuple antillais, dans son entier, qui est retrouvée.

Par conséquent, l'oralité se manifeste par la mise en scène des légendes et des croyances populaires. Elle se manifeste aussi par l'usage d'une langue spécifique à l'espace antillais qui reprend des expressions habituellement utilisées à l'oral et qui ne trouvent pas d'équivalent dans la langue française puisqu'elles sont produites par une culture, une mentalité et un imaginaire différents.

Enfin, comme tout conte, le texte chamoisien propose un schéma narratif quinaire qui permet d'identifier une situation initiale (la vie quotidienne d'un esclave sur une habitation sucrière), une complication (la fuite de l'Esclave à la montagne), une action (la poursuite de l'Esclave par le maître et le molosse), une résolution (la fusion entre l'Esclave et son environnement) et une situation finale (le retour bredouille du chien à l'habitation).

Même si *L'esclave vieil homme et le molosse* présente des traits caractéristiques du conte, ce récit n'en reste pas moins un roman puisqu'il développe, entre autres, la dimension psychologique et l'intériorité du personnage tout au long de la diégèse. La fiction intègre des éléments référentiels et représente l'Histoire en adoptant, pour un temps en son centre, le point de vue d'un personnage emblématique de tout un peuple.

### c. Le roman d'aventures

Certaines pièces de notre corpus présentent également des caractéristiques du roman d'aventures. Nous nous appuyerons essentiellement sur le cas de *Circo Máximo* afin d'observer comment aventures et exploits historiques se mélangent dans la fiction.

Comme tout roman, il est malaisé d'apporter une définition claire et unanime au roman d'aventures. Nous retiendrons cependant quelques caractéristiques-clés de ce genre. Il est entendu que le roman d'aventures se développe et se démocratise en même temps que prospèrent les Empires coloniaux au XIX<sup>e</sup> siècle. Ce type de récit dynamique qui met en scène les péripéties d'un jeune protagoniste, traditionnellement blanc et toujours vainqueur, dans des contrées dangereuses et sauvages, reprend généralement les thématiques de l'exotisme (géographique ou historique) et de l'impérialisme occidental.

Par conséquent, le lecteur du roman d'aventures redécouvre souvent ainsi les colonies à travers le prisme occidental. Le caractère invraisemblable des péripéties qui cherchent absolument à divertir ainsi que le *happy end* de ce héros stéréotypé à l'occidentale qui incarne

le Bien -alors que l'Autre représenterait le Mal-, inscrivent le roman d'aventures dans une littérature populaire, le plus souvent destinée à la jeunesse, et désignée souvent -à l'instar du roman historique- comme de la « paralittérature ».

Par ailleurs, Jean-Yves Tadié précise que :

L'aventure est l'irruption du hasard, ou du destin, dans la vie quotidienne, où elle introduit un bouleversement qui rend la mort possible, probable, présente, jusqu'au dénouement qui en triomphe – lorsqu'elle ne triomphe pas<sup>825</sup>.

Cette définition de l'aventure nous renvoie à chaque schéma narratif des œuvres de notre corpus puisque chacun de nos protagonistes voit sa vie quotidienne perturbée par un événement. Cependant, il s'agit d'un événement historique et non de nature invraisemblable comme cela est d'usage dans le roman d'aventures. Le terme même d'« aventure » -même s'il s'agit d'aventures imaginées- reste lié à l'Histoire, au fait historique, dans notre corpus. Le parcours de nos protagonistes est jalonné de péripéties, mais celles-ci sont inspirées de faits historiques. Le héros du roman historique subit les événements de l'Histoire.

Remarquons toutefois que les héros de notre corpus triomphent toujours d'une manière ou d'une autre. Comme dans le roman d'aventures, Arnau de *La catedral del mar* et Trajano de *Circo Máximo* s'exposent au danger en partant à la guerre et en ressortent sains et saufs ainsi que victorieux.

Quant à la thématique de l'exotisme, elle est revisitée par nos romans. Dans *Circo Máximo*, l'Empereur romain conquiert le pays des Daces. Mais au lieu de décrire le peuple adverse comme sauvage, la fiction met en valeur le patrimoine culturel de la future colonie. Dochia, la sœur de Decébalus, roi des Daces, est même présentée comme une princesse d'une grande beauté, courageuse, cultivée, fine d'esprit et sachant faire preuve de caractère. Elle développe alors une relation intellectuelle et sentimentale avec Cneo Pompeyo Longino, l'ami intime et le représentant de l'Empereur Trajano en Dacie. Notons, grâce à cette relation, un rééquilibre des forces dans la dichotomie dominants/dominés ou Civilisation/Barbarie. D'une part, le représentant des Romains souffre d'une infirmité qui le rend plus accessible et vulnérable. D'autre part, Dochia, issue du camp des vaincus guide ce Romain dans la découverte des richesses de la culture dace. Par exemple, tout le chapitre 69 rend hommage au poète Ovide, un Romain qui écrit justement dans la langue dace.

---

<sup>825</sup> Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, Paris, Gallimard, 2013.

Enfin, avant de se suicider pour échapper à la domination de l'Empereur romain, Dochia remet à l'Empereur la dépouille de Longino alors que son frère, pourtant roi, fuit lâchement le territoire. Cet épisode montre bien le courage de la princesse dace, son sens de la loyauté et du respect. Quand l'Empereur se rend compte que Dochia appréciait Longino autant que lui, un rapport d'égalité s'établit symboliquement entre les deux cultures. Les deux ambassadeurs de peuples différents sont montrés capables d'aimer la même personne avec la même intensité. Le rapport de force disparaît au profit des sentiments et de l'humanité des personnages. Et le corps de la princesse, en se précipitant dans le vide, semble même fusionner avec son environnement et ses croyances :

Dochia voló por el aire con los brazos abiertos, como si fuera un pájaro cuyas alas, agotadas, se resisten a emprender el ascenso y fue cayendo velozmente, cortando un aire que, no obstante, le henchía los pulmones de serenidad, pues era el aire de los bosques gigantescos de la Dacia, el aire de sus ríos y montes, el aire de su viento y sus tormentas, de sus estíos cálidos y sus valles incommensurables. [...] Zalmoxis, arrodillado al pie de la torre, la cogió entonces con la fuerza perenne de sus brazos y, él sí con energía del dios supremo, ascendió lenta pero tenazmente hacia el cielo más alto del mundo llevando en su regazo el cuerpo de la princesa<sup>826</sup>.

Ce passage met en exergue la présence d'une revendication identitaire et réhabilite la dignité du peuple dace vaincu par les Romains. Longino défend les mêmes valeurs que Dochia, car lui aussi a choisi de se sacrifier par loyauté pour protéger les intérêts de son peuple. L'espace dace est alors montré comme le siège possible d'une humanité noble et respectable au même titre que celle des Romains. La fiction incite ainsi au relativisme culturel en place et lieu de l'impérialisme et du mépris.

Enfin, la multiplicité et la précision des scènes de combats invitent à l'adaptation cinématographique et à la représentation en jeux-vidéo comme pour les romans d'aventures.

En somme, certains lieux communs du roman d'aventures sont revisités dans *Circo Máximo*. Les exploits d'un héros conquérant et victorieux, l'exotisme géographique -à l'instar

---

<sup>826</sup>*Circo Máximo, op.cit.*, p. 870 et 871 : « Dochia s'élança dans le vide, les bras ouverts comme un oiseau dont les ailes, épuisées, refusaient de reprendre l'ascension. Elle tomba rapidement en coupant l'air qui, pourtant, remplissait ses poumons de sérénité, car il s'agissait de l'air des grandes forêts de la Dacie, l'air de ses rivières et de ses montagnes, l'air de son vent et de ses tempêtes, de ses étés chauds et de ses immenses vallées. [...] Zalmoxis, agenouillé au pied de la tour, la recueillit alors avec ses bras puissants et avec l'énergie du Dieu suprême qu'il était. Il remonta lentement mais sûrement vers le plus haut des cieux, en élevant sur ses genoux le corps de la princesse ». Ce passage fait en quelque sorte écho à la fin de *L'esclave vieil homme et le molosse* conté par Patrick Chamoiseau qui fusionne lui aussi avec son environnement. La fiction pose ainsi le paysage comme un élément-clé de la quête identitaire. La territorialisation du corps importe dans l'exaltation du sentiment d'appartenance et la valorisation du peuple ou de la communauté politiquement dominé(e).

des colonies daces- et l'exotisme historique -puisque le lecteur est plongé dans la lointaine époque de l'Empire romain- sont également bien présents dans la diégèse. Toutefois, si le roman d'aventures est accusé de véhiculer l'impérialisme, le racisme ou encore l'ethnocentrisme culturel en faveur des puissances coloniales, le roman historique de Santiago Posteguillo utilise l'Histoire, soit l'imagination objective, pour créer les rebondissements dans le parcours des personnages. Il en profite pour poser sur un pied d'égalité la Rome impériale et la Dacie colonisée.

Le caractère invraisemblable des aventures disparaît alors dans la fiction historique au profit d'événements fidèlement inspirés du réel. Ce procédé apporte une perspective didactique à un texte susceptible d'être lu par un large public jeune et masculin. Enfin, la complexité des relations et des portraits psychologiques des personnages mis en scène dans *Circo Máximo* impose une littérarité souvent contestée dans les romans d'aventures.

#### d. Le roman policier

Dans la littérature dite « criminelle »<sup>827</sup> qui se développe dans le roman feuilleton, plusieurs variantes sont admises à l'instar du roman judiciaire, de l'erreur judiciaire ou policière. Le terme qui finit par s'imposer est celui du « roman policier ». Ce genre retient notre attention parce qu'il trouve des échos dans notre corpus à travers les romans de Leonardo Padura : *Herejes* et de Santiago Posteguillo : *Circo Máximo*.

Considérons alors la définition que propose Elsa de Lavergne du roman policier :

Il s'ouvre sur un mystère ou un crime ; il suit les démarches et les hésitations de l'enquêteur qui s'attache à reconstituer le scénario du crime ou de l'événement mystérieux de façon méthodique et progressive ; le récit livre la vérité par bribes, en procédant à des éclairages successifs et complémentaires et maintient un suspense continu.<sup>828</sup>

Complétons cette définition en précisant que le roman policier met en scène les intrigues policières et compte généralement six invariants : le crime ou délit, le mobile, le coupable, la victime, le mode opératoire et l'enquête. Cependant, quand le chronotope renvoie

---

<sup>827</sup>Elsa de Lavergne, *La naissance du roman policier français. Du Second Empire à la Première Guerre mondiale*, Paris, Editions classiques Garnier, 2009, p. 13.

<sup>828</sup> *Op.cit.*, p. 15.

à une époque suffisamment éloignée du présent du lecteur, le lecteur peut alors découvrir le « roman policier historique »<sup>829</sup>.

Dans *Circo Máximo*, tous les ingrédients du roman policier sont présents. Une enquête est en effet menée par Plinio pour prouver l'innocence de la vestale Menenia, soupçonnée d'avoir rompu son vœu de chasteté. Il n'est pas question de crime ni de cadavre comme dans la plupart des romans policiers ; toutefois, dès le départ, sont exposés l'énigme et le mystère à résoudre dans « une entrée en matière abrupte »<sup>830</sup>. Cet incipit *in media res*, spécifique au roman policier, plonge le lecteur en plein cœur de la découverte horrible de l'événement mystérieux pour mieux capter l'attention du lecteur tout au long de l'enquête jusqu'à la résolution de l'énigme. De plus, le personnel romanesque du roman policier est bien présent avec Plinio qui est à la fois enquêteur et avocat. Méninia et Celer sont les victimes, accusées à tort, et donc les faux coupables.

Enfin, mis à part la structure du roman et le motif du mystère, le degré d'information du lecteur confirme bien que nous sommes en présence d'une intrigue policière ou judiciaire<sup>831</sup>. Le lecteur découvre les faits en même temps que l'enquêteur et non avant.

Malgré tous ces lieux communs du roman policier, *Circo Máximo* conserve plutôt les traits caractéristiques du roman historique. En effet, l'intrigue tissée autour de Méninia reste secondaire. *Circo Máximo* se présente alors comme un roman éclaté qui superpose plusieurs intrigues autour du protagoniste Trajano.

Notons le recours à la multiplication des intrigues qui s'imbriquent les unes dans les autres. Ce procédé, utilisé dans le roman policier, guide le lecteur dans l'élucidation de l'enquête alors que dans *Circo Máximo* les intrigues s'emboîtent les unes aux autres, indépendamment du cas de Ménina. Le personnage principal du roman reste Trajano et ses exploits historiques, même si son parcours fédère plusieurs types d'intrigues. La fragmentation, le collage, la multiplication des intrigues, le mélange des genres, la structure éclatée du roman,

---

<sup>829</sup> Fabienne Viala, *Leonardo Padura : le roman noir au paradis perdu*, Paris, L'Harmattan (Coll. Sang maudit), 1997.

<sup>830</sup> *Op.cit.*, p. 68.

<sup>831</sup> *Op.cit.*, p. 56 à 57. Elsa Lavergne précise que le roman judiciaire est spécifique à la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle alors que le terme « roman policier » s'imposera ensuite : « Par extension, le terme de roman judiciaire désigne tous les romans contemporains relevant du genre policier, même si ceux-ci ne mettent pas en scène les représentants du monde de la justice ou s'ils en font des personnages de second plan. Il recouvre également tous les romans se déroulant dans un environnement judiciaire, mais qui ne se présentent pas forcément sous la forme d'enquêtes. Il engendre même une seconde expression qui désigne une autre branche du roman populaire, celle du « roman de l'erreur judiciaire », centrée sur la victime et sa réhabilitation, avec laquelle on le confond d'ailleurs parfois ».

sont de ce fait autant de signes qui répondent bien à la définition d'une écriture de type postmoderne.

Dans *Herejes*, l'intrigue se démultiplie également. Le lecteur découvre un roman en trois volets qui s'articulent autour d'un tableau de Rembrandt. Mario Conde, le protagoniste policier est chargé d'enquêter sur l'histoire de ce tableau, bien familial des Kaminsky, qui avait disparu à Cuba et a réapparu sur un marché aux enchères à Londres.

*Herejes*, qui remporte le prix du meilleur roman historique, présente pourtant les caractéristiques du roman policier. La couverture sombre du livre (Figure 4 (b)) où figure le nom d'un auteur habitué à écrire des romans policiers alimente, nous l'avons dit, l'ambiguïté et pousse certains libraires à classer l'ouvrage dans le rayon réservé au roman policier.

En effet, les six invariants sont représentés :

- le crime ou délit : Vol d'un tableau de Rembrandt. La famille juive Kaminsky ne peut plus négocier sa liberté sur le sol cubain et reste prisonnière du bateau Saint-Louis. Ils seront ramenés en Europe où ils se feront exterminer par les Nazis.
- le mobile : L'argent.
- le coupable : Un fonctionnaire cubain.
- la victime : La famille Kaminsky. Le petit Daniel qui était arrivé quelques mois auparavant chez son oncle Joseph est désormais orphelin.
- le mode opératoire : Vol du tableau de Rembrandt pour recel que les Kaminsky proposaient en échange de leur liberté.
- l'enquête : C'est en enquêtant sur la disparition d'une jeune adolescente « emo » nommée Judith que Mario Conde retrouve le coupable de cette tragédie familiale.

L'enquête est véritablement menée par Mario Conde dans le premier et le troisième livre du roman. Ces parties respectent scrupuleusement les normes du roman policier puisque l'enquête se déroule en milieu urbain. Le lecteur est même amené à découvrir La Havane, capitale de Cuba, avant la Révolution castriste et à une époque plus récente. La partie véritablement historique, celle qui permet de classer le roman dans la catégorie du roman historique ou tout au moins du roman policier historique, est le deuxième livre qui plonge le lecteur dans l'univers de Rembrandt.

Cette partie centrale où la création du tableau est narrée respecte davantage les critères de définition du roman historique puisque les personnages historiques apparaissent en second plan et que le protagoniste Elias reste un « héros moyen » auquel le lecteur peut aisément

s'identifier. Le chronotope de cette partie du roman qui remonte au XVIII<sup>e</sup> siècle permet donc la classification de l'ouvrage parmi les romans historiques.

En somme, *Herejes* peut être classé dans la catégorie du roman policier historique dans la mesure où il présente à la fois les caractéristiques du roman policier et les caractéristiques du roman historique. La notion d'enquête apporte assurément au texte-documentaire un suspense salutaire pour garder l'attention du lecteur jusqu'au dénouement de l'intrigue.

### e. La biographie

Carlos García Gual nous met en garde contre la confusion entre la biographie et la fiction historique, surtout quand la diégèse met en scène la vie d'un personnage historique. Ce théoricien distingue le rôle du biographe et le rôle du romancier de la façon suivante :

El biógrafo interpreta los datos para ofrecer una reconstrucción del biografado en profundidad, para lo cual debe pasar de lo externo a lo interno. El novelista, más audaz, se aprovecha de su libertad de ficción para ahondar en los caracteres, y avanzar en su intimidad<sup>832</sup>.

Ainsi, le travail du biographe s'apparente davantage à celui de l'historien, alors que le romancier choisit, à dessein, de développer un aspect de la personnalité ou de l'intimité du personnage historique. Nous étudierons par conséquent la représentation de Trajano dans *Circo Máximo* et de Rembrandt dans *Herejes* afin de mettre en lumière deux stratégies narratives possibles dans la (re)construction du personnage historique.

Les figures de Trajano et de Rembrandt sont traitées de deux façons différentes. Pour mémoire, Trajano est placé au premier plan à l'aide d'une focalisation interne alors que Rembrandt reste au deuxième plan de la fiction avec une focalisation externe.

Cette différence peut se justifier par la densité d'informations disponibles à propos du premier personnage. Les exploits de Trajano, Empereur romain, sont bien connus en géopolitique ainsi que ses grandes actions architecturales. Le romancier a accès aux vestiges du pont de Trajano, aux archives prouvant les guerres et les conquêtes de l'Empereur. Cependant, ce personnage qui a vécu dans une période lointaine semble laisser moins de traces

---

<sup>832</sup> Carlos García Gual, *Apología de la novela histórica*, Barcelona, Ediciones Península, 2002, p. 20 : « Le biographe interprète les données pour offrir une reconstruction toute en profondeur du personnage, reconstruction pour laquelle doit passer de l'extérieur à l'intérieur. Le romancier, plus audacieux, profite de la Liberté de la fiction pour approfondir les traits de caractère ou investir son intimité ».

sur le plan personnel. Ainsi, la fiction peut infiltrer l'intimité du personnage sans se heurter à la parole de l'historien. Les amours homosexuelles du personnage, l'amitié profonde qu'il nourrit à l'égard de Longino ou encore ses souvenirs d'enfance dans le sud de la Péninsule ibérique sont autant d'éléments-clés qui infléchissent les grandes décisions politiques de l'Empereur et le cours de l'Histoire de la Rome antique. Le prestigieux Empereur de Rome, ayant été ainsi ramené à une dimension plus humaine, plus accessible, le lecteur est plus à même de comprendre les événements passés.

Le peintre Rembrandt, quant à lui, est placé au second plan ainsi que son fils Titus, sa concubine et tous les personnages référentiels qui ont marqué son existence. Le lecteur découvre, cette fois-ci, le personnage à partir d'une focalisation externe. Ce choix permet au romancier de garder la distance nécessaire pour ne pas empiéter sur la parole de l'historien surtout quand les informations sur le personnage sont abondantes. Dans ce cas, les connaissances historiques sont utilisées comme un décor auquel doit s'adapter le protagoniste, qui, comme Elias, est un personnage inventé de toutes pièces même s'il est construit de façon vraisemblable.

Le personnage historique semble intouchable. Le lecteur entre dans son intimité et découvre son fonctionnement au quotidien à travers le regard du personnage fictif et neutre. Cette option se veut prudente dans le sens où la perception du personnage historique est assumée par un personnage qui n'a pas existé. Le lecteur peut alors choisir d'adhérer ou non au portrait qu'il découvre. Le romancier respecte ainsi le pacte de lecture de par sa rigueur historique. Il réduit ainsi les risques d'erreurs d'interprétation ou de représentation en utilisant le personnage fictif. Celui-ci fonctionne donc à la manière d'un guide qui introduit le lecteur dans la vie quotidienne du personnage historique.

En somme, dans les deux cas, le roman historique revisite le personnage historique en exploitant l'intériorité. La focalisation externe permet au romancier de garder ses distances avec la parole de l'historien quand elle est riche alors que la focalisation interne investit un aspect du personnage non connu des historiens. Ce « blanc » de l'Histoire peut donc être comblé par la fiction si l'imagination du romancier reste « objective » et le scénario rendu, vraisemblable.

En définitive, notre corpus montre comment le roman historique contemporain mélange les genres et présente une structure interne ou externe éclatée. Ces techniques du collage et de la fragmentation sont des traits caractéristiques de l'écriture postmoderne. Si l'affirmation de



l'intériorité et de l'individualité peut être vue comme un support d'expression identitaire, il convient désormais d'envisager de questionner les techniques narratives utilisées pour représenter le temps dans notre corpus.

## **B. Le questionnement de la vraisemblance historique**

Le roman historique appelle à une relecture de l'Histoire officielle. « L'anachronisme nécessaire » prôné par Walter Scott est plus que jamais d'actualité dans une ère postmoderne dominée par la volonté de réguler la différence et d'imposer une interprétation univoque de l'Histoire. Le traitement du temps, comme élément fondamental du roman historique, retiendra notre attention dans cette partie, car nous souhaitons interroger l'impact de la fiction sur la revendication identitaire dans les sociétés postmodernes.

Ainsi, nous aborderons l'épineuse question de la manipulation de l'Histoire dans l'historiographie romanesque. Nous étudierons ensuite les mécanismes de construction d'un temps intériorisé.

L'écueil du documentaire clôturera cette étape de notre réflexion puisque le roman historique cherche à divertir tout en remplissant son rôle cognitif. Préserver l'équilibre entre rigueur historique et qualité littéraire sans sombrer dans le roman archéologique ni une réécriture outrancière de l'Histoire s'impose comme un défi important à relever.

### ***1. L'écueil du documentaire***

Le roman historique se nourrit des données des historiens pour construire un scénario vraisemblable des événements. Entre qualité littéraire et rigueur historique, la fiction doit trouver un équilibre pour divertir et instruire à la fois. Le romancier doit, par conséquent, éviter l'écueil du documentaire pour ne pas saturer la fiction ni « sombrer » dans un récit purement archéologique tout en apportant une légitimité à la version de l'histoire proposée, par l'exploitation d'archives orales ou écrites.

## a. À propos des archives orales

Dans le cas de l'écriture ou de la réécriture de l'Histoire d'un pays ou d'une communauté à tradition orale, le romancier se heurte à un double écueil, du point de vue de la rigueur historique. D'une part, il doit recueillir de façon méthodique des témoignages oraux. D'autre part, il doit les transformer en « archives orales »<sup>833</sup> par le biais de la fiction. Autrement dit, le romancier doit transformer les témoignages oraux qu'il a recueillis en documents de référence, validés par le lecteur de la communauté historique représenté ou par l'historien spécialiste du chronotope choisi. Le romancier s'improvise ainsi archiviste.

Or, la validité du témoignage oral est sujette à caution, notamment chez les historiens français qui réfutent l'existence d'un « oral pur »<sup>834</sup> dans les nations européennes où la tradition écrite est séculaire. Philippe Joutard rappelle que « la discipline historique a un lien privilégié avec l'écrit : elle s'est constituée comme science à partir d'une critique de la tradition orale, d'où la méfiance spontanée de beaucoup d'historiens vis-à-vis de la source orale »<sup>835</sup>. Le même auteur explique pourtant que, malgré leurs suspicions, les historiens de France et d'ailleurs, acculés par la « poussée mémorielle »<sup>836</sup> -soit l'essor du phénomène de commémoration du fait historique que l'on observe dans les sociétés occidentales depuis l'entre-deux guerres-, reconnaissent la nécessité de « partir à la recherche d'une histoire venant de la base »<sup>837</sup>, une histoire qui finalement doit s'appuyer sur la mémoire parce que celle-ci révèle « les représentations mentales, l'ambiance, les non-dits et les silences »<sup>838</sup>.

Ainsi, le corpus caribéen de notre corpus se fonde essentiellement sur la mémoire collective de leurs espaces pour apporter une visibilité à une identité culturelle partagée par toute une communauté et transmise essentiellement via la littérature orale. *Humus* et *L'esclave vieil homme et le molosse* donnent à voir le traumatisme intériorisé par les esclaves africains déportés aux Antilles et leurs descendants. *Herejes* exprime et met en scène l'identité cubaine telle qu'elle est vécue et ressentie par quelques communautés de l'île souvent méconnues à l'instar des Juifs, des « emos », des Cubains qui ont quitté l'île pour s'installer aux Etats-Unis

---

<sup>833</sup> Philippe, Joutard, *Histoire et mémoires, conflits et alliance*, Paris, La Découverte, 2013, p. 151.

<sup>834</sup> *Idem.*

<sup>835</sup> *Op.cit.*, p. 16.

<sup>836</sup> *Op.cit.*, p. 125.

<sup>837</sup> *Op.cit.*, p. 130.

<sup>838</sup> *Op.cit.*, p. 127.

et ceux qui sont restés au pays après la révolution castriste. Dans les trois cas, les fictions issues de pays à tradition orale semblent s'appuyer, à défaut d'archives écrites sur un objet historique tels que les os d'un vieil esclave, un navire négrier ou nazi comme pour ancrer leur représentation de l'Histoire dans le réel.

Ces vestiges du passé font office d'archives et de manuscrit retrouvé<sup>839</sup> dans ces romans historiques comme pour apporter une preuve tangible de l'existence passée d'un fait, d'un personnage ou d'un objet, attestant ainsi du caractère vraisemblable de la fiction.

## b. Archives écrites et fiction

Si les romans martiniquais se concentrent sur un événement historique fondamental de l'Histoire des Antilles et développent la fiction à partir de l'intériorité du personnage, les romans issus de l'aire hispanique semblent intégrer davantage de données historiques. La possibilité de recourir ou non à des archives peut justifier ces choix.

*Circo Máximo*, par exemple, propose en début d'ouvrage un index des personnages le plus souvent historiques qui interviennent dans la fiction et, en annexes, pas moins de quarante pages d'informations complémentaires -hormis la table des matières- pour apporter la preuve, à l'instar d'une encyclopédie ou d'un manuel universitaire, que la rigueur historique a bien été respectée. Le lecteur peut ainsi découvrir, en fin d'ouvrage, la « nota histórica », équivalent de la note de l'auteur qui explique au lecteur ses choix ; un glossaire des termes latins et un autre de termes daces qui apparaissent dans le texte ; l'arbre généalogique de Trajano (« *árbol genealógico de la dinastía Ulpio-Aelia o Antonia* »<sup>840</sup>) qui montre bien les origines nobles de l'Empereur ibérique ; une section de neuf cartes montrant Rome et le pays dace au deuxième siècle après Jésus-Christ ; les déplacements stratégiques des combattants pendant la nouvelle bataille de Tapae ; la bataille d'Adamklissi et durant le siège de Sarmizegetusa ; des illustrations des différentes armures portées par les guerriers mis en scène dans la fiction et les légionnaires romains. Enfin, et surtout, le lecteur peut découvrir une longue bibliographie des ouvrages qui ont servi de base de référence au romancier comme s'il s'agissait avec ce roman d'un document scientifique.

---

<sup>839</sup> Celia Fernández Prieto, *Historia y novela poética de la novela histórica*, *op.cit.*, p. 55.

<sup>840</sup> *Circo Máximo*, Annexe n° 4.

Cette masse de références vise assurément à apporter de la crédibilité à la fiction en mettant à la disposition du lecteur les preuves de l'existence des personnages et des faits historiques mentionnés dans le texte.

*La catedral del mar* propose également une note de l'auteur et des cartes de l'espace-temps représenté dans la fiction pour guider la compréhension et l'imagination du lecteur.

Enfin, *Herejes* propose lui aussi, avant l'*incipit*, une note explicative de l'auteur et une définition du terme « hereje » en contexte cubain. Dans le cas de cet ouvrage, la fiction intègre une masse importante de données historiques, notamment dans le chapitre central qui narre la conception du tableau de Rembrandt. Le lecteur assiste à la mise en scène d'une version vraisemblable de l'histoire du tableau avec en toile de fond tous les acteurs et les protagonistes de la vie de Rembrandt. La conception même du tableau par un personnage fictif, l'apprenti juif de Rembrandt, s'inspire des habitudes du peintre et respecte le contexte de l'époque :

El Maestro tomó una decisión capaz de desbordar las expectativas de Elías : según la costumbre del taller, siempre que un trabajo de un discípulo lo merecía, firmaría como suyo Cristo creado por Elías y en algún momento lo pondría a la venta. En cambio, al que él había dibujado sobre el lienzo solo le colocaría las iniciales de su nombre, y se lo obsequiaría al aprendiz, como recompensa por su esfuerzo en aquella búsqueda, pero, sobre todo, como reconocimiento por los logros que habían hecho del joven judío llegado a su casa cuatro años antes, apenas armado con su entusiasmo, un pintor capaz de salir al mercado con una obra calzada por la firma del Maestro<sup>841</sup>.

Ainsi, l'apprenti qui avait pour mission de peindre le Christ à partir de son propre portrait, venant à réaliser un « Elías-Cristo », se voit récompensé par son Maître qui signe le tableau et le met en vente et offre à Elías le tableau que lui-même a peint. C'est ainsi que l'ancêtre des Kaminsky se trouve en possession d'un vrai Rembrandt qui se transmettra dans la famille de génération en génération jusqu'aux parents de Daniel. Etant inspirée des habitudes du peintre Rembrandt, l'histoire tissée par la fiction autour du tableau des Kaminsky peut donc être prise au sérieux puisqu'elle est tout à fait réaliste et envisageable.

---

<sup>841</sup> *Herejes, op.cit.*, p. 306-307 : « Le Maestro prit une décision qui dépassait les espérances d'Elías mais qu'il appliquait, selon la coutume de l'atelier, à chaque fois que le travail d'un disciple le méritait : il signa de son nom le Christ créé par Elías pour le mettre en vente un jour. En échange, il porta ses initiales sur la toile qu'il avait lui-même réalisée puis l'offrit à l'apprenti afin de récompenser ses efforts dans la recherche et surtout pour mettre en valeur les progrès qu'avaient fait le jeune Juif depuis qu'il était arrivé chez lui il y a quatre ans, à peine armé d'enthousiasme. Il était devenu un peintre en mesure de se présenter sur le marché avec une œuvre signée de la main du Maître ».

### c. L'anachronisme, un mal nécessaire

Tous les exemples évoqués ci-dessus montrent combien la fiction s'appuie sur l'Histoire pour apporter une interprétation crédible des événements. Cependant, nous observons à l'instar de Walter Scott que l'anachronisme reste nécessaire pour le confort de la fiction. Un texte qui respecterait strictement la chronologie des événements historiques risquerait de perdre en littéarité. Le lecteur pourrait se retrouver face à une sorte de « musée » sous forme de livre, dénué d'intériorité psychologique, de sensibilité humaine et de profondeur littéraire. Le pacte de lecture du roman historique serait ainsi désavoué à cause du déséquilibre entre qualité littéraire et rigueur historique. L'écueil du documentaire reste important à éviter pour le romancier qui ne veut pas passer du roman historique au roman archéologique. Aussi bien les archives orales que les archives écrites doivent être adaptées au format de la fiction et à ses objectifs.

Aussi, les romans de notre corpus s'adaptent eux aussi à la société contemporaine en intégrant de nouveaux outils narratologiques et des apports cinématographiques.

## ***2. Les apports de la narratologie cinématographique***

Le lecteur du XXI<sup>e</sup> siècle est imprégné d'images et reçoit de façon immédiate des flux d'informations. Les romanciers doivent donc s'adapter à cette réalité pour capter l'attention du lecteur jusqu'à la fin de leur livre. Ainsi, certaines pièces de notre corpus comme les romans issus de l'aire hispanique semblent être écrites comme des scripts de feuilletons-télé ou de films hollywoodiens. Dans cette partie, nous nous intéresserons donc au rapport qu'entretient la Littérature avec la Cinématographie. Nous envisagerons, dans un premier temps, les visualisations scéniques qui jalonnent le corpus hispanique, ensuite nous nous intéresserons à la forme et à la structure de ces romans pour mettre en lumière les échos de l'art cinématographique. Et, enfin, à partir de deux cas : *Circo Máximo* et *La catedral del mar*, nous observerons les conditions de passage du livre au film.

## a. Visualisation scénique

On l'a rappelé, les fictions issues de la Péninsule ibérique présentent dans le texte et dans le paratexte auctorial des documents qui guident l'imagination du lecteur. Les illustrations utilisées dans *Circo Máximo* et dans *La catedral del mar*, déjà évoquées dans le chapitre précédent,<sup>842</sup> permettent au lecteur distrait de se resituer rapidement au cœur de l'action. Dans une ère où la lecture se fait le plus souvent en discontinu, dans les transports en commun ou entre deux avions, la fiction opte pour une visualisation scénique. Non seulement les scènes d'action sont illustrées par des croquis, des cartes et des dessins, mais les descriptions sont extrêmement précises et détaillées. L'imagination du lecteur est donc guidée par la fiction, surtout quand il s'agit de représenter un espace qui a réellement existé comme le Grand Cirque romain, la basilique Santa María del mar ou même les rues de Barcelone.

Dans *Herejes*, la fiction observe, dès l'*incipit*, le principe de ce que Walter Scott appelle la « couleur locale » :

Había encallado en una ciudad en la que para colmo, cada noche a las nueve en punto, retumbaba un cañonazo sin que hubiese guerra declarada ni murallas para cerrar y donde siempre, siempre, en épocas de bonanza y en momentos de aprieto, alguien oía música y, además, la cantaba<sup>843</sup>.

Il est fort aisé à partir de cette description très sensuelle de se représenter l'ambiance tropicale qui règne à La Havane. L'ouïe s'avère être le sens le plus sollicité ; la musicalité de l'espace étant mise en avant. Le lecteur se retrouve mentalement projeté dans la capitale cubain en se représentant les bruits de la ville, les mœurs de ses habitants, le port ou encore l'humidité du climat.

Les œuvres franco-créolophones proposent également une visualisation scénique qui semble s'adapter davantage au théâtre puisque l'ensemble de la fiction peut être assumée par un seul acteur ou comédien. La polyphonie narrative d'*Humus* à travers divers portraits féminins et le « Je » du vieil esclave en fuite dans *Le vieil esclave et le molosse* convergent au final vers l'expression d'une seule et même entité : l'identité antillaise. La visualisation scénique se concrétise aussi d'un point de vue littéraire par les métaphores qui jalonnent les

---

<sup>842</sup> Voir dans la présente deuxième partie, au chapitre II, section B, intitulée : « Le choix d'un nouveau type de héros », la partie réservée au paysage urbain et « Le paysage mythifié » (chapitre II.C.2 de cette même partie II de notre étude).

<sup>843</sup> Leonardo Padura, *Herejes*, Barcelona, *op.cit.*, p.17 : Il s'était retrouvé dans une ville où tous les soirs à vingt-et-une heures précises retentissait un coup de canon sans qu'il n'y ait de guerre déclarée ni de muraille à sécuriser ; une ville dans laquelle, toujours, toujours en temps normal ou difficile, quelqu'un écoutait de la musique ou chantait ».

fictions issues de la Martinique et que nous avons déjà évoquées dans la partie dédiée au traitement du paysage.

En somme, l'ensemble des œuvres du corpus facilite la lecture en proposant une visualisation scénique à travers des descriptions détaillées qui convoquent les sens du lecteur. Certaines sont même accompagnées par des illustrations. Ce procédé montre comment la Littérature s'adapte au sujet postmoderne, toujours pressé par le temps et habitué à un accès à l'information par l'image, direct et immédiat. Il semble cependant que les romans franco-créolophones, ancrés dans l'intériorité de l'Être antillais, montrent des prédispositions pour une adaptation à l'art dramatique alors que le corpus hispanique paraît davantage prédisposé à s'adapter au montage de type cinématographique.

### b. Un montage de type cinématographique

Il ressort que les romans issus de l'aire hispanique montrent de grandes prédispositions pour une adaptation cinématographique. Ces romans pris en charge par de grandes maisons d'édition comme Tusquets pour *Herejes*, Grijalbo pour *La catedral del mar* ou Planeta pour *Circo Máximo* publient à grande échelle et visent un succès international. Dans ces conditions, le roman doit appliquer des normes plus ou moins attendues pour garantir le succès éditorial. Ainsi, de même que le roman-feuilleton très à la mode au XIX<sup>e</sup> siècle impose certaines de ses caractéristiques aux autres types de romans, c'est au tour de l'art cinématographique, actuellement très prisé, d'infléchir l'écriture romanesque.

L'influence du cinéma se voit dans la structure de ces romans hispaniques. La fiction est répartie en chapitres bien équilibrés qui peuvent inspirer les épisodes d'un feuilleton ou d'un film. Les descriptions détaillées des lieux et la présentation des personnages serviraient aisément de feuilles de route à la construction du décor et aux jeux des acteurs.

Notons encore que le schéma narratif épouse une dynamique hollywoodienne avec une situation initiale, un élément perturbateur et une situation finale qui invite à lire une suite comme dans les trilogies ou les feuilletons. Bernat, le fils d'Arnau, le héros de *La catedral del mar* préfigure par sa présence la possibilité de prochaines aventures que le lecteur peut d'ailleurs découvrir, depuis 2016, dans *Los herederos de la tierra*<sup>844</sup>. *Circo Máximo* constitue pour sa part le deuxième volume de la trilogie de Trajano (« Trilogía de Trajano ») et propose

---

<sup>844</sup> Ildelfonso Falcones, *Los herederos de la tierra*, Barcelona, Grijalbo, 2016.



un dénouement qui laisse présager une suite que le lecteur peut découvrir, depuis 2016 également, dans *La legión perdida. El sueño de Trajano*<sup>845</sup>. Enfin, *Herejes*, bien que sacré roman historique, s'inscrit avec son protagoniste Mario Conde dans la série des romans policiers que Leonardo Padura a coutume d'écrire<sup>846</sup>.

De surcroît, si nous analysons certains passages de ces fictions, nous pouvons identifier un certain nombre de techniques cinématographiques. Nous nous appuyerons essentiellement sur *Circo Máximo* pour montrer les échos de la cinématographie dans la fiction.

Il nous semble que *Circo Máximo* privilégie, au plus fort de l'action, le montage alterné<sup>847</sup> pour entretenir le suspens. En effet, quand l'Empereur, dans les deux derniers chapitres du livre V, part chasser dans les Bois de Mésie supérieure et tombe dans une embuscade et se voit sur le point de mourir entre les mains de renégats, le lecteur assiste à un découpage de la narration qui offre une polyphonie narrative, soit plusieurs points de vue autour de la mort *a priori* imminente de l'Empereur. Le narrateur omniscient qui recourt, à ce moment-là, à la focalisation interne, fonctionne alors comme l'œil d'une caméra qui montre l'action telle qu'elle est vécue et ressentie par l'Empereur qui se fait attaquer par Liviano, l'un des chefs de sa garde rapprochée, qui se bat dans l'arrière-bois pour rejoindre l'Empereur et le protéger, par Menenia depuis le temple de Vesta à Rome et par Marcio, le gladiateur qui lance son poignard en direction de l'Empereur. La focalisation interne attire l'attention et invite à établir un lien avec un gros plan<sup>848</sup> de caméra sur chacun des personnages concernés. Même Niger, le cheval monté par l'Empereur, est mis à l'honneur dans une description qui invite à la contre-plongée pour montrer la magnificence de l'animal :

---

<sup>845</sup> Santiago Posteguillo, *La legión perdida. El sueño de Trajano* (Trilogia de Trajano - Libro 3), Barcelone, Planeta, 2016.

<sup>846</sup> Quelques romans de la série de Mario Conde : *Pasado perfecto*, 1991 (Prix des Amériques insulaires 2002) ; *Vientos de cuaresma*, 1994 ; *Máscaras*, 1997 (Prix Café Gijón 1995, Prix Hammet 1998) ; *Paisaje de otoño*, 1998 (Prix Hammet 1999). Citons encore le roman policier historique *La novela de mi vida* (2002) qui met en scène le poète José María Heredia.

<sup>847</sup> Montage alterné : Suite de plans dont l'alternance exprime l'idée de simultanéité : l'action dans les différents plans se déroule au même moment. A distinguer des montages en parallèle et chronologiques. Le montage chronologique suit la chronologie de l'histoire, c'est-à-dire le déroulement normal de l'histoire dans le temps (cf. films d'action, policiers...) alors que le montage en parallèle propose une alternance de séries d'images qui n'ont entre elles aucune relation de simultanéité. Il permet par exemple de montrer différents lieux en même temps lorsque l'intérêt porte sur deux personnes ou deux sujets différents.

<sup>848</sup> « Insert » ou très gros plan : Un « insert » est un détail isolé en très gros plan. Un insert n'est jamais gratuit, il a une forte signification et est chargé d'émotions. Retenons en guise d'insert le cas du pistolet, vu en très gros plan, dans un film policier.

El renegado esgrimió el tridente, pero *Niger* se levantó, inmenso, poderoso, sobre sus fornidas patas traseras, y con las pezuñas delanteras le golpeó a la cara. Fue un golpe seco, definitivo, sin opciones.<sup>849</sup>

Considérons également la partie de la narration qui détaille la trajectoire du poignard lancé par le négat vers l'Empereur qui sera déviée par un gladiateur bienveillant envers Trajano :

El gladiador de gladiadores lanzó el cuchillo de caza con la fuerza exacta y el impulso preciso. Y el *culter* voló imparable, perfecto, inapelable, recorriendo como una flecha mortal el espacio entre Marcio y Aulo, para, sin oposición alguna, limpiamente, seguir su trazada sanguinaria por encima del tribuno aterrado, quien descubrió al girarse cómo el cuchillo se clavaba con un crujido seco y una explosión de sangre en el entrecejo de una mirada sorprendida que estaba a su espalda. Y la mirada de ojos incrédulos cayó hacia atrás con un grito ahogado.

*Niger*, impotente desde le distancia, se alzó una vez más sobre sus patas traseras y relincho al viento del norte.

Y de pronto, en todo el bosque, sólo hubo un silencio<sup>850</sup>.

Ce passage appelle à un gros plan ou à un *travelling*<sup>851</sup> pour accompagner le mouvement du poignard sur fond de bruitage. Sans dévoiler la cible du poignard, la focalisation interne investit ensuite le point de vue de la vestale Menénia chargée de veiller à Rome sur la flamme qui représente le souffle de vie de l'Empereur. Cette dernière pousse un grand cri en voyant la flamme s'éteindre. Cette deuxième scène qui répond immédiatement à la première peut se matérialiser au grand écran par un *cut* ou une coupe franche<sup>852</sup> entre les deux scènes.

Ce type de découpage de la narration qui accumule les points de vue autour d'une action et qui peut se traduire en cinématographie par un montage alterné est une pratique récurrente dans le roman de Santiago Posteguillo. De même, au chapitre 140 intitulé « La victoria », le lecteur est plongé dans l'univers du Grand Cirque en vivant la course en détails depuis l'arène,

---

<sup>849</sup> *Op.cit.*, *Circo Máximo*, p. 647 : « Le renégat brandit son arme, mais *Niger* s'éleva immense et puissant sur ces pattes arrière, puis le frappa au visage avec ses sabots. Ce fut un coup sec, définitif. Sans appel. »

<sup>850</sup> *Op.cit.*, p. 653 : Le gladiateur des gladiateurs lança son couteau de chasse avec une force et une précision exactes. Et le *culter* trancha l'air sans s'arrêter, dans un vol parfait, sans appel. Il parcourut comme une flèche mortelle l'espace entre Marcio et Aulo, pour suivre sans aucune embuche sa trajectoire sanguinaire par-dessus le tribun qui, atterré, vit en se retournant, comment la lame du couteau s'enfonça d'un bruit sec et dans une explosion de sang entre les deux yeux du regard surpris qui se trouvait derrière lui. Et ces yeux incrédules tombèrent vers l'arrière accompagné d'un cri sourd. - *Niger*, imposant au loin, se dressa une fois de plus sur ses pattes arrière et renâcla vers le nord. - Et soudain, se fit un silence à travers tout le bois.

<sup>851</sup> « *Travelling* » : Déplacement (lors des prises de vues) de la caméra, installée sur un chariot de travelling ou tout autre support mobile.

<sup>852</sup> « *Cut* » ou Coupe franche ou Coupe : Passage net, instantané d'un plan au suivant pour suivre la même scène depuis des points de vue différents. Ce changement de plan marque une rupture dans la continuité d'un film.

les gradins, et plus précisément depuis la tribune impériale avec, en sus, deux croquis pour aider à visualiser la course et l'emplacement des compétiteurs. Le recours au croquis au sein de la fiction est assez fréquent dans cet ouvrage pour illustrer les scènes de courses qui se déroulent dans le Grand Cirque et parfois dans les chapitres qui concernent la construction du pont au dessus du Danube. Nous pouvons désigner l'ensemble de ces croquis insérés dans *Circo Máximo* comme un *story-board* ou un scénarimage<sup>853</sup> dans le sens où ces dessins permettent de visualiser la scène narrée et d'apporter une idée claire et précise de l'action qui se déroule.

Toujours dans *Circo Máximo*, nous identifions un support de présentation des personnages familier à l'art de la cinématographie avec le générique<sup>854</sup>. En effet, les pièces liminaires de la diégèse présentent la liste des personnages qui interviennent dans la fiction « *Dramatis personae* »<sup>855</sup> en précisant leur rôle.

Les fictions de notre corpus recourent aux analepses -terme littéraire-, ou aux *flashback* -terme cinématographique-, soit un retour en arrière qui interrompt la continuité narrative, pour apporter au lecteur des informations complémentaires sur la situation qu'il découvre. Ainsi, Dans *Circo Máximo*, Marcio, le gladiateur chargé d'assassiner l'Empereur décide à la dernière minute de lui sauver la vie après s'être souvenu de la bienveillance de Trajano à son égard :

[...] y recordó, sí, con claridad, nítidamente, que aquellos ojos que ahora asomaban por encima del hombro de Aulo eran los mismos ojos, la misma mirada que se había interpuesto entre su amigo y la injusticia inmesericorde y que, en definitiva, los había salvado en aquella jornada aciaga de una muerte segura. Sí, Marcio lo sabía : debía su vida a aquel emperador... Se la debía<sup>856</sup>...

Ce *flashback* permet au lecteur de comprendre le raisonnement du gladiateur et explique le choix de ce dernier d'épargner l'Empereur. La fiction met ainsi en avant les qualités humaines du personnage historique. Notons encore une superposition entre le regard de

---

<sup>853</sup> *Story-board* ou Scénarimage : Il s'agit d'une sorte de bande dessinée, de mise en croquis du scénario. On y trouve l'ensemble des plans, des mouvements de caméra et les indications sonores afin de fournir une idée précise des plans prévus au tournage et de vérifier leur liaison l'un après l'autre.

<sup>854</sup> Générique : Placé au début du film, il présente une liste des personnes qui ont participé à la conception du film et une liste des remerciements à tous les partenaires du film ainsi que les titres musicaux utilisés dans le film.

<sup>855</sup> Voir annexe 1.

<sup>856</sup> *Circo Máximo*, *op.cit.*, p. 651: Il se souvint très clairement de ces yeux qui le regardaient à ce moment par-dessus l'épaule d'Aulo. C'étaient les mêmes yeux, le même regard qui s'était interposé entre son ami et cette injustice infâme, et qui en définitive, les avait sauvé ce jour-là d'une mort certaine. Oui, Marcio le savait : il avait une dette envers l'Empereur... il lui devait la vie...

Trajano dans le présent de la narration et le regard que ce même personnage a posé sur Marcio enfant. Le passage d'une scène à l'autre pourrait se concrétiser en cinématographie par un fondu enchaîné<sup>857</sup>, dans un raccord<sup>858</sup> regard, pour mettre en évidence les motivations de Marcio.

Dans *Herejes* le deuxième chapitre constitue une sorte d'énorme *flashback*, soit une digression qui permet au lecteur de passer du XX<sup>e</sup> siècle, pour le chapitre I, au XVIII<sup>e</sup> siècle pour le deuxième, puis de revenir au XXI<sup>e</sup> siècle dans le troisième chapitre. Le chapitre II revient pour sa part deux siècles en arrière pour montrer au lecteur comment le tableau de Rembrandt a pu entrer dans le patrimoine de la famille Kaminsky.

Autre exemple de *flashback* dans *La catedral del mar*, quand Bernat le père d'Arnau se souvient dans l'*incipit* d'une flagellation à laquelle il avait assisté quand il était enfant et qu'il a eu peur de revivre sous la menace des hommes de Bellera. Le lecteur comprend après cette analepse pourquoi le mari cède aux menaces du Seigneur de la région pour violer sa propre femme Francesca. Dans la troisième partie du roman intitulée « *Siervos de la pasión* » au chapitre 40<sup>859</sup>, quand Arnau abroge les *usatges* qui ont fait souffrir ses proches, Francesca, la mère d'Arnau éclate en sanglots dans la foule d'anonymes. Cette réaction renvoie le lecteur aux premières pages du roman, quand Francesca subissait le jour de son mariage le double viol de Bellera et de son mari Bernat, en application au droit de cuissage appelé dans la fiction « *derecho defirma de espoli forzada* ».

Au fur et à mesure qu'Arnau cite les droits qu'il abroge, le lecteur se remémore les situations passées où les figures marginalisées par le système juridique catalan subissaient les injustices des hauts dignitaires du pouvoir. Ces images sont mentales, elles ne sont pas rappelées dans la narration, mais elles sont suggérées par « le silence qui accompagnait les paroles d'Arnau » ; silence propice au recueillement en hommage aux victimes et au *flashback* dans l'imagination du lecteur.

Ce passage du roman fonctionne alors comme un tensiomètre qui indique que le protagoniste, dans sa dimension christique, est en plein cœur de l'accomplissement de sa mission salvatrice et purificatrice. Il marque un intense moment d'émotion tant chez les

---

<sup>857</sup> Fondu enchaîné : Image qui s'efface progressivement tandis que l'image suivante remplace la première par surimpression. Le fondu enchaîné marque alors souvent une ellipse.

<sup>858</sup> Le raccord est un terme utilisé pour l'enchaînement de deux plans. Quelques exemples de raccords : dans le mouvement, dans le regard, sur la lumière, la couleur, la composition de l'image, du décor, sur le son, etc.

<sup>859</sup> Ildelfonso Falcones, *La catedral del mar*, *opt.cit.*, p. 450-451.

personnages du roman que chez le lecteur en catharsis qui s'identifie aux personnages concernés par l'action en cours.

En somme, le corpus hispanophone montre une grande prédisposition à l'adaptation cinématographique. Certaines de ces fictions ont d'ailleurs donné lieu à des films.

### c. Du livre au film

Les fictions de notre corpus qui sont issues de l'aire hispanique semblent assurément plus appropriées à une adaptation de type cinématographique. Santiago Posteguillo par exemple a reçu quelques propositions pour *Circo Máximo* et le *best-seller* *La catedral del mar* d'Ildefonso Falcones a inspiré une série télévisée diffusée sur « Antena 3 », une chaîne de télévision très populaire en Espagne. L'adaptation au grand écran ou à la télévision de ces succès éditoriaux invite à penser le rapport entre Littérature et Cinématographie. Etant donné qu'aucun film inspiré des fictions étudiées n'a encore été rendu public, nous porterons un regard essentiellement théorique sur les problématiques liées au passage du livre au film.

Selon Daniel Roche<sup>860</sup>, les principaux défis à relever par le cinéaste qui s'inspire du livre sont : la mise en scène de « l'intériorité mentale » du personnage romanesque, le « rythme » de la narration, l'écriture du scénario et des dialogues, soit la réécriture du livre. L'art de la cinématographie dispose de techniques propres et différentes de celles du romancier pour construire la fiction. Le « casting » et le jeu des acteurs, la création du décor et de l'atmosphère (pluie, vent, neige, orage, etc. à un moment précis de l'histoire pour créer un sentiment) et le choix de la musique sont autant d'éléments qui participent de la codification iconique, soit l'ensemble des mécanismes élaborés au cours de l'histoire des arts plastiques pour créer du sens et des sentiments chez le spectateur.

Le cinéaste doit aussi tenir compte de contraintes économiques et de temps que le lecteur et le romancier ignorent, puisqu'il fait travailler un ensemble de personnes sur un plateau et doit livrer le film à une date déterminée. Au final, le film ou la série télévisée est bien souvent une œuvre différente du livre-source. En quelques minutes, le réalisateur de film doit condenser des centaines de pages et faire, par conséquent, des choix pour rendre l'essentiel de l'intrigue.

---

<sup>860</sup> Daniel Laroche, « Du livre au film (Dossier Littérature & Cinema) », in *Revue.be* (revue littéraire et artistique en langues française et endogènes), *Le Carnet et les Instants*, n°185, févr.-mars 2015.

Si certains pensent que le cinéaste doit respecter l'orientation choisie par le romancier pour interpréter l'Histoire, d'autres prônent au contraire la Liberté du cinéaste<sup>861</sup>. La compatibilité entre la perception du romancier et celle du cinéaste réalisateur devient alors un enjeu évident pour la réalisation du film.

Santiago Posteguillo a refusé de prêter son roman aux adaptations qui lui ont été proposées. Ces scénarios jugés trop simplistes et réducteurs par l'auteur pourraient trahir l'œuvre originale, d'autant plus que ce roman, rappelons-le, fait partie d'une trilogie, dont le troisième volume a été publié très récemment en 2016. Dans le cas de *La catedral del mar*, il n'aura fallu pas moins de huit épisodes pour adapter le roman au petit écran.

Il nous semble que dans notre corpus, l'un des principaux écueils de l'adaptation cinématographique réside dans le traitement du temps. *La catedral del mar* (662 pages) et *Circo Máximo* (1117 pages) surtout, sont des volumes imposants qu'il semble difficile de condenser en deux ou trois heures de film avec toutes les nuances de la fiction littéraire. *Circo Máximo* concentre plusieurs intrigues autour du protagoniste, ce qui rend difficile la mise en scène. De plus, l'intériorité d'Arnau et de Trajano est exploitée par les romanciers pour mettre en avant leurs qualités humaines.

Ainsi, le tournage de la série télévisée inspirée de *La catedral del mar* par *Antena 3* et dirigé par Jordi Frades a duré quatre mois et compte huit épisodes de 50 minutes chacun. Près de 170 acteurs interviennent ainsi que des centaines de professionnels et plus de 3 500 figurants. La construction homologique du personnage d'Arnau et de l'église gothique a nécessité des scènes de tournage hors de Barcelone qui ressemble désormais peu à ce qu'elle était au Moyen Âge. L'équipe s'est alors rendue en Estrémadure où l'on a placé une façade identique à celle de la basilique gothique. Les scènes intérieures ont été jouées à Madrid, dans le studio d'Álamo. L'équipe s'est également rendue dans les deux Castilles, en Aragon et en Catalogne en fin de tournage pour filmer la véritable basilique Santa María del mar. Cette production d'*Antena 3* est diffusée à l'échelle nationale depuis ce printemps 2018.

Les grands défis de cette réalisation selon Jordi Frades sont la recréation de la Barcelone médiévale, avec l'architecture et les costumes d'époque, en vue de faire ressentir chez le spectateur les mêmes émotions que chez le lecteur, en construisant des personnages touchants : « *Es una historia de personajes, un melodrama intimista. Barcelona está detrás pero los*

---

<sup>861</sup> *Idem.*

*objetos inertes me interesan poco, me interesa más contar los personajes. Quiero que la gente se enamore de ellos, llore con ellos y ría con ellos* »<sup>862</sup>.

Enfin, sur le plan financier, Jordi Frades, sans préciser le montant du coût de la production, annonce un budget plus important que pour les autres séries de cette chaîne.

En somme, le passage du livre au film reste une opération complexe puisque le cinéaste et le romancier ne disposent ni des mêmes techniques ni du même temps de réalisation. Le lecteur, jouissant d'une plus grande liberté pour imaginer les personnages, peut être déçu par l'adaptation cinématographique, souvent contrainte à condenser et à restreindre la fiction. Il convient de surcroît de rappeler que le cinéaste est libre de mettre en scène sa lecture du livre et de proposer ainsi non pas une traduction ni une adaptation iconique du roman, mais bien une réécriture du roman et donc une œuvre d'art différente du livre-source.

Il n'empêche que Cinématographie et Littérature entretiennent dans notre corpus espagnol une étroite relation puisque l'imagination du lecteur est extrêmement guidée par le roman en associant texte et image.

---

<sup>862</sup> « Los pilares de « La Catedral del mar » in [www.cultura.elpais.com](http://www.cultura.elpais.com), consulté le 5 juin 2017 : « C'est une histoire de personnages, un mélodrame intimiste. Le cadre reste Barcelone, mais les objets inertes ne m'intéressent pas, je préfère mettre en scène les personnages. Je veux que les gens les aiment, pleurent et rient avec eux ».

## C. Une réécriture de l'histoire via une temporalité revisitée

Les œuvres de notre corpus fictionnalisent l'Histoire. Il importe alors d'en analyser le traitement du temps pour mieux percevoir comment la fiction fixe dans les mémoires une représentation des événements. Il appert que les deux romans espagnols de notre corpus respectent l'ordre chronologique des événements de façon linéaire puisque le temps de la fiction correspond au parcours de vie du protagoniste. Cependant, dans le corpus caribéen, le traitement du temps présente des particularités autres. Nous mettrons en lumière ce processus de rupture avec le temps linéaire européen que pratiquent les œuvres caribéennes que nous avons choisi d'étudier.

Ensuite, nous verrons sur l'ensemble du corpus européen et caribéen comment le traitement du temps infléchit la mémoire, soit l'image mentale conservée de faits passés<sup>863</sup>. La réécriture de l'Histoire suppose en effet aussi une réécriture de la mémoire et offre l'occasion de réactualiser la mémoire collective.

### *1. Rupture avec le temps linéaire*

Le roman historique contemporain semble présenter des caractéristiques nouvelles que nous chercherons à identifier notamment à partir du traitement du temps et de la rupture avec le traditionnel temps linéaire ainsi que la représentation d'un temps intériorisé qui remettent en cause la perception traditionnelle du temps.

#### a. Rejet du temps traditionnel

Il nous semble que les romans caribéens de notre corpus se distinguent des romans espagnols par un traitement particulier du temps. Ces écritures tendent à rompre avec le temps linéaire, suivant la naissance du Christ comme point d'origine et traditionnellement observé en Europe. Cette rupture se manifeste d'emblée par la structure éclatée de ces fictions.

---

<sup>863</sup>[www.larousse.fr](http://www.larousse.fr), consulté le 6 avril 2017.



Pour mémoire, *Humus* rassemble une multiplicité de portraits féminins, chacun des chapitres du roman correspondant à un parcours de vie qui s'arrête à l'expérience du saut à l'unisson de ces quatorze femmes dans l'Océan depuis le bateau négrier. De façon générale, le lecteur peut observer trois phases dans la narration des événements, soit : un avant, un pendant et un après l'épisode de la traversée. La période de la traversée constitue le point de convergence de toutes les autres instances narratives pour accentuer l'importance de ce moment. Toute la tension diégétique est concentrée sur ce moment de la fiction.

Les moments qui précèdent le temps de la traversée ne se ressemblent pas. Le lecteur découvre des vies qui se racontent depuis la naissance pour certaines, depuis le bateau pour d'autres -comme la Blanche-, ou encore depuis une tranche de vie -comme la reine meurtrière. Le temps historique est donc variable, mais le temps de la fiction reste équilibré puisque chaque parcours tient, comme nous l'avons rappelé, en un chapitre au volume de pages équivalent.

Les femmes, jeunes ou adultes, viennent d'horizons divers et variés qui se rejoignent dans la traversée. Cette expérience commune semble féconder une identité elle aussi commune et qui s'inscrirait dans l'ADN des générations futures.

Par la suite, il n'est plus besoin de multiplier les parcours comme le temps de l'avant pour montrer le devenir des captives. L'Amazone semble d'ailleurs cristalliser à elle seule la destinée des survivantes. Seule l'Amazone, nous l'avons dit, fait la jonction avec l'île-à-sucre et assure la transmission du legs africain, des souvenirs de la traversée à ses enfants qui symbolisent la future diaspora afro-caribéenne.

Par ailleurs, l'enfant que la Blanche a conçu sur le bateau avec l'un des marins ne vient pas au monde, puisque sa mère disparaît dans le grand saut. Il faut attendre que l'Amazone, mère-Afrique rebelle, touche terre, soit l'espace des Antilles, pour qu'une génération d'un genre nouveau voit le jour. S'il nous semble que l'expérience de la traversée est un élément fondamental dans l'imaginaire et l'identité antillaise, il faut cependant que cette expérience portée par l'Amazone rencontre l'espace antillais pour que Temps et Espace puisse, ensemble, engendrer une identité nouvelle, une structure mentale et imaginaire ancrée dans le territoire des Antilles.

Au-delà donc du simple rapport sexué Homme-Femme, la fiction de *Humus* présente le temps de la traversée en tant que « gouffre-matrice » de l'identité antillaise. Cette instance, reconstruite à partir de l'intériorité de toutes ces femmes africaines et mères potentielles, est ressentie dès lors comme le Temps de gestation du peuple antillais. Ainsi, le Temps de la

traversée devient le gamète mâle qui féconde l’imaginaire de ces femmes porteuses d’un nouvel homme : l’homme antillais, l’homme caribéen, l’homme américain.

La structure externe d’*Herejes* montre également la discontinuité du temps dans la représentation de l’Histoire. Le lecteur découvre à nouveau une organisation en trois parties. Le chapitre central et fédérateur du livre se concentre sur la conception du tableau de Rembrandt. Chaque chapitre s’inscrit dans un chronotope différent, mais raconte dans un entrecroisement d’intrigues, à la fois l’histoire de la diaspora juive, celle de la société cubaine contemporaine et celle de la vie de Rembrandt. Cette temporalité diffractée montre bien la complexité de l’identité culturelle de la société cubaine. Dans *Pasos perdidos (Le partage des eaux)*, Alejo Carpentier revendiquait déjà l’existence d’une conception cyclique du temps dans l’espace americano-caribéen, venant rompre la conception linéaire du temps chez les Européens. Le projet littéraire des littératures antillaises consiste alors à déconstruire les mythes et les représentations mises en place par les Européens pour mythifier des références locales et plus représentatives de l’espace américain.

Il semble que dans *Herejes* la fiction remonte aux origines européennes de la population cubaine en posant le tableau de Rembrandt comme pierre angulaire de l’histoire de la famille Kaminsky, laquelle est voulue comme représentative de la communauté judéo-chrétienne installée à Cuba.

Le livre fonctionne alors comme un triptyque qui place au centre la conception du tableau de Rembrandt aux Pays-Bas. Cette position centrale sacralise les origines de ce tableau qui provoque les rebondissements de la diégèse et affecte le parcours des personnages dans les trois chapitres.

Le premier chapitre narre à travers des personnages fictifs le passage du Saint-Louis à Cuba et le tragique destin qui fut réservé à ses voyageurs. Cette trame donne à revivre la période et l’espace de La Havane de la révolution castriste et met l’accent sur la corruption comme pratique courante de l’époque parmi les hauts fonctionnaires de l’Etat. Le lecteur vit à travers les personnages la période qui précède la Révolution et la période qui suit. Elle offre même une représentation de la communauté cubaine qui fuit aux Etats-Unis à Miami. Le troisième chapitre insiste davantage sur la criminalité présente chez les jeunes Cubains de la société actuelle. Le tout forme, dans un jeu de miroirs d’une époque à l’autre, d’une communauté à l’autre, un portrait kaléidoscopique de la population cubaine et de son Histoire.

Par conséquent, la temporalité est fragmentée dans le roman cubain de notre corpus. Ce procédé vient rompre encore une fois avec la conception linéaire du temps observée dans les

œuvres espagnoles. Cette fois-ci, la fiction ne remonte pas aux origines africaines, comme le font les fictions martiniquaises, mais privilégie l'ascendance européenne, en choisissant le point de vue de la communauté judéo-chrétienne pour représenter l'Histoire de la population cubaine.

Enfin, dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, le temps de la fiction semble correspondre au temps de l'événement narré soit la chasse-poursuite de l'Esclave dans les Grands-Bois par le molosse. Le lecteur a l'impression de vivre les événements de façon simultanée, en même temps que le protagoniste, grâce à une temporalité intériorisée. Le caractère fragmenté de la temporalité se manifeste surtout dans les Bois. Plusieurs instances sont convoquées comme une mise en abyme des ères fondatrices de l'homme antillais.

En tombant dans le « manman-trou », l'Esclave fugitif revit le passage du milieu entre l'Afrique et les Antilles, soit ce que nous avons défini précédemment comme le « gouffre-matrice » de l'imaginaire antillais. Le personnage rencontre aussi la Pierre amérindienne qui rêve, la « pierre-monde » qui symbolise les origines autres que l'Afrique dans la constitution de l'homme antillais. L'identité antillaise se définit alors comme une somme d'identités multiples, soit une identité-rhizome -et non une racine atavique- qui totalise des fragments de tous horizons. Là encore, la fragmentation du temps est à l'image de l'identité représentée.

En somme, les œuvres caribéennes de notre corpus construisent une représentation fragmentée, discontinue du temps, qui vient rompre avec les techniques des écrivains européens. Il semble que cet éclatement soit un recours nécessaire à la représentation d'une identité complexe et rhizomique des peuples américano-caribéens. Le traitement du temps participe ainsi pleinement au projet littéraire de revendication identitaire de ces régions du monde et cela passe par un choix d'intériorisation de ces jeux temporels.

## b. Un temps intériorisé

Il appert que la fiction ne suit pas toujours les rebondissements de l'Histoire factuelle pour animer la diégèse. La dynamique du récit s'appuie davantage sur les changements d'état d'âme du protagoniste à un instant précis et fort de l'Histoire. Ainsi, *L'esclave vieil homme et le molosse* reconstruit, nous l'avons rappelé, l'intériorité de l'Esclave qui marronne dans les Grands-Bois pourchassé par un chien :

Je m'éveillai flap. Une douleur. Elle irradiait de ma cheville. Je me redressai au-dessus de ma jambe et crus mourir. Elle était cassée. Un angle horrible. Une pointe d'un blanc magique jaillissait d'une blessure. Mon os. Du sang moutonnait jusques en haut de ma cuisse. Cette vision déculpa mes souffrances. Avec un restant de chemise, je me nouai un garrot à hauteur du genou. Il fallait remettre ma jambe en position normale. Je le fis en hurlant. D'un coup. Agonie. Vertige mortuaire. Avec deux tiges sèches, je me fis des attèles. Immobilisant la cassure dans un serré de petites lianes. Puis je m'éloignai au plus vite en rampant. Ver-terre tordu, emmêlé sur lui-même, pitoyable. Le sentiment d'un danger m'accablait. Le monstre se dirigeait vers moi. Sans courir. Il approchait lentement. Avec prudence ou certitude. Il me savait à sa merci.<sup>864</sup>

Le lecteur est invité à partager les sentiments du fugitif pour mieux prendre conscience de l'impasse dans laquelle il se trouve. *Humus* aussi exploite l'intériorité des personnages, en donnant à vivre par une polyphonie narrative la traversée de l'Océan depuis l'Afrique jusqu'aux Antilles. Le lecteur est projeté au sein de la cale du bateau négrier et découvre avec chacune des narrations des femmes captives le poids de cette expérience sur une vie. Ainsi, le lecteur prend pleinement conscience de l'impact de l'instance du « passage du milieu » qui reste le plus souvent un détail anecdotique dans les rapports retrouvés dans les archives.

Les historiens retenant les statistiques et la chronologie des événements, la fiction peut alors se permettre d'infiltrer les pensées et les émotions des captives pour apporter, d'un point de vue humain, un complément d'information concernant les retombées psychologiques de cet événement :

Ils m'ont ramassée alors que le vent blanchissait les arbres. C'est arrivé à l'aube. Ils sont venus, à dada sur des bêtes. Au galop, mâchant des ris de guerre, mordant la poussière qui partout volait. Quarante jours que je n'avais pas vu poindre le soleil, enfermée à double tour, à a merci du noir, de la peur et du mal. Trente-neuf nuits à chasser les moustiques, ruser pour ne pas mourir. Avaler glouglou l'eau de soupe, aux fèves et à colique<sup>865</sup>.

Ainsi, le temps intériorisé permet de prendre conscience des conséquences de l'événement historique sur l'évolution psychique des personnes concernées. Ce procédé met en avant la conscience humaine de ces esclaves considérés par le *Code noir* comme des biens meubles et réhabilite par conséquent la dignité de ces peuples dominés. À la lumière de ces interprétations, le lecteur appréhende autrement la réalité et la temporalité américano-caribéenne et peut redéfinir l'imaginaire et l'identité antillaise en tenant compte de l'impact des événements historiques.

---

<sup>864</sup> *L'esclave vieil homme et le molosse, op.cit.*, p. 117.

<sup>865</sup> *Humus, op.cit.*, p. 60.

### c. Un nouveau traitement de la temporalité

Il importe de relever des innovations dans le traitement du temps au sein des romans historiques de notre corpus. Ces fictions présentent en effet de nombreuses façons de présenter la chronologie des événements. Le plus souvent, le temps est éclaté à l'instar des effets cinématographiques. Nous n'assistons plus toujours à une présentation linéaire des faits. Le procédé cinématographique de *flashback* invite le narrateur à découper le temps à la manière d'un feuilleton. Il ne s'agit plus de calquer les aventures des personnages sur une frise chronologique préétablie par l'Histoire, mais de découper, de déplacer ces événements sur l'axe du temps selon le principe artistique du collage ou du puzzle. Le lecteur découvre ainsi l'H/histoire de façon moins monotone. Ce procédé finalement ludique invite le lecteur à participer à la reconstitution des faits et de la chronologie des événements. Il construit lui-même son historicité ; il en est l'acteur.

Par ailleurs, la prédominance du « Je » dans l'écriture postmoderne favorise la construction d'une temporalité intériorisée. Le parcours d'un personnage peut alors se fonder sur une période plus ou moins longue de l'Histoire qui suppose plusieurs événements ou sur un moment, un fait, qui a marqué l'Histoire d'une communauté. Ainsi, pouvons-nous fictionnaliser la vie d'un Empereur et considérer tous les exploits qui ont marqué son règne, comme nous pouvons nous concentrer sur le court instant de la fuite d'un esclave. Dans ce dernier cas, la fiction développe non pas les étapes d'une frise chronologique -celle-ci étant relayée en toile de fond-, mais les étapes d'un processus, d'une construction psychologique, d'une expérience fondamentale pour l'identité d'une communauté. Dans les deux cas, que la frise chronologique serve de canevas à la diégèse ou qu'elle serve à contextualiser un traumatisme, c'est le poids des événements passés sur le présent qui est mis en exergue.

Enfin, il est important de mentionner la construction cyclique du temps dans le roman historique hispano-américain. Là encore, le temps linéaire tel que le conçoivent l'Histoire officielle et les Européens qui l'ont écrite est remis en cause. Le cycle du temps renvoie là à la prédominance de la Nature sur l'action de l'Homme. Il est à associer au « réel merveilleux » défini par Alejo Carpentier. Ainsi, cet auteur cubain nous offre une belle démonstration de la construction cyclique du temps dans *Los pasos perdidos* et de la nouvelle valorisation de la forêt comme centre de la civilisation, rompant ainsi le schéma classique civilisation/barbarie instauré, entre autres, par l'Argentin Pedro Sarmiento.

En somme, le roman historique postmoderne dénonce le temps linéaire et cherche à reconstruire l'Histoire avec une conception innovante de la temporalité qui convoque une « réactualisation » de la mémoire.

## ***2. Temps et mémoire « réactualisée » et réécriture de la mémoire***

Dans la reconstruction du chronotope, les fictions du corpus semblent choisir un élément oublié de l'Histoire ou un aspect méconnu du fait ou du personnage historique représenté. Il semblerait que cette technique vise à réactualiser les connaissances historiques du lecteur tout en façonnant une mémoire collective et une conception commune du fait historique.

La figure du Nègre marron, par exemple, est retravaillée par la fiction pour devenir un personnage patrimonial, héroïque et fondateur. Le Nègre marron, autrefois diabolisé par les Colons, est devenu un symbole de résistance pour les descendants d'esclaves. Vaincu par l'Histoire, il est mythifié par la littérature américano-caribéenne. Le vieil esclave de Patrick Chamoiseau semble ainsi se fondre dans la montagne et faire corps avec les éléments naturels. Ce procédé rappelle l'ouvrage *El reino de este mundo (Le royaume de ce monde)* du Cubain Alejo Carpentier qui rend hommage à Mackandal. Le souvenir de ce fugitif rebelle condamné à mort par ses maîtres reste dans la mémoire des esclaves tout comme son extraordinaire évasion. La fiction fait alors du vaincu un vainqueur, un héros dont les pouvoirs surnaturels échappent aux maîtres.

Ces deux représentations du nègre marron font école dans le sens où le lecteur antillais est désormais habitué à observer par la mise en pratique du réalisme merveilleux une représentation somme toute stéréotypée du Nègre marron mythifié et qui présente les mêmes caractéristiques : genre masculin, solitaire, charismatique -parfois chef de rébellion-, protégé par une nature merveilleuse et toute-puissante qui l'aide à l'emporter dans son rapport de force avec le Maître. Mi-homme, mi-Dieu, le Nègre marron est dès lors mythifié par la fiction et érigé comme modèle de résistance culturelle, comme héros de la diaspora afro-caribéenne.

La fiction de Fabienne Kanor nous montre comment la nouvelle génération d'écrivains antillais revisite cette représentation, somme toute stéréotypée du Nègre marron. *Humus* recourt non plus à une voix, mais à plusieurs voix féminines pour proposer une nouvelle

représentation du Nègre marron. La femme en tant que mère potentielle a d'autant plus de poids pour ce rôle qu'elle peut se positionner en matrice identitaire. Ainsi, l'Amazone, femme-guerrière dominatrice, accomplit sa mission en engendrant avec le Nègre marron « classique » une humanité d'un genre nouveau :

Nous observons donc avec la mise en scène de la femme marronne une version réactualisée de la figure du Nègre marron.

Dans les fictions hispaniques également la mémoire historique est réactualisée. La diégèse part d'un élément connu par les historiens. La basilique Santa María del mar à Barcelone, le Grand cirque romain ou le pont de Trajano, le bateau Saint-Louis en escale à Cuba, ou encore des personnages historiques comme Trajano et Rembrandt sont autant de références historiques revisitées par la fiction. Les personnages sont montrés, comme nous l'avons vu précédemment, sous un aspect inédit, inconnu des historiens, mais tout à fait vraisemblable. Les espaces sont reconstruits grâce à des descriptions sensuelles, qui permettent à la fois de voir mentalement et de percevoir avec les cinq sens l'ambiance représentée. Ainsi, le paysage espagnol est idéalisé dans *Circo Máximo* pour rappeler aux lecteurs les origines ibériques de l'Empereur romain. Et la construction de l'église gothique de Barcelone est reprise étape par étape en association avec un personnage archétype qui projette sur le bâtiment historique les valeurs de tout un peuple.

Il s'ensuit que le succès éditorial de ces ouvrages facilite la diffusion massive de ces versions réactualisées du fait historique et façonne, à grande échelle, une sorte de socle commun des connaissances historiques, soit une mémoire collective qui prétend guider la conscience historique, politique et identitaire du lecteur pour combler les « blancs » de l'Histoire.

#### a. Comblent les silences d'une Histoire écrite par l'Autre

Aux Antilles françaises, cet espace présente selon Danièle Bégot « une histoire à part »<sup>866</sup>. En effet, dans la recherche en Histoire, deux approches sont à considérer aux Antilles. La première, ancrée dans la tradition d'une France métropolitaine et assimilationniste, apporte une vision restreinte et lacunaire des événements historiques en faveur de la consolidation de

---

<sup>866</sup> Danièle Bégot, *Guide de la recherche en histoire antillaise et guyanaise*, Paris, CTHS, 2012.

l'Etat nation et de la construction du sentiment d'appartenance à la culture française. La deuxième, plus récente, cherche à constituer des archives et des connaissances historiques pour combler les manques de la première approche. Nous retiendrons comme figures pionnières de cette nouvelle démarche, l'historien Jacques Adélaïde-Merlande qui dirige et publie en 1986 un ouvrage collectif intitulé : *Histoire des communes Antilles-Guyane*<sup>867</sup> ainsi que Léo Élisabeth qui soutient en 1989 une thèse intitulée : *La société martiniquaise aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles 1664-1789*<sup>868</sup>. Ces travaux précurseurs ainsi que les efforts des éditeurs Emile Désormeaux et Armand Nicolas, mais aussi les rééditions de livres anciens par les Sociétés d'Histoire de la Martinique<sup>869</sup> et de la Guadeloupe<sup>870</sup>, ont très certainement contribué à créer une émulation au sein du département d'Histoire de l'Université des Antilles et de la Guyane. Ainsi, nous pouvons citer la publication en 2002 de l'ouvrage intitulé : *Construire l'histoire antillaise* sous la direction de Lucien Abenon, Danielle Bégot et Jean-Pierre Sainton. Ce dernier auteur dirige et publie alors en deux tomes l'ouvrage intitulé : *Histoire et civilisation de la Caraïbe : Guadeloupe, Martinique, Petites Antilles*<sup>871</sup>.

Ces chercheurs universitaires d'un genre nouveau expliquent alors pourquoi le romancier est pionnier sur le terrain de l'histoire antillaise :

[...] pendant bien longtemps, le besoin d'histoire des populations antillaises a été confronté à sa négation ou à son contrôle par le système colonial. Quand ensuite un espace s'est entrouvert, c'est le manque cruel de connaissances disponibles qui n'a pas permis de le satisfaire. Cet espace laissé béant a alors été comblé par un recours important à la littérature historique. Aujourd'hui, ces connaissances existent, cependant nous constatons chaque jour les difficultés qu'éprouvent les populations des Antilles, toujours demandeuses, à faire leur ce savoir universitaire<sup>872</sup>.

Ainsi, en recherchant dans les archives de l'époque coloniale des matériaux, il a été possible de moduler, voire de remettre en cause certains aspects de l'Histoire événementielle

---

<sup>867</sup> Jacques Adélaïde-Merlande, *Histoire des communes Antilles-Guyane*, Pointe-à-Pitre, Pressplay, 1986, 6 volumes.

<sup>868</sup> Léo Élisabeth, *La société martiniquaise aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles 1664-1789*, Paris, SHM Karthala, 2003.

<sup>869</sup> Sidney Daney, de Marcillac, *Histoire de la Martinique depuis la colonisation jusqu'en 1815*, Société d'Histoire de la Martinique, Fort-De-France, 1975, 6 volumes (Reproduction de l'édition de 1846).

<sup>870</sup> Auguste Lacour, *Histoire de la Guadeloupe*, Basse-Terre, 1977, 4 volumes (Reproduction de l'édition de 1855-1860).

<sup>871</sup> Jean-Pierre Sainton [dir.], *Histoire et civilisation de la Caraïbe : Guadeloupe, Martinique, Petites Antilles, Tome 1*, Paris, Karthala, 2015. Le tome 2 paraît en 2012 chez le même éditeur.

<sup>872</sup> Benoît Bérard, Jean-Pierre Sainton, Jacques Dumont, *Outre-mers revue d'histoire : Les territoires de l'histoire antillaise*, 1<sup>e</sup> semestre 2013, France, société française d'Histoire d'outre-mer, numéro d'éditeur 183 -I, II, p. 7.



écrite par les Colons. Certains écrivains antillais sont, quoi qu'il en soit, partis à la recherche de leur Histoire en faisant revivre les mémoires et non les archives officiellement reconnues. Nous pouvons à cet égard considérer que l'écrivain Raphaël Confiant cherche dans ses œuvres de la Créolité à rendre, comme dans les Rougon-Macquart, une vaste fresque de l'Histoire de la société, à la façon antillaise.

Par ailleurs, cette littérature historique qui veut résister à la première approche des historiens développée au prisme métropolitain et occultant la voix des descendants d'esclaves, prend une forme particulière qui apporte assurément une visibilité à la culture souterraine de la diaspora des Antilles françaises. Maryse Condé évoque justement la délicate position du romancier de l'histoire aux Antilles :

Dans le champ littéraire, l'écrivain colonisé occupe une place à part. Il est à ma connaissance, le seul écrivain pour qui les frontières entre l'histoire, c'est-à-dire le domaine de la vérité des faits vérifiables et la fiction, c'est-à-dire le domaine de l'imagination et de la subjectivité sont abolies. [...] L'écrivain colonisé au contraire, est lui constamment sommé de réécrire l'histoire. Des voix autorisées lui répètent à l'envi « le raturage de notre mémoire collective » selon l'expression bien connue d'Edouard Glissant dans *Le discours antillais*. Ils lui rappellent qu'est entendue une seule version de l'histoire, la version officielle/coloniale et que sa mission consiste à en révéler la face cachée, la face volontairement tenue dans l'ombre.<sup>873</sup>

Ainsi, le projet littéraire de « l'écrivain colonisé » ou désormais « décolonisé », tout en vivant dans des sociétés encore emplies de colonialité, vise à construire l'historicité et la conscience historique du peuple antillais. En clair, l'écrivain revendique d'assumer la fonction sociale de l'historien en montrant l'Histoire depuis le bas, soit depuis les « Subalternes » comme le prônent les adeptes des « *subaltern studies* » et des « *postcolonial studies* ».

Le roman historique antillais développe alors une forme très particulière reconnue à l'échelle internationale. D'une part, la fiction privilégie la littérature orale comme source d'informations ; d'autre part, elle construit des mythes et des héros nationaux quand les grandes figures de l'Histoire viennent à manquer.

Quant au processus de mythification des paysages et des personnages emblématiques de l'espace antillais -que nous avons déjà observé précédemment dans notre corpus-, Edouard Glissant soutient que « le Mythe est le premier donné de la conscience historique, encore naïve,

---

<sup>873</sup> Maryse Condé, « Le roman historique : un rêve contraint. L'histoire est-elle possible ? », in *Construire l'histoire antillaise, op.cit.*, p. 310 à 311.

et la matière première de l'ouvrage littéraire »<sup>874</sup>. Cette injonction rend la pleine mesure de l'enjeu identitaire de la fictionnalisation de l'Histoire aux Antilles. Maryse Condé et d'autres auteurs prônent la nécessité de produire un roman historique antillais pour contrer les effets néfastes de « l'exotisme » qu'elle définit comme « un élément constant de la Littérature française »<sup>875</sup>.

Il appartiendrait donc aux écrivains antillais de « rectifier » la vision de l'Histoire sécrétée par le colonialisme et les politiques assimilationnistes de l'Etat (français). Toutefois, Jean-Pierre Sainton appelle à la vigilance face au recours abusif au mythe dans la représentation de l'Histoire. Selon cet historien antillais : « nous risquerions fort de rester prisonniers des mythes, de tous bords en nous refusant plus longtemps encore à la connaissance historique »<sup>876</sup>. Léo Elisabeth attire lui aussi l'attention sur la construction de mythes, mais cette fois-ci par les propres historiens qui ont pourtant vocation à tendre vers la vérité : « l'histoire que certains voudraient encore présenter comme une science du vrai n'est pas dénuée d'éléments « ajoutés » qui relèvent parfois totalement du monde de la fantaisie, mais que beaucoup aiment à répéter, même lorsque les documents en notre possession contredisent ces versions mythifiées... »<sup>877</sup>. Il n'empêche que les interstices de l'Histoire demeurent...

## b. Écrire à partir des interstices

Dans notre corpus, les fictions de Fabienne Kanor et de Patrick Chamoiseau semblent développer des aspects de l'Histoire ignorés des manuels d'Histoire. Le roman historique s'efforce d'habiter alors les silences et les interstices de l'Histoire pour développer sa fiction, et ce notamment à partir de la dimension psychologique des personnages. Dans *Humus* et *L'esclave vieil homme et le molosse*, par exemple, la fiction permet au lecteur de découvrir l'intériorité des individus réduits à l'état de biens meubles par l'Histoire. La multiplicité des portraits et des situations initiales de ces femmes captives montre le fonctionnement des sociétés africaines, l'impact psychologique de la traversée sur les esclaves et l'apport de cet

---

<sup>874</sup> *Le discours antillais, op.cit.*, p. 138.

<sup>875</sup> Maryse Condé, « Le roman historique : un rêve contraint. L'histoire est-elle possible ? », in *Construire l'histoire antillaise, op.cit.*, p. 310.

<sup>876</sup> Jean-Pierre Sainton, « L'histoire antillaise... « à quoi ça sert ? », in *Construire l'histoire antillaise, op.cit.*, p. 434.

<sup>877</sup> Léo Elisabeth et Cécile Bertin-Elisabeth, *Ma commune, mon histoire, volume I : Le sud de la Martinique, op.cit.*, p. 30.

espace-temps dans la constitution de l'identité antillaise. Nous pouvons parler alors d'interstices de l'Histoire dans la mesure où la fiction s'inspire d'un fait vrai. Dans *Humus*, Fabienne Kanor explique clairement être partie d'un document d'archive stipulant que :

Le 23 mars dernier, il se serait jeté de dessus la dunette à la mer et dans les lieux 14 femmes noires toutes ensemble et dans le même temps, par un seul mouvement... Quelque diligence qu'on pût faire, la mer étant extrêmement grosse et agitée, ventant avec tourmente, les requins en avaient déjà mangé plusieurs avant qu'il y eu même du monde embarqué, qu'on parvint cependant à pouvoir en sauver sept dont une mourut à sept heures du soir étant fort mal lorsqu'elle fut sauvée qu'il s'en est trouvé huit de perdues dans cet événement » (extrait du *Journal de bord* de Louis Mosnier, capitaine du bateau négrier *Le Soleil*).<sup>878</sup>

Ce document rend compte des pertes financières que signifie ce suicide collectif durant la Traversée de l'océan. Il en ressort que c'est la fiction qui achève de donner du sens au fait historique en développant l'intériorité.

Dans *Herejes*, le développement de l'intériorité d'un personnage reflète le fonctionnement de la diaspora juive et, plus particulièrement, de la diaspora juive installée à Cuba. Elias Kaminsky, né aux Etats-Unis de parents cubains, invite le lecteur à découvrir les degrés d'intensité du sentiment d'appartenance à la communauté cubaine au sein de sa famille :

Pero yo no me crié entre esos cubanos-cubanos, sino entre judíos cubanos y de otras mil partes del mundo, una comunidad donde todos éramos judíos, pero no iguales -e hizo la seña de dinero con los dedos- y ni siquiera nos sentíamos iguales. Al menos mis padres siempre se sintieron cubanos.<sup>879</sup>

Par cette focalisation interne, la fiction donne à découvrir sur le plan humain les différences de traitement au sein de la communauté juive installée à Miami. La mise en avant de l'intériorité des personnages permet aussi, comme un témoignage vivant, de mieux se rendre compte des difficultés d'adaptation des Cubains aux Etats-Unis, des dissensions internes de la communauté cubaine installée aux États-Unis, du poids de la Révolution castriste sur la vie personnelle des jeunes Cubains qui ont choisi d'émigrer aux États-Unis. Enfin, ce texte rend compte du type de relations qu'entretenaient les Cubains installés à Cuba avec les Cubains

---

<sup>878</sup> Fabienne Kanor, *Humus*, op.cit., p. 11.

<sup>879</sup> Leonardo Padura, *Herejes*, op.cit., p. 112-113 : Mais je n'ai pas grandi avec les Cubains-Cubains, mais avec les Juifs de Cuba et d'ailleurs, une communauté où nous étions tous Juifs mais pas égaux -et il fit le signe de l'argent avec les doigts- d'ailleurs, nous ne nous sentions pas égaux. Mes parents, au moins, se sont toujours sentis Cubains.

restés sur l'île. La mise en scène des personnages reflète de ce fait le fonctionnement d'une société dont seuls les enjeux économiques et politiques sont inventoriés dans la presse ou dans les manuels d'Histoire. Si les récits historiques rendent largement compte de la réalité des camps de concentration nazis, l'escale à Cuba du *Saint-Louis* reste anecdotique. Le vide permet alors au romancier de proposer un scénario plausible et vraisemblable sans heurter la parole de l'historien, tout en participant à la réécriture de l'Histoire.

Dans le corpus ibérique, c'est encore la dimension psychologique du protagoniste qui est développée pour apporter une vision plus complète et plus vivante des faits historiques. Trajano est reconstruit dans son intimité et Arnau est un personnage fictif inventé pour accompagner la construction de la basilique Santa María del mar et faire découvrir les rouages de la société catalane médiévale. Les grandes inconnues de l'Histoire comme les passions et l'intimité d'un grand Empereur Romain ou encore les motivations qui animaient les bâtisseurs d'un monument historique aussi populaire que l'église Santa María del mar, sont alors exploitées par le romancier pour apporter un éclairage de l'Histoire événementielle.

En somme, le roman historique investit les « blancs » de l'Histoire et développe la fiction à partir de ces interstices de l'Histoire, en privilégiant notamment les portraits psychologiques pour rendre compte de l'intériorité de la communauté représentée. La vision des « Subalternes » de l'Histoire événementielle est donc bien mise en avant. L'expression du point de vue des petits, soit les anonymes du peuple catalan, les minorités juives à Cuba ou encore les esclaves aux Antilles, contribue à compléter l'Histoire écrite par les Grands et à construire une Histoire globale, kaléidoscopique et donc postmoderne.

### c. Une « réorientation » de l'Histoire

Il s'agit, dès lors, pour les écrivains de notre corpus de proposer une réorientation de l'approche de l'Histoire, que d'aucuns voyaient d'ailleurs comme une « manipulation » de l'Histoire. Le cas de *La catedral del mar* et les débats que cet ouvrage a générés en sont un bel exemple.

En Espagne, où la Catalogne se livre à un bras de fer avec le gouvernement central espagnol pour son indépendance<sup>880</sup>, le roman historique *La Catedral del Mar* du Catalan

---

<sup>880</sup>Les référendums catalans du 27 septembre et du 9 Novembre 2015 soulignent ce souhait de ne plus être associés à la Castille.

Ildefonso Falcones Sierra a connu un énorme succès à l'échelle nationale et internationale, et ce dès sa publication en 2006. Fortement critiqué par les Espagnols non Catalans qui lui reprochent de « manipuler » l'Histoire officielle, ce roman a été en revanche plébiscité en Catalogne où il a été perçu comme œuvrant au rétablissement de la dignité d'un peuple catalan qui se considère encore dominé par le pouvoir central castillan. Le *best-seller* *La catedral del mar*, malgré les nombreux prix qui lui ont été décernés, est plutôt considéré comme un produit marchand destiné à divertir le public au détriment de la qualité littéraire. Les critiques littéraires sont donc peu élogieuses à l'égard de cet ouvrage. La réception du texte s'apprécie essentiellement sur des blogs créés par les lecteurs eux-mêmes. Quant aux « erreurs » historiques qui structurent la fiction, plusieurs articles sont disponibles sur internet dont « Críticas a los errores de *La Catedral del Mar* »<sup>881</sup> de A. Ibañeza Ibañez. Afin de mieux comprendre les tensions entre le pouvoir central castillan et les Catalans, nous renvoyons à l'ouvrage de Jordi Bonells : *Histoire de la littérature catalane*<sup>882</sup>. L'auteur évoque les rapports conflictuels entre les Catalans et le gouvernement espagnol tout en soulignant l'impact de la littérature dans la résistance culturelle catalane. Pendant la guerre civile espagnole (1936-1939), « la société catalane s'est opposée dans sa presque totalité au soulèvement armé [...] ». De nombreux intellectuels se sont rangés sans états d'âme du côté de la République et de la Generalitat »<sup>883</sup>. Quand le Général Franco accède au pouvoir, la politique de « castillanisation »<sup>884</sup> qu'il mène en guise de répression passe notamment par l'interdiction de l'usage du catalan et l'abrogation du statut d'autonomie de la Catalogne. Depuis, les écrivains en exil ou restés en Catalogne, luttent pour sauvegarder leur langue et avec elle leur culture et leur « identité historique »<sup>885</sup>. Le roman social et le roman de la mémoire s'emploient à réécrire la version officielle franquiste pour faire entendre la voix des vaincus et rendre compte de la réalité catalane. Après la mort de Franco, avec le rétablissement des statuts d'autonomie et de la *Generalitat*, la culture catalane s'exprime librement. Les autorités catalanes enclenchent

---

<sup>881</sup> A. Ibañeza Ibañez, « Críticas a los errores de *La catedral del mar* », publié le 20.04.2007 sur le site du journal aragonais : [www.elperiodicodearagon](http://www.elperiodicodearagon), consulté le 20 décembre 2011.

<sup>882</sup> Jordi Bonells, *Histoire de la littérature catalane*, Paris, Presses Universitaires de France (Coll. Que sais-je ?), 1994.

<sup>883</sup> *Op.cit.*, p. 94.

<sup>884</sup> *Ibidem*.

<sup>885</sup> *Op.cit.*, p.95.

alors une dynamique qui aboutit à une « crispation du monde culturel entre les « catalanistes » et les « espagnolistes »<sup>886</sup>.

Les détracteurs de ce roman reprochent essentiellement à son auteur de réécrire l'Histoire officielle et donc de récupérer les données historiques pour les interpréter autrement, en faveur des Catalanistes, en présentant notamment la Catalogne comme un royaume et non pas comme un ensemble de quatre comtés, intégrés à la couronne d'Aragon :

En enero de 1336 había fallecido en la ciudad condal el rey Alfonso el Benigno y tras la pascua de ese mismo año, fue coronado en Zaragoza su hijo Pedro, quien reinaba bajo el título de Pedro III de Cataluña, IV de Aragón y II de Valencia<sup>887</sup>.

Cette présentation du souverain des territoires de la couronne d'Aragon (dont font partie les comtés catalans), laisse entendre que Pierre III est roi de Catalogne alors que l'Histoire officielle le présente comme « comte » et non pas « roi » de Barcelone, la Catalogne n'étant pas reconnue à cette époque comme un royaume.

Ce roman se présente donc comme une réécriture du passé comme le souligne la note finale de l'auteur qui affirme vouloir « suivre » la *Chronique* de Pedro IV : « *En el desarrollo de esta novela he pretendido seguir la Crónica de Pedro III con las necesarias adaptaciones que requería una obra de ficción como la propuesta* »<sup>888</sup>. La note de l'auteur est l'endroit privilégié où se noue le pacte de lecture, soit l'accord tacite entre l'auteur et le lecteur pour définir l'horizon de lecture et déterminer le genre littéraire auquel appartient le texte. Le romancier de l'Histoire y précise les anachronismes et les adaptations qu'il a dû réaliser pour le confort de la lecture et la fluidité de la fiction.

Ainsi, le roi d'Aragon, Pierre IV le Cérémonieux, comte de Barcelone sous le nom de Pierre III, devient dans la fiction de Falcones : le roi Pierre III le Cérémonieux « el rey Pedro III el Ceremonioso »<sup>889</sup>.

---

<sup>886</sup> *Op.cit.*, p. 120.

<sup>887</sup> *La catedral del mar, op.cit.*, p. 248 : En janvier 1336, le roi Alphonse IV le Débonnaire décédait à Barcelone, et cette même année après Pâques, son fils Pierre était couronné à Saragosse sous le nom Pierre III de Catalogne, IV d'Aragon et II de Valence.

<sup>888</sup> *La catedral del Mar, op.cit.*, p. 663. Traduction d'Anne Planatgenet : « Ce roman entend suivre, dans son développement, la *Crónica* de Pierre IV, avec des adaptations nécessaires à une œuvre de fiction ».

<sup>889</sup> *Op.cit.*, p. 322 : « El rey Pedro III el Ceremonioso llevaba ya seis días en Figueras ». Il est intéressant de noter que dans la traduction française du roman, l'erreur a été rectifiée. Ainsi peut-on lire dans Ildfonso Falcones, *La cathédrale de la mer*, traduit de l'espagnol par Anne Plantagenet, Paris, Robert Laffont, 2008, p. 394 : « Le roi Pierre IV le Cérémonieux se trouvait depuis six jours à Figueras ». Cet effort de traduction souligne l'intentionnalité de l'auteur catalan dans la réécriture de l'Histoire.

Il faut remonter au XVIII<sup>e</sup> siècle pour comprendre l'épineuse question du nationalisme catalan. Les décrets de Nueva Planta -promulgués entre 1707 et 1716 par le Roi d'Espagne Philippe V de Bourbon- imposent à l'ensemble du territoire espagnol la langue de Castille (le castillan). Dès lors, naît en Catalogne un antagonisme durable entre les deux langues : le castillan et le catalan. Ensuite, le mouvement culturel de La *Renaxença*<sup>890</sup>, au XIX<sup>e</sup> siècle, joue un rôle important dans la préservation de la langue et de la culture catalanes. Joan Roig Obiol<sup>891</sup> avance qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, avec la montée des nationalismes, l'engouement pour le passé sous les Romantiques et le soutien de la classe bourgeoise, tout un imaginaire se construit autour de l'Histoire catalane dont les symboles sont mythifiés. Pour beaucoup, la Catalogne devient la « *primera nació del món* » (la première nation du monde) ; la Catalanité<sup>892</sup> triomphe alors dans la mémoire collective. Les interprétations des historiens divergent toutefois autour des origines du nationalisme catalan<sup>893</sup>. Quoiqu'il en soit, l'église Santa María del Mar qui est mise à l'honneur dans l'œuvre d'Ildefonso Falcones fait partie de ces monuments historiques mythifiés par les Catalanistes.

Selon le principe du roman historique qui invite le romancier à exploiter les zones d'ombre de l'Histoire, Falcones semble choisir l'interprétation catalaniste qui est fortement ancrée dans la mémoire collective<sup>894</sup>. Alors que les nationalistes catalans s'évertuent à attester

---

<sup>890</sup>Jordi Cassacas, Carles Santacana, *Le nationalisme catalan*, Paris, Ellipses, 2004, p. 25 à 29. Notons que la *Renaxença*, définie comme un « mouvement culturel né dans les pays catalans », ne suscite pas toujours l'adhésion des régions concernées. En Espagne, les Valenciens non catalanistes se sentent spoliés de leur Littérature.

<sup>891</sup> Joan Roig Obiol, *El nacionalismo catalán*, Madrid, Arco Libros, 1998, p. 12.

<sup>892</sup> Thomas Jeffrey Miley, Jimena Aranguren Larroque, « Des identités en évolution : l'exemple des Catalans dans l'Espagne contemporaine », *Pôle Sud*, 2/2005, n°23, p.147-174. [www.cairn.info](http://www.cairn.info), consulté le 5 juin 2015. Cet article traduit de l'espagnol (castillan) au français montre que le terme « catalanité » est l'équivalent français du terme catalan « Catalanitat ». Les conceptions de la catalanité sont multiples et évolutives. Cependant, l'auteur s'appuie sur les trois conditions qui définissent le sentiment d'appartenance à la communauté catalane : a) descendre d'une famille catalane ; b) être né en Catalogne ; c) parler catalan. Arnau répond parfaitement à ces trois critères.

<sup>893</sup>*Idem*. Au sujet des interprétations du catalanisme catalan, on distingue la théorie nationaliste traditionnelle de la théorie marxiste. Dans les années 60 du XX<sup>e</sup> siècle, selon la théorie marxiste, Pierre Vilar -*La Catalogne dans l'Espagne moderne. Recherches sur les fondements économiques des structures nationales*, Paris, Flammarion, 1977 (1968)- et Jordi Solé Tura -*Catalanismo y revolución burguesa*, Ed. Edicusa, 1970- on considère que le nationalisme catalan tout comme la création de l'État-Nation espagnol, est un phénomène bourgeois qui naît au XIX<sup>e</sup> siècle. Dans les années 70 et 80, des historiens comme Félix Cucurull -*El fêt nacional català a través de la història* (1980)- et Josep Termes -*El nacionalisme català. Problemes d'interpretació* (1974)- situent les origines du catalanisme entre les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

<sup>894</sup> Enric Prat de la Riba, *La nacionalidad catalana*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, p. 60 : « Los historiadores hablaban de la *Nación catalana* » : « Les historiens parlaient de Nation catalane ». L'auteur souligne ici l'influence du travail des historiens financés par la Generalitat català sur les représentations de l'espace catalan et, par conséquent, sur la consolidation du nationalisme catalan. Certains chercheurs à l'instar de Albert Codines, Jordi Bilbeny, Lluís María Mandado ou encore Victor Cucurull, cherchent, à la demande de l'Institut Nova

que la Catalogne est une nation qui a gagné son indépendance depuis le Moyen Âge, les Castellans reconnaissent assurément l'existence du comté de Barcelone, mais au sein de la couronne d'Aragon. Cette divergence face à la représentation de l'Histoire de la Catalogne constitue un terreau idoine pour l'écriture de *La catedral del Mar*. La « catalanisation » de l'Histoire officielle qui en ressort, montre les enjeux identitaires -et politique- du roman historique qui peut viser à implanter dans la mémoire collective une représentation de l'Histoire capable de consolider le sentiment d'appartenance à une communauté.

Dans le cas de *L'esclave vieil homme et le molosse*, il convient d'observer l'inadéquation entre l'histoire factuelle et le dénouement de la fiction. En réalité, le Molosse dressé pour chasser les esclaves fugitifs, accomplit sa mission jusqu'au bout alors que dans la fiction, le lecteur assiste -comme nous l'avons démontré précédemment- à une personnification de l'animal, qui semble entamer alors un dialogue spirituel avec sa proie et qui finit même par l'épargner. Cette fin improbable est attribuée à l'intervention d'un environnement naturel merveilleux qui prétend protéger l'homme antillais.

La fiction met ainsi en exergue la fusion de l'homme et de son environnement dans la revendication identitaire en contexte antillais. Même si cette fusion entre l'homme et l'environnement peut signifier la mort du fugitif dans les Grands-Bois, la fiction offre une autre interprétation des faits et une alternative au peuple vaincu. Comme Mackandal dans *Le royaume de ce monde* d'Alejo Carpentier, le Nègre marron de Patrick Chamoiseau accède à l'éternité et marque dès lors la mémoire collective en un symbole, triomphant, de résistance.

En somme, ces deux exemples montrent comment la fiction peut façonner la mémoire collective en proposant une autre interprétation du fait historique. La fiction est ainsi libre de construire des héros nationaux.

---

Història -fondation chargée de promouvoir la recherche, de diffuser et de vulgariser les connaissances sur l'histoire de la Catalogne- à réécrire l'Histoire et à étoffer le patrimoine culturel catalan. Ainsi, l'Institut Nova Història assure que Christophe Colomb, Miguel de Cervantes et le *Lazarillo de Tormes* ont des origines catalanes. Ces travaux fortement décriés montrent comment l'Histoire peut servir de caution dans la construction de l'idéologie catalaniste et faire de la mémoire un support idoine pour diffuser une réécriture, orientée, de l'Histoire.



## Conclusion de la deuxième partie

Au terme de cette seconde partie de notre étude, nous rappelons que nous avons choisi de montrer l'impact du roman historique sur la construction de la mémoire. La présentation des œuvres et des auteurs de notre corpus a permis de mettre en avant la valeur marchande du roman historique et l'instrumentalisation du genre littéraire par les maisons d'édition. L'affichage du genre « roman historique », parce qu'il guide le choix du lecteur, est un enjeu commercial important que nous ne saurions éluder à notre époque où les réseaux éditoriaux opèrent de façon transnationale.

Nous avons observé également que le roman historique, dans son désir de réhabiliter la voix et la mémoire des vaincus, choisit dans tous les cas de reconstruire des périodes fondatrices et structurantes pour la culture du peuple en question. L'analyse du personnel romanesque montre des stratégies aussi innovantes que captivantes comme la mise en avant de voix féminines pour donner plus d'impact à la résistance culturelle et renouveler les regards officiels véhiculés jusqu'ici. La personnification et l'héroïsation d'éléments non humains comme les œuvres d'art, d'architecture, les paysages ou encore les animaux, enrichissent assurément une écriture qui peut se définir comme postmoderne avec des héros de la marge souvent dédoublés en un jeu de miroir entre les personnages humains ou non humains donnant plusieurs facettes à ces héros, paradigmes de la culture qu'ils représentent et qu'ils valorisent à partir d'une marge qui se voit reconsidérée, réévaluée. Les « Subalternes » s'expriment désormais et proposent leur héros pour ce faire.

La multiplication des points de vue, l'hétérogénéité générique, le rapport à l'image et la construction d'une temporalité intériorisée sont alors autant de stratégies qui caractérisent le roman historique postmoderne. Les différences entre les modes narratifs observés invitent en tous les cas à considérer ce type de roman historique comme un instrument de revendication identitaire.

## PARTIE III : ROMAN HISTORIQUE ET REVENDICATION IDENTITAIRE

---

Il nous importera dans cette troisième et dernière partie de notre étude d'envisager l'instrumentalisation du roman historique par et pour la revendication identitaire. Le militantisme culturel, évoqué précédemment, qui stimule la réécriture de l'Histoire, constitue assurément un argument de poids dans le pacte de lecture. L'identité culturelle se redéfinissant selon les espaces, il nous appartiendra d'observer, dans notre corpus, une large gamme d'expressions à la fois singulières et communautaires, dans notre corpus.

Ainsi, nous précisons les concepts d'Hispanité et de Caribéanité avant de mettre en lumière la représentation d'une identité diasporique. Les identités culturelles représentées dans notre corpus semblent en lutte dans un rapport de forces entre dominants et dominés que le développement des *Subaltern studies* a clairement identifié. Nous mettons alors en exergue la défense d'une identité-racine chez les auteurs espagnols en opposition à la racine rhizome défendue par les auteurs caribéens, entre universalité et diversité. Les frontières de la Caraïbe et du monde, sous l'égide de la pensée glissantienne, s'archipélisent à l'instar des cultures qu'elles englobent.

Il nous semble important de souligner les innovations narratives observées dans notre corpus, la résistance culturelle étant une préoccupation fondamentale dans l'écriture du roman historique. Nous envisagerons, de ce fait, la langue comme un instrument de revendication identitaire à travers le recours à deux stratégies privilégiées : le retour à la langue régionale et à la langue morte ainsi que la créolisation linguistique. La mise en avant des voix féminines de la résistance et du marronnisme comme esthétique littéraire de la diversité contribuent à développer d'autres marques structurantes d'une réécriture de l'Histoire en contexte postmoderne.

La question des régionalismes retiendra dès lors notre attention. Nous envisageons à cet égard les régions comme des nations en quête de reconnaissance. La littérature, porte-voix de ces particularismes, relève donc le défi de la mondialisation en intégrant les réactivités régionalistes et religieuses. Une prise en compte des auteurs en quête d'un public régional, national et international sera, en conséquence, nécessaire pour évaluer l'impact de la créativité littéraire et de la défense des langues régionales.

En somme, nous chercherons à mettre en lumière les principales caractéristiques du roman historique postmoderne, entre réécriture d'une mémoire collective et récupération du passé au service des régionalismes nationalistes. Autrement dit, quand des écrivains-ethnographes prétendent panser les blessures de l'Histoire et abolir les frontières et les hiérarchies entre les peuples et leurs imaginaires, comment le roman historique peut-il devenir un outil de résistance culturelle ?

# Chapitre I : Entre identités et altérité : les frontières de la Relation

Le roman historique, tout en observant des codes qui le distinguent des autres genres, porte aussi, dans chacun des espaces représentés dans notre corpus, une forte revendication identitaire. Il appert que la singularité de chaque entité régionale ou nationale intrinsèquement liée à une culture<sup>895</sup>, infléchit le mode d'écriture et de réécriture de l'Histoire.

Par conséquent, il nous importera dans ce chapitre de définir les différentes identités culturelles représentées. Les anthropologues, à la suite des philosophes, considèrent que la Culture s'oppose à la Nature parce qu'elle est une construction, un « acquis social »<sup>896</sup> en constante évolution. Le roman historique a montré quant à lui, dès son émergence au XIX<sup>e</sup> siècle, qu'il peut être un levier déterminant dans la construction et la consolidation des identités culturelles et nationales<sup>897</sup>. Les identités culturelles -même en étant l'expression de la singularité de groupes, de sociétés ou de peuples particuliers<sup>898</sup>- ne seraient pas alors figées et évolueraient dans un dialogue permanent entre elles. D'aucuns considèrent par ailleurs que l'identité individuelle ou collective -soit un groupe d'individus qui partagent le sentiment d'appartenance à une même communauté- se définit par la « médaille ontologique »<sup>899</sup> ipséité/mêmeté<sup>900</sup>. Autrement dit, l'identité serait la résultante d'un mélange entre une base

---

<sup>895</sup> Noëlla Baraquin, Anne Baudart, Jean Dugué, Jacqueline Laffitte, François Rbes, Joël Wilfert, *Dictionnaire de Philosophie*, Paris, Armand Colin, 2005 (1995), p. 83 : « Au singulier : synonyme de civilisation, l'expérience humaine telle qu'elle s'est accumulée et transmise socialement à travers les générations successives. » « Au pluriel : « les cultures » : ensemble de différences significatives entre groupes humains ». Cette approche philosophique de la culture nous permet de mettre en évidence deux aspects : les traits spécifiques et caractéristiques d'un groupe d'individus et la préservation de l'identité par le mode de transmission des pratiques et du patrimoine culturel. Cette troisième partie de notre étude s'intéressera donc aux deux aspects énoncés à partir de l'étude comparative d'œuvres issues d'espaces différents appartenant à une même aire linguistique ou géographique.

<sup>896</sup> Jean-François Dortier, *Les sciences humaines. Panorama des connaissances*, France, Ed. Sciences Humaines, 1998, p. 38.

<sup>897</sup> Jack Goody, « Mémoire et apprentissage dans les sociétés avec et sans écriture : la transmission du Bagré », *L'Homme*, n°17, 1977, p. 29-52 (p. 45) : « Les nations européennes sont le fruit d'une construction historique. Les intellectuels des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles en ont forgé les symboles, les héros et les événements, les romans historiques, les monuments publics, les expositions universelles, les musées et l'enseignement en ont assuré la propagation [...] Le roman historique inauguré par Walter Scott au début du XIX<sup>e</sup> siècle a été un efficace moyen de diffuser largement dans la population la perception émotionnelle de l'histoire nationale et l'identification de ses héros. »

<sup>898</sup> Etienne Balibar, « Identité culturelle, identité nationale », in *Quaderni*, volume 22, n° 1, Hiver 1994, Exclusion-Intégration : la communication interculturelle, p. 53 à 65.

<sup>899</sup> Jean Bernabé, *La dérive identitariste*, op.cit., p.28.

<sup>900</sup> Voir Paul Ricoeur et Jean Bernabé, déjà évoqués dans l'introduction générale.

fixe -la mêmeté- qui se distingue d'une autre et une forme changeante -ipséité, capable d'évoluer au contact de l'Autre. Comment s'auto-définissent les identités culturelles en présence dans notre corpus ? Et où se situent les frontières entre le Même et l'Autre dans la diversité des cultures représentées par ces fictions ?

Nous verrons comment les romans étudiés remettent en question des concepts identitaires à l'instar de ceux d'Hispanité, de Caribéanité et d'identité diasporique. Nous envisagerons ensuite le renversement des forces entre dominants et dominés dans la représentation de l'Histoire. La réécriture de l'Histoire coloniale par le romancier décolonisé, postcolonial ou décolonial, la mise en valeur de nouveaux centres possibles et le processus d'identification entre le lecteur et le héros d'une communauté historique retiendront alors notre attention.

Enfin, à la lumière de la pensée d'Edouard Glissant, nous interrogerons les notions d'Universalité et de Diversalité de l'Europe à la Caraïbe à partir notamment de la pensée commune du « tremblement »<sup>901</sup> invitant à dissoudre les clivages identitaires.

En somme, entre identités et altérité, nous tâcherons de souligner la fonction socio-politique du roman historique en tant que porteur d'une certaine poétique de la Relation<sup>902</sup>.

---

<sup>901</sup> Entrée « Tremblement » du Répertoire vidéo « Édouard Glissant, parole libre » sur le site officiel « Édouard Glissant, une pensée archipélique » ([www.edouardglissant.fr/repertoire.html](http://www.edouardglissant.fr/repertoire.html)).

<sup>902</sup> Nous emprunterons cette formulation à Edouard Glissant. Voir Edouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.

## A. L'identité en question

Dans ce chapitre, il nous appartiendra d'analyser la représentation de chacune des identités culturelles et communautaires des œuvres de notre corpus afin d'apprécier dans quelle mesure le roman historique peut favoriser la construction du sentiment d'appartenance à une communauté ou à une identité nationale. Dans chacun des espaces retenus, tant en Espagne que dans le monde américano-caribbe, nous considérerons « la mêmeté » définie par Paul Ricœur en vue de mettre en lumière les éléments qui constituent le socle commun de l'identité du groupe communautaire concerné.

Entre les romans espagnols et cubain, les manifestations de l'Hispanité retiendront notre attention. D'une part, en Espagne, l'identité nationale est régulièrement remise en question face au séparatisme catalan. D'autre part, les différences et les similitudes entre l'ancienne métropole et Cuba, longtemps colonie espagnole, préfigurent l'expression d'une identité culturelle diffractée au sein de l'aire hispanique.

Ensuite, entre fictions martiniquaises et cubaine, l'expression de la « Caribéanité » sera interrogée en ce qu'elle émane d'espaces insulaires, anciennement colonisés certes, mais qui appartiennent à des cultures et à des aires linguistiques différentes. Enfin, au-delà des aires linguistiques et des espaces géographiques, nous observerons les modalités de représentation des identités diasporiques<sup>903</sup> portées par les personnages représentant les communautés juives et afro-caribéennes.

Face à ces diverses sensibilités, il nous semble pertinent de cerner la cohérence des concepts identitaires précités et de repérer, par conséquent, comment se construit le sentiment d'appartenance à une même communauté entre les différents espaces censés constituer l'Hispanité, la Caribéanité et les diverses communautés diasporiques présentes dans notre corpus.

---

<sup>903</sup> Nous entendons par identité « diasporique » une identité qui est portée par un ensemble d'individus disséminés de par le monde, qui n'occupent pas le même espace, ne parlent parfois pas la même langue, mais qui ont en commun un patrimoine historique ou culturel capable de s'inscrire dans une mémoire collective et donc fédératrice.

# 1. Hispanité

D'aucuns considèrent l'Hispanité comme un pseudo-concept inventé au XIX<sup>e</sup> siècle pour consolider l'Empire espagnol. En se fondant sur le paradigme de la langue, l'Hispanité exclut, en effet, les apports fondamentaux des communautés non hispanophones aux anciennes colonies espagnoles d'Amérique<sup>904</sup>. De même, dans la Péninsule ibérique, les langues régionales discriminées face au castillan appellent aux séparatismes -basque et catalan notamment- soulignant alors qu'elles ont contribué à la richesse et à la diversité de la culture espagnole/castillane. Plus encore, il conviendrait d'ajouter le critère de la race<sup>905</sup> (blanche) et de la pureté de sang<sup>906</sup> (*la limpieza de sangre*) pour définir l'Hispanité ou l'Espagnolité<sup>907</sup>, si l'on s'en tient à la conception de Miguel de Unamuno<sup>908</sup> -reprise pour une part par l'idéologie franquiste<sup>909</sup>- qui considère la Castille comme le berceau de l'Hispanité.

Que faire alors du métissage séculaire engendré par l'Espagne des trois religions entre Juifs, Musulmans et Chrétiens ? Comment définir l'Hispanité en Amérique post-coloniale où se mélangent les langues et les cultures de l'Ancien et du Nouveau monde ? Il nous semble que l'Hispanité peut se redéfinir de façon glissantienne, non pas sur le principe de la pureté de la race retenu par exemple par Miguel de Unamuno, ni tout à fait sur celui du métissage défendu

---

<sup>904</sup> Les Haïtiens sur l'île d'Hispanola. L'Hispanité, fondée sur le critère de la langue crée un rapport conflictuel entre les Haïtiens et les ressortissants de la République Dominicaine. Les Amérindiens, peuples précolombiens qui font partie intégrante des sociétés de l'Amérique hispanique, mais qui ne pratiquent pas pour autant l'espagnol comme langue première.

<sup>905</sup> Nous conservons le terme « race », plus à même de rendre compte d'oppositions et hiérarchisations construites sur plusieurs siècles.

<sup>906</sup> Après la Reconquête de l'Espagne par les Chrétiens, le statut de pureté de sang initié à Tolède en 1449, adopté par sa cathédrale en 1547, sera validé par Philippe II puis par le pape quelques années plus tard. Il consiste à interdire aux descendants des Juifs et de Musulmans convertis, l'accès aux postes stratégiques des Institutions et préserver les lignages de la royauté et de la noblesse chrétienne. Cette discrimination servira également dans les colonies contre les métis nés hors mariage. À ce propos, voir Jean Frédéric Schaub, « Le monde à l'heure espagnole » in *L'Histoire : Espagne d'Al-Andalus à la crise catalane*, Hors série, Les collections de l'Histoire n°79, avril-juin 2018, p. 28 à 35 (p. 34-35).

<sup>907</sup> Nous empruntons ce terme à Miguel de Unamuno qui par « *Españolidad* » entendait le concept historico-géographique, se fondant ainsi sur la territorialité pour définir l'identité espagnole. Voir Miguel de Unamuno, « Hispanidad », in *Síntesis*, n°6, Buenos Aires, novembre 1927, p. 305-310.

<sup>908</sup> Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996 (1902).

<sup>909</sup> Paul Preston, *Las tres Españas del 36*, Barcelona, Plaza&Janés, 1998, p. 31. L'influence des auteurs de la génération 98 n'est pas clairement spécifiée. L'auteur précise cependant que le Général a publié un roman à tendance autobiographique intitulé « *Raza* ». Franco-romancier corrige alors les frustrations de son enfance et semble narrer la vie idéale d'un Espagnol. Paul Preston souligne entre autres l'aversion du dictateur pour les séparatismes basques et catalans ainsi que son admiration pour le glorieux passé médiéval espagnol, autant de points concordant avec la pensée de Miguel de Unamuno.

par Ramiro de Maeztu<sup>910</sup>, mais à partir de la créolisation, soit une mosaïque culturelle fédérée en fin de compte en un même substrat historique, linguistique et spirituel aux origines variées.

Nous tâcherons, dans un premier temps, de poser les grandes problématiques de l'Hispanité en l'envisageant comme une identité controversée en Espagne. Il nous importe de considérer les définitions apportées par les auteurs de la Génération de 98<sup>911</sup> puis, dans un second temps, d'étayer à partir de l'étude du corpus hispanique les rapports entre Hispanité et territorialité, entre Hispanité et religion. Ensuite, nous nous intéresserons à l'Amérique hispanique en questionnant les représentations qu'elle génère dans l'imaginaire européen. Nous nous interrogerons plus particulièrement la Cubanité avant d'en apprécier les manifestations dans le roman *Herejes* de Leonardo Padura.

En somme, entre Espagne et Amérique, nous identifierons les diverses modalités d'expression de cette Hispanité, si fortement remise en question par la réalité socio-politique actuelle.

#### a. Une identité controversée ?

« *Hispano* » est la racine du terme « *hispanidad* » et renvoie à l'antique Hispanie, l'actuelle Péninsule ibérique, à son parler et à sa culture<sup>912</sup>. Selon les auteurs de la Génération de 98, il convient de considérer la Péninsule ibérique et plus précisément la Castille comme le berceau de l'Hispanité. Pour les Espagnols, la « race » et la question de la pureté de sang constituent alors des critères importants pour définir leur identité. Un fameux débat opposa à cet égard Américo Castro et Sánchez Albornoz quant à l'*homo hispanicus* pour savoir si l'Espagnol descendait seulement des Goths ou s'il était issu à la fois des Juifs, des Musulmans et des Chrétiens<sup>913</sup>.

---

<sup>910</sup> Ramiro de Maeztu, *Defensa de la Hispanidad*, Madrid, Homo Legens, 2011 (1934).

<sup>911</sup> L'histoire littéraire entend par « génération 98 » cette génération d'intellectuels espagnols qui à la suite de la perte des trois dernières colonies de l'Empire espagnol (Cuba, Porto-Rico, les Philippines), se sont proposés de penser l'Espagne et de la revaloriser à travers une production littéraire riche et variée.

<sup>912</sup> *María Moliner Diccionario del uso del español*, Madrid, Gredos, 2001, tome 1, p. 1491 : « hispano, -a 1 adj. De la antigua Hispania. 2 De cultura española. adj. y n. Particularmente, se aplica a habitantes de habla española afincados en Estados Unidos y a sus cosas ». Employé comme adjectif ou comme substantif, « *hispano* » peut aussi désigner une communauté d'hispanophones résidant aux Etats-Unis ou toute chose relative à cette communauté. Un *hispano* serait donc un individu appartenant, par ses origines, à une diaspora, celle de la communauté hispanophone.

<sup>913</sup> Les théories d'Américo Castro diffusées dans *España en su historia* (Argentina, 1948) et *La realidad histórica de España* (1954) sont contestées par Claudio Sanchez Albornoz dans *España, un enigma histórico* (1957) et *El*



Or, il ressort que les terres de l'Hispanité ne constituent pas un bloc homogène autour d'une race pure. Les Ibères, ces premières peuplades qui occupent l'Hispanie avant les Romains, ne sont déjà pas tous issus de la même origine. Les diverses pratiques culturelles et linguistiques qui se forgèrent alors au fil des siècles caractérisèrent les différents royaumes de la Péninsule ibérique. La période dite de « l'Espagne des trois religions » marque profondément la construction d'une Espagne dont le territoire ne commence vraiment à tendre à s'unifier qu'avec les Rois Catholiques. Dans l'Espagne contemporaine, les régionalismes désormais reconvertis en nationalismes périphériques vis-à-vis du gouvernement central, fragmentent le territoire et menacent la cohésion nationale.

À plus large échelle, « *el día de la Raza* » ou « *Día de la Hispanidad* », célébré le 12 octobre, soit le jour de la Découverte de l'Amérique par Christophe Colomb, ne fait pas l'unanimité de part et d'autre de l'Atlantique. D'un côté, les Espagnols célèbrent un passé impérial et entretiennent l'orgueil d'un peuple conquérant ; d'un autre côté, les Hispano-américains sont en quelque sorte invités à commémorer la mise en esclavage de leurs ancêtres et la colonisation de leurs pays par l'ancienne métropole.

Ces scissions internes participent à une remise en question de la légitimité du terme « Hispanité ». Toutefois, notre corpus nous invite à mettre en lumière l'existence d'une forme d'expression bien particulière aux pays hispanophones, tout au moins du point de vue de la revendication identitaire. Nous envisagerons donc les relations qu'entretiennent l'Espagne et l'Amérique hispanophone, sur le plan culturel et littéraire, afin de mieux apprécier la cohésion de l'aire hispanique et mettre en évidence les caractéristiques, communes ou non, du roman historique hispanique. Nous passerons en revue les grands penseurs de l'Hispanité qui font aussi partie des auteurs dits de la génération de 98 pour établir le cadre théorique de l'Hispanité. Ensuite, nous verrons à partir du corpus hispanique comment l'Hispanité se réclame de ses territoires et des confessions religieuses qui animent les membres de sa communauté.

---

*drama de la formación de España y los españoles* (1973). Notons encore que les ouvrages d'Américo Castro qui soulignent les origines non chrétiennes des Espagnols sont censurés par l'Espagne franquiste qui associait l'identité espagnole à la notion d'une race pure.

## 1) L'Hispanité et les auteurs de la génération de 98

Les auteurs dits de la Génération de 98, soit celle qui a vécu la fin de l'Empire espagnol avec la perte des trois dernières colonies espagnoles : Cuba, les Philippines et Porto Rico en 1898, cherchent à réhabiliter l'Espagne dans la mémoire collective et mènent parallèlement une réflexion sur l'identité espagnole que nous désignerons ici comme « espagnolité »<sup>914</sup> ainsi que sur l'Hispanité. *En torno al casticismo*<sup>915</sup> de Miguel de Unamuno, *Defensa de la Hispanidad*<sup>916</sup> de Ramiro de Maeztu, *España invertebrada*<sup>917</sup> de José Ortega y Gasset ou encore *Idearium español*<sup>918</sup> d'Ángel Ganivet, constituent les textes de référence qui retiendront notre attention tout au long de cette réflexion théorique sur l'Hispanité.

Pour définir l'espagnolité et l'Hispanité, il importe de rappeler l'omniprésence de la notion de race chez ces auteurs qui marquent la littérature espagnole du début XX<sup>e</sup> siècle. Deux approches sont cependant à distinguer. La première se définit chez Miguel de Unamuno, Ángel Ganivet ou encore José Ortega y Gasset à partir du critère de la pureté du sang et de par les origines ainsi que la langue, la Castille étant désignée comme le centre du monde hispanique :

Esta tierra bajo el cielo, esta tierra llena de cielo, esta tierra que siendo un cuerpo, y por serlo, es un alma, esta tierra hizo, con el latín, unos lenguajes, unos romances. Hizo el catalán, el aragonés, y el leonés, y el bable, y el castellano, y el gallego y el portugués. De ellos salieron los idiomas literarios oficiales. Y esos lenguajes son las razas. Raza, palabra castellana -raza es como raya o línea (de este linaje) y se dice en Castilla « una raza de sol » y se llama raza a cada hebra de un tejido- palabra castellana que ha pasado a casi todas las lenguas europeas. Pero más que una raza de sangre, más que línea de sangre, raza de lenguaje<sup>919</sup>.

Miguel de Unamuno considère donc la Castille comme le berceau de l'espagnolité d'abord, mais aussi de l'Hispanité. Le « *linaje* » (le lignage) renvoie à l'Inquisition et à la « *limpieza de sangre* », soit au principe de la pureté du sang qui a pendant longtemps régi la société espagnole afin de contrôler et freiner l'ascension sociale des communautés d'origine juive et musulmane pendant et après la Reconquête. Le terme « *raza* » (race) suppose ici qu'il

---

<sup>914</sup> Nous empruntons ce terme « *españolidad* », initialement utilisé par Miguel de Unamuno dans sa lettre intitulée « Hispanidad », *Síntesis, op.,cit*, p. 305.

<sup>915</sup> Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1996 (1895).

<sup>916</sup> Ramiro de Maeztu, *Defensa de la hispanidad*, Madrid, 1934.

<sup>917</sup> José Ortega y Gasset, *España invertebrada*, Madrid, Edición Revista de Occidente, 1967 (1921).

<sup>918</sup> Ángel Ganivet, *Idearium español*, Madrid, Ed. Inman Fox (Colección Austral), 1990 (1896).

<sup>919</sup> Miguel de Unamuno, « Hispanidad », *Síntesis, idem*.

faut être de race chrétienne<sup>920</sup>, descendant de Castellans depuis des générations et parler le castillan pour être considéré comme un « vrai » espagnol, un descendant des Goths. Prédomine alors la notion de « *castizo* », « *casticismo* » qui exclue dans la définition de l'identité espagnole tout élément extérieur à la Castille comme l'illustre cette autre citation de Miguel de Unamuno : « *lo castellano es, en fin de cuenta, lo castizo* »<sup>921</sup>. Dans le même document, l'auteur précise que : « *castizo viene a ser puro y sin mezcla de elementos extraños* »<sup>922</sup>. Ces précisions marquent bien le recours à l'exclusion dans l'identité espagnole, l'exclusion de la diversité et de l'alterité au sein même de la Péninsule ibérique.

Nous identifions là l'expression d'une identité-racine<sup>923</sup> pour reprendre les termes d'Edouard Glissant. Cette idéologie, propice au repli sur soi, sera reprise par le Général Franco pour réprimer les régionalismes et fédérer une Espagne « *una, grande y libre* »<sup>924</sup>. Le Caudillo n'hésite pas à constituer un « Consejo de la Hispanidad » en 1940, lequel devient un « Instituto de cultura hispánica » en 1946. El *Día de la raza* devient alors el *Día de la hispanidad*. L'une des conséquences de cette politique de centralisation et de castellanisation est le développement des séparatismes (dont le séparatisme catalan) après le franquisme.

La deuxième approche qui retiendra notre attention dans la définition du terme « race » dans le concept de l'Hispanité est celle que Ramiro de Maeztu développe dans sa fameuse *Defensa de la hispanidad* :

Hispánicos son, pues, todos los pueblos que deben la civilización o el ser a los pueblos hispanos de la península. Hispanidad es el concepto que a todos los abarca.[...] La Hispanidad, desde luego, no es una raza. Tenía razón *el Eco* de España para decir que está mal puesto el nombre de Día de la raza al 12 de Octubre. Sólo podría aceptarse en el sentido de evidenciar que los españoles no damos importancia a la sangre, ni al color de la piel, porque lo que llamamos raza no está constituido por aquellas características que puedan transmitirse a través de las obscuridades protoplásmicas, sino por aquellas otras que son luz del espíritu, como el habla y el credo. La Hispanidad está compuesta de hombres de las razas blanca, negra, india y malaya, y

---

<sup>920</sup> Il ne s'agit pas au départ de distinguer des phénotypes, mais des pratiques religieuses.

<sup>921</sup> *En torno al casticismo, op.cit.*, p. 80.

<sup>922</sup> *Op.cit.*, p. 49.

<sup>923</sup> Soit une identité qui ne reconnaît qu'une seule origine. Nous développerons ce point dans la section C.1 de ce chapitre.

<sup>924</sup> Paul Preston, *Las tres Españas del 36*, Barcelona, Plaza & Janés, 1998, p. 81-83. Devise franquiste qui figure sur les armoiries de la « *Falange* », l'unique parti de ce régime totalitaire. Elle s'inspire de la formule religieuse trinitaire et indivisible : au nom du Père et du Fils et du Saint-Esprit. L'idéologie franquiste prétendait ainsi associer l'identité espagnole aux préceptes catholiques.

sus combinaciones, y sería absurdo buscar sus características por los métodos de la etnografía. También por los de geografía. Sería perderse antes de echar a andar.<sup>925</sup>

Cette définition de la « race » hispanique semble plus ouverte au métissage ou du moins à la reconnaissance de toutes les ethnies sous une même identité hispanique toujours considérée comme le centre civilisateur. Cette représentation de l'identité se fonde également sur la spiritualité, soit le contenu de l'être qu'Edouard Glissant définit comme l'étant. Nous entrons avec la pensée de Ramiro de Maeztu dans les strates de la structure imaginaire, des représentations du monde, du langage et des croyances. Notons également la fusion des êtres, des frontières linguistiques et géographiques dans une totalité, celle du monde hispanique.

En somme, alors que Ramiro de Maeztu propose de fonder la définition de la race sur la relation, le dialogue entre les différentes cultures concernées par l'aire hispanophone, Miguel de Unamuno et Ángel Ganivet par exemple considèrent que les « vrais » Espagnols, les pères de l'Hispanité, sont issus de la Castille. Pour construire l'Hispanité, il faudrait donc, selon ces auteurs, consolider le patrimoine culturel et intellectuel de la Castille et le diffuser dans les anciennes colonies espagnoles. On observe donc la persistance d'un rapport de dominants à dominés entre les espaces de l'Hispanité, la Castille étant assurément l'espace de la culture dominante.

Il nous semble que dans notre corpus, les deux approches pré-citées sont appliquées. La vision unamunienne semble surtout palpable dans *La catedral del mar*, représentant tout Catalan comme étant d'une identité pure, descendant d'un lignage particulier et donc fermé à l'altérité. La conception de R. de Maeztu, plus sensible à l'altérité, semble se manifester davantage dans *Circo Máximo* et *Herejes*. Quoi qu'il en soit, nous observons un rapport étroit entre Hispanité et territorialité, soit l'attachement de l'individu à l'espace et aux paysages de son « pays ». Nous noterons aussi le lien entre Hispanité et spiritualité par l'omniprésence des croyances « polythéistes » sous la Rome antique, puis Judéo-Chrétienne à partir du Moyen Âge.

---

<sup>925</sup> Ramiro de Maeztu, *Defensa de la hispanidad*, *op.cit.*, p. 8 : « Sont donc Hispaniques, tous les peuples qui doivent leur civilisation ou leur existence aux peuples hispanos de la péninsule. L'Hispanité est le concept qui les englobe tous.[...] L'Hispanité, par conséquent, n'est pas une race. *L'Eco* d'Espagne avait bien raison de dire que la fête de la race fixée au 12 Octobre était mal nommée. Ce nom serait acceptable seulement s'il indiquait que nous les Espagnols n'accordions aucune importance au lignage, à la couleur de peau parce que ce que nous appelons race n'est pas constituée des caractéristiques qui peuvent se transmettre à travers des obscurités protoplasmiques, mais par ces autres que sont la splendeur de l'esprit, le parler ou les croyances. L'Hispanité se constitue d'hommes issus des races blanche, noire, indienne et malaya, et ses variations, et il serait absurde de chercher ses caractéristiques par les méthodes de l'ethnographie ou de la géographie. Cela reviendrait à se perdre avant de commencer à marcher ».

## 2) « Hispanité » et territorialité

Selon le géographe Guy Di Méo, la territorialité désignerait « le rapport évolutif et changeant -temporel donc-, à la fois existentiel, affectif, citoyen, économique et culturel, qu'un individu ou qu'un collectif noue avec le -les- territoire-s qu'il s'approprie, concrètement et/ou symboliquement»<sup>926</sup>. Contrairement au territoire qui serait délimité par une réalité politico-administrative<sup>927</sup>, la territorialité serait un « construit social » dont la définition se réactualiserait selon le vécu, les pratiques culturelles ou encore l'imaginaire d'un individu ou d'un groupe dans l'utilisation de l'espace. Plus qu'aux territoires de l'Hispanité, nous nous intéresserons donc à la territorialité, soit à la représentation de l'espace chez les penseurs de l'Hispanité et notamment dans notre corpus hispanique. Le caractère multidimensionnel<sup>928</sup> du vécu territorial par les membres de la communauté hispanique sera un élément essentiel à prendre en considération.

Dans *La defensa de la hispanidad*, Ramiro de Maeztu, soucieux de marquer l'influence de l'Espagne sur le continent américain face à l'impérialisme des Etats-Unis, mène une réflexion sur la terminologie à utiliser concernant la célébration de la « découverte » de l'Amérique par Christophe Colomb le 12 octobre en Espagne et dans tous les pays hispanophones d'Amérique du sud. Entre « *el Día de la Raza* » et « *el Día de la Hispanidad* », ce penseur propose les définitions suivantes :

La Hispanidad no habita una tierra, sino muchas y muy diversas. La variedad del territorio peninsular, con ser tan grande, es unidad si se compara con la del que habitan los pueblos hispánicos. Magallanes, al Sur de Chile, hace pensar en el Norte de la Escandinavia. Algo más al Norte, el Sur de la Patagonia argentina, tiene clima siberiano. El hombre que en esas tierras se produce no puede parecerse al de Guayaquil, Veracruz o las Antillas, ni éste al de las altiplanicies andinas, ni éste al de la selvas paraguaya o brasileña. Los climas de Hispanidad son los de todo el mundo. Y esta falta de características geográficas y etnográficas, no deja de ser uno de los más decisivos caracteres de la Hispanidad. Por lo menos es posible afirmar, desde luego, que la Hispanidad no es ningún producto natural, y que su espíritu no es el de una tierra, ni el de una raza determinadas<sup>929</sup>.

---

<sup>926</sup> Guy Di Méo, « Territorialité », [www.hypergeo.eu](http://www.hypergeo.eu), consulté le 15 mars 2018.

<sup>927</sup> Julien Aldhuy, « Au-delà du territoire, la territorialité ? », in *Géodoc*, 2008, p.35 à 42, (p. 5). [www.halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00278669/document](http://www.halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00278669/document), consulté le 10 mars 2018.

<sup>928</sup> Claude Raffestin, *Pour une géographie du pouvoir*, Paris, Litec, 1980.

<sup>929</sup> Ramiro de Maeztu, « La defensa de la Hispanidad », in *Acción española*, Madrid, 15 décembre 1931, tome 1, numéro 1, p. 8-9: « L'Hispanité n'habite pas une mais plusieurs terres et très variées. La diversité du territoire péninsulaire, sur une superficie qui peut paraître immense, est pourtant minime comparée à celle des territoires occupés par les peuples hispaniques. Magallanes, au sud du Chili fait penser au nord de la Scandinavie. Un peu plus au nord, le sud de la Patagonie argentine jouit d'un climat sibérien. L'homme qui se trouve dans ces contrées ne peut ressembler à celui qui vient de Guayaquil, Veracruz ou des Antilles, lesquels ne peuvent ressembler à

Ainsi, l'Hispanité ne se limite pas aux seules frontières de la Péninsule ibérique. Elle ne se réfère pas non plus exclusivement à l'identité et à la culture des habitants de l'Espagne ou à celles des ressortissants hispanophones des Etats-Unis. L'Hispanité renvoie plus largement à l'ensemble de ces nouvelles nations d'Amérique, anciennement colonisées par l'Espagne, et à toute autre communauté hispanophone de par le monde qui forme avec l'ancienne métropole une aire linguistique répartie sur plusieurs territoires. Les espaces de l'Hispanité forment donc un ensemble fragmenté à l'instar finalement d'un archipel. L'Espagne elle-même, État désormais constitué de communautés autonomes depuis 1978, rassemble des espaces divers sur la Péninsule, dans les îles (Baléares et Canaries) et sur le continent africain (Melilla et Ceuta). Chacune de ces 17 Autonomies présente une identité culturelle différente au sein de l'ensemble national.

Les territoires de l'Hispanité, un peu à l'instar de l'archipel caribéen pour ce qui est du déploiement dans l'espace, semblent de ce fait fédérer des espaces différents ayant pour dénominateur commun le castillan comme langue officielle<sup>930</sup>, l'Histoire de la colonisation espagnole, les pratiques religieuses ; bref la culture espagnole ou plus exactement... hispanique. Dans une démarche glissantienne, liée à l'altérité, l'identité pourrait se construire dans un dialogue ouvert entre les régions de l'Espagne, les pays de l'Amérique hispanophone et entre l'Espagne et les Amériques.

### 3) Régionalismes et Hispanité dans le corpus

Dans notre corpus, il convient de souligner les marques d'une cohésion entre les œuvres issues de l'aire hispanique, laquelle pourrait nous aider à dégager quelques caractéristiques du roman historique hispanique.

En premier lieu, nous pouvons observer l'attachement à la terre des origines comme une célébration de l'Hispanité. Dans *Circo Máximo*, c'est directement l'Hispanie, celle que les penseurs de la génération de 98 ont identifié comme berceau de l'humanité, qui est mise à

---

ceux qui vivent dans les grandes plaines andines, lesquels se distinguent des habitants des forêts du Paraguay ou du Brésil. Les climats de l'Hispanité sont ceux de tout le monde. Et ce manque de caractéristiques géographiques et ethnographiques, reste l'un des caractères le plus décisifs de l'Hispanité. Il est pour le moins, possible d'affirmer, avec certitude, que l'Hispanité n'est pas un produit naturel, et que son esprit n'appartient pas à une terre ni à une race bien déterminées.

<sup>930</sup> En revanche, il n'y a pas d'unité linguistique dans la Caraïbe.

l'honneur lors des analepses de l'Empereur Trajano. Dans *Herejes*, la description et la référence à l'espace cubain est omniprésente, et ce même quand le protagoniste part s'installer aux Etats-Unis, car sa femme garde le contact avec les amis de Cuba. L'île est omniprésente dans le cœur et les souvenirs de tous les personnages. Si l'on considère le statut géo-politique et non pas idéologique de la Catalogne, nous pourrions alors relever dans *La catedral del mar* la description détaillée de l'espace catalan comme un hommage à l'Hispanité.

D'un point de vue spirituel, la chrétienté apparaît comme un pilier de l'Hispanité, tant dans *La catedral del mar* que dans *Herejes*. C'est assurément un facteur d'intégration à la société espagnole et cubaine comme le montre la conversion d'Habdaï, le fidèle serviteur musulman d'Arnau et du Juif Daniel Kaminsky afin d'épouser la fille du Galicien Marta Arnaez. Dans *La catedral del mar*, la religion et les croyances sont clairement présentées comme fédérant les personnages pour faire peuple : c'est en effet, « *al amparo de la catedral del mar* »<sup>931</sup> (sous la protection de la cathédrale de la mer) qu'Arnau, le personnage-arquétipe du Peuple catalan évolue tout au long de la diégèse.

Nous avons déjà démontré entre L'Espagne et Cuba quelques caractéristiques communes et inhérentes au roman historique écrit dans l'aire hispanique. Nous y ajouterons l'usage du castillan. La construction d'une diégèse dynamique qui s'appuie aussi bien sur la focalisation interne du protagoniste que sur des descriptions vraisemblables de l'espace, la mise en scène d'un héros de la marge moderne, le recours à l'image et au film pour présenter le livre sur internet et inciter à la lecture sont autant d'éléments communs aux trois romans de notre corpus écrits en espagnol, mais dont le liant demeure en fin de compte la langue, même si l'espagnol varie selon les lieux d'origine des auteurs.

Dans cet ensemble hispanique, la revendication identitaire de type « régionaliste » se manifeste en effet par l'usage d'une langue « locale ». Les « régions » de l'aire hispanique semblent alors militer pour une reconnaissance de leurs spécificités au sein de l'ensemble hispanique en récupérant dans le roman historique une période fondamentale pour l'espace représenté. En prenant pour cadre le Moyen Âge, période faste pour Barcelone, la Catalogne est mise en avant dans *La catedral del mar* non plus comme une région d'Espagne mais comme une nation à part entière. La représentation de l'Empire romain sous Trajano, l'Empereur d'origine ibérique, facilite la réhabilitation de l'Espagne au sein de la communauté européenne. Et le triple choix de la Révolution castriste, du XVII<sup>e</sup> siècle aux Pays-Bas et de la reconstruction

---

<sup>931</sup> Voir le « prière d'insérer » de *La catedral del mar* sur la page de couverture.

de La Havane à l'époque actuelle offre une fresque sociale cubaine à la fois authentique et ouverte au monde.

Il semble finalement que le roman historique hispanique obéisse à des normes d'écriture destinées à vendre à l'échelle nationale et internationale. La fiction s'installe ainsi dans un format attendu pour faciliter la lecture et l'identification générique. L'industrialisation du livre offre un service de « qualité » en terme de marketing qui cherche à satisfaire le besoin ou la demande du consommateur/lecteur, le milieu éditorial devenant de plus en plus compétitif. Au sein de l'Hispanité, se manifestent cependant des particularités régionalistes que rend visible l'écriture tant dans sa diversité linguistique européenne que dans celle de la Caraïbe.

## b. Une Amérique hispanique

Les anciennes colonies espagnoles contribuent grandement à la diversité culturelle et ethnique de l'espace américain. Dans les années 60, le *boom* latino-américain montre combien ces jeunes nations peuvent constituer un nouveau centre d'influences pour les anciennes métropoles européennes. L'Hispanité se redéfinirait donc non pas comme une dynamique à sens unique de l'Espagne vers l'Amérique, mais aussi comme une interaction de l'Amérique vers l'Espagne. Au sein de l'Amérique hispanique, Cuba a jadis constitué le joyau de l'Empire colonial espagnol. Dans un premier temps, nous nous intéresserons à l'image de l'Amérique hispanique au prisme du regard des Européens avant de proposer une vision moins exotique qui émane des auteurs hispano-américains eux-mêmes. Nous nous attèlerons ensuite à définir l'identité cubaine ou la « *cubanía* » à partir de textes de référence depuis les grands révolutionnaires jusqu'à nos jours pour mieux apprécier ainsi les manifestations de l'Hispanité dans le roman cubain *Herejes*.

### 1) « Amérique latine » et représentations

Afin d'appréhender la littérature hispano-américaine, nous nous concentrerons sur l'ensemble de ces dix-neuf nations réparties entre le continent et l'archipel caribéen qui ont jadis constitué l'Empire colonial espagnol. Nous écarterons le terme aussi familier qu'inapproprié, nous semble-t-il, d'« Amérique latine » pour désigner ces espaces. Ce concept euro-centré, forgé par les Européens et pour les Européens, se fonde sur l'unité linguistique imposée par les Colons issus de la Péninsule ibérique (Espagne et Portugal), au détriment de



la diversité linguistique et culturelle des peuples indigènes<sup>932</sup>. L'Amérique latine, au Sud, se distingue ainsi de l'Amérique anglo-saxonne, située au Nord et qui est une ancienne colonie britannique.

Blas Matamoro<sup>933</sup> rappelle que le terme même d'« Amérique » est une invention européenne. En effet, ce continent « découvert » par Christophe Colomb, en 1492, que ce dernier confondit avec les Indes fut baptisé « Amérique » en hommage au navigateur Amerigo Vespucci. Enfin, notons que selon la *doxa*, le concept d'« Amérique latine » renvoie aussi bien aux pays situés dans l'aire hispanique qu'au Brésil -espace lusophone- et exclue les anciennes colonies françaises, hollandaises et anglaises, qui se situent pourtant dans le même espace.

Toutes ces anciennes colonies situées en Amérique partagent pourtant la même Histoire des plantations/habitations et fondent leur métissage sur les mêmes souches ethniques, à savoir les peuples amérindiens, européens et, pour la plupart, africains. Tous sont confrontés aux inégalités sociales et aux discriminations raciales comme conséquences directes de la colonisation.

Nous proposons à partir des travaux de Humbolt et de Pierre Chaunu la pyramide suivante pour synthétiser la présentation de la population des Indes de Castille à la fin de la période coloniale<sup>934</sup> :

- Les Espagnols : Nés en Europe (300 000 en 1809). Ils contrôlaient l'administration du pays.
- Les Créoles (*criollos*) : nés en Amérique, mais se souhaitant purs de tout mélange (environ 3 millions). Ils possèdent les grandes *haciendas* et fournissent au pays son élite intellectuelle.
- Les Sangs-mêlés (*mestizos*) : *mulatos* (métis de Blancs et d'Indiens) ; *zambos* (métis de Noirs et d'Indiens) constituent le monde des artisans, des domestiques, voire des vagabonds. Ce monde intermédiaire et revendicatif aspirait, sans y parvenir, à effacer la tache de sa naissance et à se hisser ainsi aux côtés des Créoles dans la hiérarchie sociale.

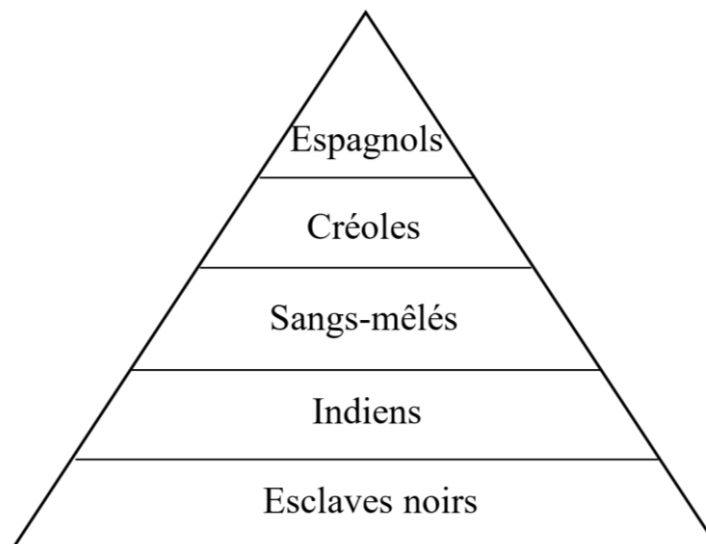
---

<sup>932</sup> Pierre Chaunu, *Histoire de l'Amérique Latine*, Paris, Presse Universitaire de France (coll. Que sais-je ?), 1949, p. 5.

<sup>933</sup> Blas Matamoro, « La novela hispanoamericana : identidad, origen y narrativa », *Ciclo de conferencias : Poesía y Novela hispanoamericanas : una literatura viva*, Madrid, 3/06/2008, consulté le 21 novembre 2017.

<sup>934</sup> Pierre Chaunu, *Histoire de l'Amérique Latine, op.cit.*, p. 40 à 41.

- Les Esclaves noirs : Plus bas encore dans l'échelle sociale, les esclaves noirs, produits de la Traite, au nombre de 800 000 dans les Indes de Castille, sont localisés surtout dans les grandes plantations sucrières des Antilles. On les trouvait aussi dans les mines.



**Figure 5. Echelle sociale de l'Amérique hispanique à l'époque coloniale**

Cette représentation de la pyramide socio-politique en Amérique hispanique à l'époque coloniale rappelle assurément la réalité des Antilles françaises à la même époque. À la seule différence que vu la petite taille de ces îles, la communauté amérindienne résidant aux Antilles a vu sa population décliner plus rapidement que sur le continent, laissant aux esclaves africains une place quasi exclusive au bas de l'échelle sociale. Aujourd'hui encore, la discrimination envers les Noirs reste très vive en Amérique hispanique, comme si ces populations métissées faisaient un déni de la composante africaine de leur identité. D'aucuns observent d'ailleurs comment l'Indigénisme favorise la revalorisation de l'héritage culturel des Amérindiens et, dans le même temps, une marginalisation, voire une « invisibilisation »<sup>935</sup>, des Noirs dans le discours identitaire hispano-américain.

C'est par conséquent l'Histoire plus que la langue qui constitue le dénominateur commun des pays d'Amérique marqués par la colonisation. Plus précisément, les peuples d'Amérique auraient pour socle commun leur Histoire culturelle, pour reprendre le concept de Pascal

---

<sup>935</sup> Victorien Lavou, « Miroirs obscurs des spéculations indigénistes », in Victorien Lavou [dir.], *Les Noirs et le discours identitaire Latino-Américain*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1997, p. 69 à 90 (p.70).

Ory<sup>936</sup>. Ainsi, le syncrétisme religieux, le métissage ethnique et culturel ou encore l'oralité qui structurent les imaginaires et les représentations de ces espaces américains sont autant de lieux communs qui marquent aussi bien les Littératures antillaises que la Littérature hispano-américaine et notamment cubaine.

## 2) À propos de la Cubanité

La Cubanité -soit l'art d'être Cubain- ou la « *cubanía* »<sup>937</sup> pour reprendre le terme de Fernando Ortiz, retient notre attention puisque dans cette étude notre corpus intègre une œuvre du Cubain Leonardo Padura. Nous pouvons simplement définir la Cubanité comme « l'essence » d'une somme d'expressions littéraires et artistiques, témoins d'un art de vivre et d'une pratique politique s'inscrivant dans une géographie, un climat, un paysage, une Histoire qui fait de cette île une pièce originale de la mosaïque culturelle hispano-américaine.

La Littérature cubaine étant reconnue comme l'une des plus fertiles des îles de la Caraïbe hispanophone, il nous appartient d'autant plus d'identifier ses particularités. Nous nous appuyons pour ce faire sur la pensée de Fernando Ortiz pour aborder la notion de « race » si centrale en Amérique. Fernando Ortiz est lui-même un fervent admirateur de Miguel de Unamuno, lequel fonde, rappelons-le, sa définition de l'espagnolité et de l'Hispanité sur la « race » et la « pureté de sang ». Fernando Ortiz reconnaît cependant un mélange des races dans la race cubaine, mentionnant la présence du Blanc, du Noir et du Jaune, soit les Chinois<sup>938</sup>. Il faut donc entendre par le mot « race » employé ici, non pas la pureté de sang d'un bloc ethnique, mais l'esprit, les comportements et les attitudes dans des situations données.

Ainsi, dans *Negros brujos*, ce théoricien souligne l'importance de la composante africaine dans la définition de la société cubaine en décrivant les rituels et les pratiques magico-religieuses observées par la population. Cette dimension spirituelle de l'âme cubaine « *el alma cubana*<sup>939</sup> » revient dans la plupart de ses ouvrages théoriques comme dans *Entre cubanos* ou

---

<sup>936</sup> Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF (coll. Que sais-je ?), 2011. Pascal Ory en tant qu'historien distingue trois types d'histoire : l'histoire économique, l'histoire politique et l'histoire culturelle. Il définit la culture comme « l'ensemble des représentations collectives propres à une société » (p.8), faisant de la « représentation » un axe majeur de sa conception de l'histoire culturelle, qu'il définit elle-même comme « l'Histoire sociale des représentations » (p.13).

<sup>937</sup> Fernando Ortiz, *Entre cubanos, psicología tropical*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1993 (1913), p. 5.

<sup>938</sup> Fernando Ortiz, *El pueblo cubano*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1997 (1908), p. 14.

<sup>939</sup> *Op.cit.*, p. 61.

*El pueblo cubano*, inscrivant la culture yoruba et les rites de la *Santería* au centre de l'art de vivre cubain.

Notons encore dans la correspondance entre Ortiz et Unamuno une comparaison constante entre l'Ibèrité et la Cubanité. Ortiz relève entre les deux peuples des points communs dans les attitudes qui pourraient alors apparaître comme des caractéristiques de l'Hispanité. L'apathie, le manque de curiosité intellectuelle ou encore le manque de maturité politique semblent se manifester aussi bien en Espagne qu'à Cuba. Même s'il reconnaît que l'analphabétisme et le retard intellectuel de son peuple sont le fruit d'une politique colonialiste visant à maintenir la population servile dans l'ignorance et l'aliénation, Ortiz semble positionner l'Espagne comme le centre de l'Hispanité, le modèle à suivre pour rehausser l'image du peuple cubain. La culture et la civilisation viendraient donc de l'Europe ou de l'Amérique du nord, et donc des grandes villes des Etats-Unis. Ortiz distingue encore Cuba des autres peuples de l'Amérique hispanophone de par sa prise d'indépendance tardive et une présence africaine plus importante que dans les autres anciennes espagnoles.

La Cubanité est pourtant galvanisée pendant la Révolution castriste qui prend, à l'échelle internationale, le visage de Che Guevara ou encore de Fidel Castro. Être Cubain, c'est alors savoir se débrouiller au quotidien en temps de pénurie à cause de l'embargo imposé par les Etats-Unis et savoir résister au géant nord-américain en cultivant l'excellence, notamment dans le milieu médical, éducatif ou encore artistique. Malgré le départ en exil de milliers de Cubains -bien souvent au péril de leur vie - aux Etats-Unis ou ailleurs, à cause de l'oppression castriste, du manque de liberté d'expression, du mode de vie précaire, Cuba, symbole de résistance, devient un modèle pour beaucoup de pays de la Caraïbe.

La salsa « cubaine »<sup>940</sup>, entre autres, conquiert le monde et devient un art de vivre pour beaucoup. Face au géant nord-américain, l'art devient alors un instrument de résistance à Cuba, capable d'exhiber à l'échelle mondiale le mode de vie, le parler et la culture cubaine comme une preuve inattaquable de l'existence d'une Cubanité et d'une « race » cubaine.

C'est toute la profondeur de l'identité cubaine, les mentalités, le parler, les gestes quotidiens, la mémoire vive de La Havane, pré et post-révolutionnaire, que l'on retrouve dans le roman *Herejes* de Leonardo Padura. Au-delà de La Havane, le lecteur peut aussi découvrir l'âme cubaine en plein cœur de la Floride jusqu'aux Etats-Unis où les Anticastroistes trouvent refuge et reconstituent une *Little Havana* à l'instar du protagoniste Daniel Kaminsky. Au même

---

<sup>940</sup> Notons que la salsa dite cubaine est née à New-York de ressortissants cubains.

titre que la musique, il ressort que la Littérature cubaine constitue un véritable support d'expression culturelle et de revendication identitaire.

Depuis la levée de l'embargo et l'arrivée au pouvoir de Raúl Castro, il semble qu'une nouvelle ère s'ouvre pour Cuba. Même si l'administration de Donald Trump se montre plus hostile que celle de Barack Obama à une véritable politique de réconciliation entre les Etats-Unis et Cuba, cette île de la Caraïbe, bien présente dans les imaginaires du monde américano-caraïbe après des années de résistance à l'impérialisme nord-américain, s'ouvre au monde et attire désormais une foule de touristes états-uniens.

La postmodernité arrive à Cuba et pousse à s'interroger sur l'avenir de la Cubanité. Longtemps restée à la marge des échanges internationaux, Cuba devient une destination à la mode pour tous les curieux en quête d'une humanité et d'un espace considérés comme authentiques dans des sociétés occidentales de plus en plus aseptisées. L'âme cubaine résistera-t-elle à ce nouveau tournant de son Histoire ?

Dans la médaille ontologique proposée par le penseur martiniquais Jean Bernabé, la nécessaire évolution de l'ipséité préfigure d'emblée de nouvelles mutations pour l'identité cubaine au contact du monde. Déjà le format narratif du roman *Herejes* semble obéir, nous l'avons vu, à des normes éditoriales plus espagnoles qu'hispano-américaines...

### 3) Interinfluences Cubanité/Espagnolité

La littérature hispano-américaine, constitue un véritable patrimoine culturel en ce qu'elle présente des caractéristiques propres et innovantes qui vont jusqu'à s'imposer sur la scène littéraire internationale grâce au *boom* latino-américain des années 60. Parmi ces caractéristiques principales nous relevons la prégnance d'une oralité due à la contribution séculaire des civilisations précolombiennes et des esclaves africains. La redéfinition du temps comme un système cyclique, et non pas linéaire comme en Europe, constitue assurément un autre point fort des textes hispano-américains. La prise en compte par les auteurs du caractère merveilleux de l'espace américain redéfinit le réalisme littéraire en Amérique hispanique.

Par ailleurs, la réécriture de l'Histoire suppose une destruction des mythes et des représentations établis par les Européens, suivie d'une reconstruction ou d'une réhabilitation des mythes et des héros vivants dans les imaginaires locaux. L'espace-temps américain infléchit alors considérablement les modes d'écriture et de réécriture de l'Histoire.

Notons encore que la langue comme héritage colonial ne se pratique pas comme en Espagne puisque divers imaginaires présents sur place se mélangent et fécondent un espagnol

aux normes variables. Ce processus, que nous identifierons comme la « créolisation linguistique » définie par Edouard Glissant<sup>941</sup>, réifie l'existence au sein de l'aire hispanique de particularismes américains.

Cependant, au-delà de l'utilisation de la langue, il convient de souligner les intertextualités dans l'aire hispanique entre Espagne et Amérique hispanique. Les passages réguliers des romanciers espagnols dans les pays d'Amérique du sud pour présenter leurs romans ou encore le vif intérêt des romanciers hispano-américains qui prétendent à une reconnaissance internationale pour les maisons d'édition espagnoles, montrent que l'Espagne conserve une forte influence sur la production littéraire hispano-américaine. À l'inverse, la Littérature hispano-américaine a aussi un impact sur la Littérature espagnole. En effet, depuis la période du « boom latino-américain » dans les années 60, les auteurs espagnols se sont d'ailleurs largement inspirés des textes hispano-américains pour se « régénérer »<sup>942</sup>. Cette intertextualité entre les pays hispanophones contribue donc à la construction d'un roman historique hispanique qui exprime, selon les espaces représentés, des problématiques identitaires différentes.

Hormis l'Espagne, pas moins de dix-neuf nations constituent l'aire hispanophone. Or, à l'intérieur des nations, certaines régions alimentent des velléités indépendantistes, à l'instar de la Catalogne en Espagne. L'usage d'une langue commune ne garantit donc pas toujours la cohésion entre les espaces. De surcroît, des identités culturelles issues d'aires linguistiques différentes peuvent se découvrir une souche commune, notamment à travers l'Histoire. Dans ce cas, la barrière de la langue ne saurait constituer un obstacle infranchissable à la mise en lumière d'une identité-rhizome.

En somme, l'Hispanité renvoie à l'ensemble des peuples et des identités culturelles utilisant l'espagnol comme langue première ou langue seconde<sup>943</sup>. Si la Castille, peut être reconnue comme le berceau de cette identité diasporique, en imposant dès le XV<sup>e</sup> siècle le castillan comme la langue véhiculaire de l'Empire espagnol, l'aire hispanophone n'en reste pas

---

<sup>941</sup> Voir chapitre II.A.2. de cette troisième grande partie de notre étude.

<sup>942</sup> Alejo Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, op.cit., p. 16.

<sup>943</sup> Nous tenons compte ici des pays hispanophones où l'espagnol, la langue officielle, cotoie d'autres langues - amérindiennes notamment à l'instar des pays andins-. La langue première étant le castillan et la langue seconde l'*aymara* ou le *quetchua* (langues amérindiennes). Nous nous référons également aux ressortissants des pays hispanophones installés à l'étranger à l'instar de la communauté mexicaine ou cubaine aux Etats-Unis. Dans ce cas, l'anglais serait la langue première et le castillan, la langue seconde. Dans les deux cas de figure, les individus concernés sont considérés comme hispanophones, porteurs de la culture hispanique et donc « hispanos ».

moins aujourd'hui un espace fragmenté, à l'instar de l'archipel caribéen, nous l'avons rappelé, où la langue se développe entre unité et diversité.

Par ailleurs, un dialogue s'instaure entre la Littérature hispano-américaine et les Littératures antillaises franco-créolophones qu'il conviendra de mettre en évidence en nous valant notamment de l'explication de la « Caribéanité » dans les romans historiques de notre corpus.

## ***2. Caribéanité***

L'archipel caribéen réunit dans une même zone géographique une mosaïque de cultures et de langues réparties sur plusieurs îles. Les Petites et les Grandes Antilles, ainsi qu'une partie du continent américain, se retrouvent au cœur du commerce triangulaire, partageant alors la même histoire coloniale et intégrant, par conséquent, sensiblement les mêmes composantes ethniques : les Africains, les Amérindiens et les Européens. Après les abolitions de l'esclavage<sup>944</sup>, les Coolies viennent remplacer les esclaves africains dans les champs de cannes aux Antilles. Les Chinois<sup>945</sup> sont alors présents à Cuba et les Indiens d'Inde aux Antilles françaises. Avec la période postcoloniale et la mondialisation, la Caraïbe s'ouvre alors à d'autres nationalités qui viennent enrichir des territoires déjà très métissés. Cet héritage culturel et historique commun constitue, au-delà des frontières géopolitiques et linguistiques, le socle commun d'une mémoire collective et d'une identité culturelle que nous désignerons par le terme : Caribéanité. La Littérature devient ainsi l'une des vitrines les plus éloquentes de l'identité et de la cohésion caribéenne. Nous citerons, à cet égard, le fameux texte de l'*Éloge de la créolité* qui commence par l'affirmation : « Ni Européens, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles »<sup>946</sup>.

De la Négritude césairienne à la Créolité en passant par l'Antillanité glissantienne, les influences se mélangent d'une île à l'autre. Nous tâcherons, dans un premier temps, de mieux appréhender ces concepts identitaires développés dans la Caraïbe. Nous envisagerons ensuite la pensée archipélique, si chère à Edouard Glissant, en portant une attention particulière au

---

<sup>944</sup> Marcel Dorigny, Bernard Gainot, *Atlas des esclavages des Antiquités à nos jours*, Paris, Ed. Autrement, 2017.

<sup>945</sup> Robert J. Plowman, *The Voyage of the « Coolie » ship Kate Hooper, October 3, 1857, -March 26, 1858*, in Prologue Magazine, vol. 33, n° 2, summer 2001, US National Archives, www.archives.gov, consulté le 15 février 2018.

<sup>946</sup> Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité*, op.cit., p. 13.

monde franco-créolophone du bassin caribéen. La partie française de la Caraïbe dont les intellectuels ont apporté une large contribution à la théorisation des concepts identitaires nous intéresse d'autant plus, vu le choix de notre corpus.

#### a. Qu'est-ce que la Caraïbe ?

La Caraïbe, le terme-clé qui nous intéresse dans cette partie réservée à la Caribéanité est issu tout comme le terme « Amérique » des Conquistadors espagnols. « *Los Caribes* », les Caraïbes, étaient un peuple amérindien déjà installé aux Petites Antilles à l'arrivée des Européens. Ces premiers hommes qui ont inspiré moult mythes et fantasmes ont été pratiquement tous exterminés par les Colons. Il subsiste à la Dominique une réserve où vivent encore quelques descendants de ces Amérindiens. Il conviendra dans les lignes suivantes d'envisager la Caraïbe comme une région géographique, historique et culturelle qui comprend des territoires de type insulaire et continental tout autour de la mer des Caraïbes. La Caraïbe est aussi l'espace de vie d'un peuple métissé et digénétique en ce qu'il est issu des anciennes sociétés esclavagistes. Cette région du monde et de l'Amérique propose donc un modèle identitaire composite, multilingue et multiculturel qui appelle à la créolisation des imaginaires, des langues et des cultures en présence dans ces territoires. L'Atlas Caraïbe nous invite d'ailleurs à considérer la Caraïbe comme « une matrice historique pregnante » qui « semble être le fondement d'une identité commune à l'ensemble de l'archipel, voire à certaines portions de l'espace continental bordier de la Caraïbe »<sup>947</sup>.

Envisager la Caraïbe, à partir des textes de notre corpus, comme une « région » nous permettra de mieux appréhender les fondements d'une « caribéanité littéraire »<sup>948</sup>, soit l'existence d'une identité propre à la Caraïbe qui s'exprimerait notamment par le biais du roman historique.

---

<sup>947</sup> [www.atlas-caraibe.certic.unicaen.fr](http://www.atlas-caraibe.certic.unicaen.fr), consulté le 5 juin 2018.

<sup>948</sup> Elodie Cocote, *Création d'un lexique bilingue français régional des Antilles-espagnol cubain, et enjeux traductifs et interculturels*, thèse dirigée par Corinne Mencé Caster et Raphaël Confiant, soutenue à l'Université des Antilles, le 28 octobre 2017, p. 127.



## 1) Contexte géographique

Le dictionnaire Larousse se place du point de vue de la géographie pour définir la Caraïbe : « Région géographique regroupant l'ensemble des Antilles et une partie des terres bordant la mer des Antilles »<sup>949</sup>. Cette définition pose d'emblée le statut d'une « région » de l'Amérique centrale. Elle inclut également, dans l'ensemble caribéen, certaines parties du continent américain. Ces territoires situés autour de la mer des Caraïbes constituent donc le bassin caribéen et sont soumis de ce fait aux mêmes conditions climatiques dites tropicales et à un même type de végétation qui inspire souvent la littérature engagée dans la revendication identitaire.

Cependant, la dimension géographique ne saurait être l'unique critère de définition de la Caraïbe. Il s'agit là aussi d'une « région historique »<sup>950</sup> en ce qu'elle est constituée d'anciennes « sociétés esclavagistes »<sup>951</sup> qui partagent le même passé colonial. Par conséquent, la Caraïbe est aussi une « région culturelle » où vit une population métissée à partir des mêmes composantes ethniques. En considérant la Caraïbe comme partie intégrante de l'Amérique, Edouard Glissant inclut dans la *Neo-América* les territoires de « la Caraïbe, du Nord-Est du Brésil, des Guyanes et de Curaçao, du sud des Etats-Unis, de la côte Caraïbe, de la côte Caraïbe du Venezuela et de la Colombie, et d'une grande partie de l'Amérique centrale et du Mexique »<sup>952</sup>.

Ainsi, les îles de la Caraïbe constituent entre Grandes et Petites Antilles et une partie de l'Amérique continentale un « environnement géopolitique complexe »<sup>953</sup>, un chapelet d'identités culturelles en quelque sorte qui s'inscrit dans un contexte linguistique diglossique.

---

<sup>949</sup> *Le petit Larousse illustré 2017, op.cit.*, p. 1372.

<sup>950</sup> José M. Mateo Rodriguez, « Qu'est-ce que la Caraïbe ? vers une définition géographique », in Cruse&Rhiney (eds.), *Caribbean Atlas*, <http://www.caribbean-atlas.com>, consulté le 25 juin 2018.

<sup>951</sup> Marcel Dorigny, *Atlas des esclavages. De l'Antiquité à nos jours*, Paris, édition Autrement (coll. Atlas/Mémoires), 2017, p. 7.

<sup>952</sup> Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, p.13.

<sup>953</sup> [www.atlas-caraibe.certic.unicaen.fr](http://www.atlas-caraibe.certic.unicaen.fr), consulté le 5 juin 2018.

## 2) Un Contexte linguistique diglossique

La Caraïbe, un espace que l'Histoire a situé au Carrefour du monde par les traites négrières mélange les peuples et les cultures et, par conséquent, les langues. Entre les langues coloniales et le créole, la créolisation linguistique est patente dans l'espace caribéen. Déjà, les langues héritées des Colons ne se pratiquent plus de la même façon. Le français parlé en Martinique n'est pas le même français utilisé en France hexagonale ; l'espagnol de Cuba présente lui aussi des spécificités qui n'existent pas sur le territoire de l'Espagne péninsulaire. Il est donc courant d'observer dans la pratique de la langue officielle des variations linguistiques d'un espace à l'autre.

Parallèlement, dans les îles anciennement colonisées par les Français, la langue créole, née sur l'Habitation, est aujourd'hui très largement parlée par les couches populaires. La langue créole, infériorisée, s'inscrit alors dans un rapport diglossique avec la langue héritée du Colon, considérée comme officielle. La colonialité s'observe même dans une hiérarchie diglossique au sein même de la pratique de la langue officielle, étant donnée que l'espagnol de Cuba n'est pas valorisé au même titre que l'espagnol pratiqué en Espagne, en particulier en Castille.

Il nous appartiendra ultérieurement d'observer comment les textes de notre corpus caribéen instrumentalise la langue pour défendre l'identité de leur peuple.

## 3) La Caraïbe : espace de la créolisation

Nous nous appuyons sur la pensée d'Edouard Glissant qui définit la Caraïbe comme un espace de la créolisation<sup>954</sup>. La mer de la Caraïbe ouverte au monde est le réceptacle des différents peuples qui sont venus, par les convulsions de l'Histoire et sur différentes périodes, constituer un peuple métissé et digénétique. Les peuples de la Caraïbe ont dû réinventer une langue et un langage, un imaginaire mais aussi une genèse, voire une digenèse, à laquelle se « raccrocher » pour expliquer leurs origines. Cette (re)création du monde américano-caraïbe relativement récente et inédite offre assurément une nouvelle façon d'appréhender le monde et le rapport à l'Autre. Sous l'effet de la mondialisation facilitée par le développement des techniques et des moyens de transport, la créolisation observée dans les Amériques et dans la Caraïbe s'opère dans le monde entier, d'où la thèse d'Edouard Glissant : « le monde se

---

<sup>954</sup> *Idem.*

créolise »<sup>955</sup>. La Caraïbe peut donc devenir un vaste sujet d'étude pour comprendre le processus de créolisation et réfléchir aux problématiques de l'interculturalité.

Il importe d'observer d'un point de vue littéraire l'expression d'une caribéanité qui se fonde sur une intertextualité, soit un dialogue entre les imaginaires des îles de l'arc antillais et des pays d'Amérique.

## b. Une littérature caribéenne en construction

Dans le bassin caribéen, il semble que les courants de pensées influencent la production littéraire d'une île à l'autre, indépendamment de la langue parlée, ces langues étant issues de la diversité des colonisateurs. Aussi, nous mettrons en lumière les interactions entre les îles hispanophones et franco-créolophones sur le plan littéraire afin de mieux appréhender les caractéristiques du roman historique caribéen. Il convient de montrer l'impact d'Haïti sur les premières revendications identitaires dans l'Histoire et dans la littérature caribéenne. L'imposante influence hispano-américaine, dans un premier temps, avec les concepts du Réel Merveilleux et du Réalisme Magique ainsi que la pensée archipélique d'Edouard Glissant nous permettront de souligner, dans un second temps, l'apport franco-créolophone dans la construction de la Littérature caribéenne.

### 1) Haïti et les premières revendications identitaires

« Découverte » par Christophe Colomb le 5 décembre 1492, Haïti occupe la partie occidentale de l'ancienne colonie espagnole d'Hispaniola. Cédée à la France dès 1697, elle partage depuis son espace géographique avec la République Dominicaine<sup>956</sup>. Première République noire indépendante et libre de l'Histoire coloniale, Haïti a montré la voie de l'Indépendance à de nombreuses nations d'Amérique. De plus, l'île a souvent joué un rôle précurseur dans la littérature franco-créolophone et continue encore aujourd'hui, malgré une situation économique fort précaire, de rayonner sur le plan culturel dans la Caraïbe et dans le monde, grâce notamment à ses nombreux ressortissants installés à l'étranger<sup>957</sup>.

---

<sup>955</sup> *Op.cit.*, p. 15.

<sup>956</sup> Jack Corzani, *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane*, Fort-de-France Martinique, Editions Désormeaux, 1993, Tome 5, p. 1340.

<sup>957</sup> J'en veux pour preuve la toute récente nomination de Dany Laferrière à l'Académie Française qui consacre la littérature haïtienne et, plus largement, franco-créolophone.

Les spécialistes situent les débuts de la Littérature haïtienne<sup>958</sup> à la proclamation de l'Indépendance d'Haïti au XIX<sup>e</sup> siècle. En 1804, aux lendemains des affrontements remportés de hautes luttes par Toussaint Louverture et Jean-Jacques Dessalines, les Colons français sont expulsés de l'île, Dessalines est alors sacré Empereur sous le nom de Jacques I. Ces événements auront un écho retentissant dans la Caraïbe et même sur le continent américain.

Une nouvelle génération d'auteurs haïtiens, dite des « Pionniers »<sup>959</sup> émerge. Les premiers jets littéraires sont militants et ont pour objectif de tenir en éveil les esprits indépendantistes afin de prévenir contre toute attaque des Français, alors vaincus, mais qui ne semblaient pas s'être résignés à perdre la plus florissante de leurs colonies. Tout comme leurs homologues martiniquais et guadeloupéens, ces auteurs de la période postcoloniale s'inscrivent dans la Francité<sup>960</sup>. Ils prennent pour référence la Littérature française, cherchant essentiellement à imiter les productions de l'ancienne métropole et signant des textes qui peuvent manquer d'authenticité et d'originalité. C'est ainsi qu'a pu se développer le romantisme haïtien, caractérisé par une excellente maîtrise de la langue française et une grande admiration pour la culture de l'ancienne métropole.

Les générations suivantes sont plus authentiques et davantage tournées vers la culture locale et l'héritage africain. Les générations du Cénacle de 1836<sup>961</sup>, et surtout celle de La Ronde<sup>962</sup> -qui produisent des textes de tous genres, enrichissant considérablement la Littérature haïtienne tant quantitativement que qualitativement-, contribuent à promouvoir la culture haïtienne en s'inspirant plus particulièrement de la vie rurale et de la Littérature orale populaire.

Une fois Dessalines trahi et assassiné par ses Seconds, Haïti voit son territoire se déchirer en deux : Nord et Sud se séparent et tombent sous les commandements respectifs du général noir Henry Christophe et du Mulâtre Alexandre Pétion. Cette période inspire dans le

---

<sup>958</sup> Raphaël Berrou, Pradel Pompilus, *Histoire de la littérature haïtienne illustrée par les textes*, Port-au-Prince, Editions Caraïbes, 1975.

<sup>959</sup> *Op.cit.*, Tome I, p. 15. C'est d'abord dans des revues intitulées *L'Abeille haïtienne*, *L'Observateur* ou encore *Le Télégraphe* que publie cette première génération d'auteurs.

<sup>960</sup> Dictionnaire *Le Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2013, p. 480. « Caractère de ce qui est français ». En utilisant ce terme, nous nous référons à l'assimilation culturelle des haïtiens par les colons français.

<sup>961</sup> C'est la naissance du romantisme haïtien fondé par les frères Nau (Émile, Eugène et Ignace), les frères Ardouin (Beaubrun et Céligny), les frères Lespinasse (Dumai, Beauvai, et Massillon), etc.

<sup>962</sup> Génération d'Intellectuels Haïtiens (de 1898 à 1927) qui affiche un style plus affirmé diffusé grâce notamment à la revue *La Jeune Haïti*. Ce grand mouvement littéraire haïtien qui veut chanter autant les sentiments universels que les spécificités de l'île, inspire bon nombre de conteurs, poètes, critiques et romanciers.

pays davantage les poètes, les dramaturges et les prosateurs que les romanciers<sup>963</sup>. Citons cependant le roman historique *Stella* d’Emeric Bergeaud, publié en 1859. Bien que le texte manque de force et d’authenticité<sup>964</sup> comme pour les débuts de la production littéraire aux Antilles françaises, l’œuvre serait à classer dans le genre du roman historique puisqu’elle s’inscrit dans le contexte des guerres d’Indépendance et des révoltes d’esclaves en Haïti.

L’œuvre du Cubain Alejo Carpentier *El reino de este mundo* (*Le Royaume de ce monde*) publiée en 1949, revisite l’épisode de la Révolution haïtienne dans une narration empreinte de « Réel Merveilleux ». Cet auteur précise dans la préface de ce roman que c’est en Haïti qu’il saisit le caractère merveilleux de l’espace américain. Haïti peut assurément être considérée comme un espace-clé de création littéraire pour le monde américano-caraiïbe.

En effet, la Littérature haïtienne gagne en originalité et en authenticité malgré quelques querelles littéraires. Il devient difficile d’effectuer une classification par genre des romans présentant des caractéristiques bien différentes de celles des modèles existants. Daniel Delas, entre autres, à l’occasion d’une réflexion sur les *Littératures des Caraïbes de langue française*<sup>965</sup>, met l’accent sur trois auteurs particulièrement productifs dont l’œuvre fondatrice serait à l’origine du « véritable roman haïtien »<sup>966</sup>. Cette Littérature qui s’inspire beaucoup de l’Histoire et des mœurs quotidiennes des Haïtiens compte bon nombre de romans historiques.

Nous concluerons ce bref tour d’horizon de la littérature haïtienne par le mouvement indigéniste qui marque les débuts du XX<sup>e</sup> siècle et doit son nom à la *La revue Indigène* parue en 1927. Cette revue, dirigée et co-fondée par Emile Roumer et Carl Brouard prône l’authenticité et montre le besoin ambiant d’un enracinement et d’une forte revendication

---

<sup>963</sup> Pendant la scission d’Haïti et la répartition du territoire entre Pétion et Henry Christophe, les poètes, eux aussi sont divisés. Ils expriment leur position à travers des chansons le plus souvent, ou encore par le biais de poèmes et de pièces de théâtre, à la manière des pseudo-classiques. Hormis les poètes et les dramaturges, on compte aussi quelques prosateurs, à l’instar de Pompée Valentin Vastey ou encore de Boisrond-Tonnerre qui a rédigé sous la demande de Dessalines les mémoires de l’acte de l’Indépendance d’Haïti.

<sup>964</sup> *Op.cit.*, p. 192. On y déplore le peu de précisions historiques dans la narration, de déictiques spatiaux-temporels et de personnages emblématiques de l’Histoire de l’île.

<sup>965</sup> Daniel Delas, *Littératures des Caraïbes de langue française*, Paris, Nathan Université, 1999.

<sup>966</sup> *Histoire de la littérature haïtienne illustrée par les textes*, Tome II, *op.cit.*, p. 515. Frédéric Marcelin est l’auteur d’un roman de mœurs et historique à la fois, intitulé *Thémistocle-Epaminondas Labasterre* (1901) et de *La vengeance de Mama* (1902). Ferdinand Hibbert, quant à lui, choisit de peindre la vie sociale de son île. Il écrit *Romulus*, un autre roman historique inspiré par le siège de Miragoâne de 1883, *Les simulacres*, mais aussi *Sena* (1905) et *Les Thazar* (1907). Enfin, Justin Lhérisson produit deux romans : *La famille des Pititecaille* publié en 1905 et *Zoune chez san ninnaine*. En plus de ces trois figures marquantes de la génération de la Ronde, on peut mentionner également Antoine Innocent qui raconte dans *Mimola ou l’histoire d’une cassette* « petit tableau de mœurs locales » la vie des petites gens avec force détails ; Amédée Brun qui s’illustre dans *Sans pardon* et *Deux amours* ; ou encore Félix Courtois et Léon Laleau. Cette génération d’auteurs est reconnue par Raphaël Berrou et Pradel Pompilus, historiens de la Littérature, comme étant à l’origine du « véritable roman haïtien ».

identitaire. Pour comprendre ce phénomène, il nous faut remonter à l'invasion d'Haïti par les *marines* américains du 28 juillet 1915 jusqu'à l'année 1934. Le Docteur Jean-Price Mars oppose alors à cette invasion une forte résistance culturelle à partir d'une revendication africaniste. Il s'agissait désormais pour les artistes et les écrivains du pays de s'inspirer de « la vie paysanne et de la littérature orale populaire »<sup>967</sup>. Jean-Price Mars réhabilite aussi le vaudou face au catholicisme, invitant ainsi le peuple haïtien à assumer fièrement ses origines africaines. Son combat connaît un tel retentissement en Haïti et dans les diasporas noires que Léopold Sedar Senghor le sacre « Père de la Négritude »<sup>968</sup>.

Enfin, s'il doit beaucoup à l'Africanisme de Jean Price-Mars, notons que l'Indigénisme est aussi une réactivation des valeurs portées par le Cénacle de 1836, déjà évoqué. En fin de compte, ce retour vers l'Afrique des intellectuels haïtiens sera d'abord connu sous le nom d'Africanisme, d'Indigénisme, de Noirisme puis finira par inspirer la Négritude césairienne.

La liste est longue des romanciers engagés dans l'Indigénisme<sup>969</sup>. Nous ne pouvons manquer de mentionner un auteur aussi incontournable que Jacques Roumain. Ce Mulâtre, petit-fils de Joseph Antoine Tancrède Auguste, ancien président d'Haïti, est un écrivain, un poète et un homme politique. C'est l'un des principaux collaborateurs de la *Revue Indigène* et le fondateur du parti communiste en Haïti. Il est aussi l'auteur du *Gouverneurs de la Rosée*, œuvre posthume publiée en 1944 et considérée comme l'un des plus grands classiques de la Littérature haïtienne moderne. A noter que cet ouvrage, traduit en anglais par Langston Hughes -figure-clé du mouvement afro-américain de « La Renaissance de Harlem »- touche avec succès un large public dans la diaspora noire, au même titre que *Batouala* du Guyanais René Maran ou de quelques poèmes du Cubain Nicolás Guillén. Toutes ces influences constitueront le terreau de la Négritude telle que la conçoit le Martiniquais Aimé Césaire.

Si en Martinique, la revendication des origines africaines marque les débuts d'une littérature plus authentique, en Haïti, l'Indigénisme qui se définit d'abord comme un mouvement littéraire, influence fortement la politique. Les dictatures duvaliéristes qui sévissent de 1957, date de l'élection présidentielle de François Duvalier -alias Papa Doc-, à 1986, date de la destitution de Jean-Claude Duvalier -plus communément appelé Bébé Doc-, s'appuient sur « un programme populiste noiriste »<sup>970</sup> largement inspiré de l'idéologie de Jean-

---

<sup>967</sup> *Littératures des Caraïbes de la langue française, op.cit.*, 1999, p. 37.

<sup>968</sup> *Idem.*

<sup>969</sup> *Histoire de la littérature haïtienne illustrée par les textes, Tome III, idem.*

<sup>970</sup> Jack Corzani, *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane, op.cit.*, p. 1346.

Price Mars. En effet, ces dictateurs imposent une politique fondée sur la revalorisation des mœurs et des valeurs africaines au sein de la société haïtienne, la réhabilitation du vaudou et la persécution des Mulâtres -lesquels sont considérés comme les traîtres du peuple haïtien- avec pour bras armé les Volontaires de la Sécurité Nationale, plus couramment connus sous le nom de « tontons macoutes ». Par ailleurs, une série de réformes est mise en place afin d'obtenir un système d'éducation et des institutions plus « conformes à la mentalité haïtienne »<sup>971</sup>. Durant cette période de dictature et de répression féroce, bon nombre d'écrivains et d'artistes s'exilent, principalement en Afrique de l'Ouest, en Amérique du Nord et en France. Il s'ensuit une distinction entre la littérature du « dedans » et la littérature du « dehors »<sup>972</sup>, cette dernière étant bien plus prosaïque que la première. Cependant, l'espace haïtien reste le berceau des principaux mouvements littéraires haïtiens<sup>973</sup>. L'exil forcé des écrivains favorise l'émergence de diasporas haïtiennes de par le monde<sup>974</sup>. En France hexagonale, hormis Jean Métellus, Jean-Claude Charles, Louis-Philippe Dalembert, c'est sans doute René Depestre qui se distingue le plus. Ce dernier a l'occasion d'effectuer un séjour de deux ans au Brésil, puis il se réfugie à Cuba, d'où il rédige la plus grande partie de ses œuvres. La préface de son recueil de poèmes *Végétations de clarté* est signée par Aimé Césaire. Ainsi, la nouvelle génération d'auteurs haïtiens ne cesse d'être en résonance avec la littérature antillaise francophone<sup>975</sup>.

En conclusion, la Littérature haïtienne porte dès ses premiers jets une revendication identitaire et une forme de résistance culturelle qui inspire les auteurs des îles voisines. La génération des Pionniers et celle du Cénacle de 1836 incarnent comme les tous premiers textes littéraires postcoloniaux des Antilles françaises une littérature qui manque encore

---

<sup>971</sup> *Littératures des Caraïbes de langue française, op.cit.*, p. 38.

<sup>972</sup> *Op.cit.*, p. 92.

<sup>973</sup> Les plus marquants prennent le nom de « Hounguenikon », « Pluralisme », « Haïti littéraire » ou encore « Spiralisme ». Davertige, Legagneur, Anthony Phelps, Rolan Morisseau et René Philoctète sont reconnus comme étant les têtes de file de « Haïti littéraire ». Le Spiralisme est essentiellement représenté par Jean-Claude Figolé, René Philoctète et Franck Etienne. Concernant les romans historiques, nous citerons *Aube tranquille* de Jean-Claude Figolé.

<sup>974</sup> Les auteurs les plus célèbres sont Roger Dorsinville sur le continent africain ; les frères Franck et Paul Laraque, Marie Chauvet, Philippe Thoby-Marcelin, René Bélance, Paul Cauvin et Roger Pradel aux Etats-Unis. Au Québec, rayonnent les écrits de Gérard Etienne, Emile Ollivier et de Dany Laferrière. Enfin une toute nouvelle génération de poètes qui se proclame « Québécois pure laine crépue » s'illustre par des écrivains tels que les frères Kauss, Gary Kang, ou encore Robert Berrouet-Oriol.

<sup>975</sup> Dans l'espace haïtien actuel, on observe un renouveau de la littérature haïtienne en deux mouvements. Gary Victor, dans une volonté d'imprimer dans le texte les mœurs et les petits détails de la vie quotidienne se dit « audiencier » dans la mesure où il recueille les « petites histoires drôles dont raffolent les Haïtiens et qui mettent à mal les puissants du jour »<sup>975</sup> tandis que Lyonel Trouillot qui observe plus volontiers les formes narratives existantes a remporté le *Prix Carbet* 2013, organisé par l'Institut du Tout-Monde d'Édouard Glissant, pour son roman intitulé *Parabole du failli*.

d'authenticité alors que les auteurs de la Ronde marquent davantage la présence d'une identité culturelle en Haïti. L'Indigénisme de Jean-Price Mars, qui surgit comme un acte de résistance face à l'invasion nord-américaine finit par imposer un art d'écrire haïtien dont les productions innovantes sont souvent difficiles à « classer » dans les genres littéraires existants. Même si l'Indigénisme -ou le Noirisme- de Jean-Price Mars inspire la sanglante politique duvaliériste qui pousse à l'exil de nombreux auteurs engagés, l'espace haïtien et sa diaspora demeurent toutefois l'un des berceaux des mouvements littéraires les plus authentiques de la Caraïbe. La Négritude césairienne ou encore Le Réel Merveilleux du Cubain Alejo Carpentier, puisent d'ailleurs directement leur inspiration dans la réalité haïtienne.

## 2) Influences hispano-américaines dans la littérature caribéenne

Si Haïti, de par son histoire exemplaire, a joué un rôle fondamental dans la vague de revendication identitaire des pays de la Caraïbe, l'impact des pays hispano-américains dans la construction de la littérature caribéenne est également marquant avec notamment les échos du Réel Merveilleux, du Réalisme Magique et même du Réalisme Merveilleux<sup>976</sup> dans le roman historique antillais.

L'espace américain produit par conséquent un format narratif qui permet de rompre avec le réalisme conçu par Balzac ou Zola et met en exergue une réalité méconnue ou ignorée des Européens. Il ne s'agit plus assurément d'appréhender le monde depuis le point de vue des Européens, mais bien depuis celui des Américains<sup>977</sup>, soit de montrer le monde américain avec des outils et un mode narratif américains.

Ainsi, la revendication identitaire caribéenne forge sur le terrain littéraire une autre façon de réécrire l'Histoire et de représenter l'espace. Le roman historique caribéen devient alors un support d'expression culturelle innovant, capable de renforcer le sentiment d'appartenance à la réalité américaine. Les îles franco-créolophones ne sont pas en reste quant à cette démarche post-coloniale, voire décoloniale. L'esclave *vieil homme et le molosse* de Patrick Chamoiseau réécrit l'Histoire de la diaspora afro-caribéenne à partir de l'espace martiniquais tout en exaltant les pouvoirs magiques et surnaturels de la végétation des Grands-Bois où se réfugie le Nègre marron. Les écrits de Raphaël Confiant permettent aussi de rendre

---

<sup>976</sup> Voir la définition de ces trois concepts dans la partie I section C.2.b.

<sup>977</sup> Le terme est à attendre de façon globale et bien évidemment ne saurait être réduit à « Nord-Américain ».



compte du synchrétisme religieux et de l'importance du magico-religieux dans la pensée afro-caribéenne. Au Venezuela, *Las lanzas coloradas* d'Arturo Uslar Pietri montrait déjà l'importance de l'oralité dans la culture afro-caribéenne sur fond de révolution indépendantiste.

Ainsi, d'une aire linguistique à une autre, la littérature semble fédérer les différents espaces de la Caraïbe en proposant un même moule ou format narratif d'anciens « subalternes » qui s'érigent désormais en centres. À l'occasion d'une étude des textes de référence de la littérature franco-caribéenne, la Cubaine Nancy Morejón<sup>978</sup> démontre d'ailleurs l'existence d'une cohésion spirituelle, artistique et littéraire dans l'espace caribéen. Une cohésion, semble-t-il longtemps méconnue par les Caribéens eux-mêmes qui en pratiquant selon les espaces des langues différentes restent incapables de communiquer et de prendre la pleine mesure de leur mêmeté, de leur fraternité et de ce fait de leur identité.

Dans cet éveil de la conscience caribéenne, la question du langage, en vue de dépasser les barrières linguistiques héritées des colonialismes qui imposent de pseudo-frontières entre les espaces de la Caraïbe, est centrale. L'identité caribéenne, archipélique, se forge notamment dans la production littéraire.

### 3) La pensée archipélique

L'aspect diffracté de l'archipel caribéen qui constitue pourtant un seul et même ensemble, inspire les intellectuels et les imaginaires. Ainsi, Edouard Glissant oppose la pensée archipélique à la pensée continentale :

Par la pensée archipélique nous pouvons connaître les roches de rivière, les plus petites assurément et envisager les trous d'eau qu'elle recouvre où les écrevisses d'eau douce s'abritent encore. La formulation « agis dans ton lieu, pense avec le monde » est aujourd'hui généralisée. On la retrouve sur les murs des plus grandes cités comme sur les traces des villages les plus abandonnés avec cette remarquable injonction, non pas de penser dans le monde ce qui pourrait réinventer l'idée de la Conquête et de la domination mais de penser avec le monde d'où s'épanouissent toute sorte de réalisations et d'équivalences. Le lieu est incontournable d'abord parce que nul ne vit en suspension ou en dilution dans l'air, mais aussi parce que je ne peux pas faire le tour de mon lieu, le contenir, le contourner, c'est-à-dire l'enfermer. L'imaginaire de mon lieu est relié à la réalité de tous les lieux du monde. L'archipel est l'image d'où surgit cet imaginaire, le schème de l'appartenance et de la Relation en même temps. L'archipel est diffracté [...] il

---

<sup>978</sup> Nancy Morejón, « Silvia García-Sierra : Anthologie de la littérature caribéenne d'expression française, Université de La Havane, Faculté de langues étrangères, 1986, 2t., 585 y 434 p. », in Nancy Morejón [dir.], *Anales del Caribe*, Centro de Estudios del Caribe /Casa de las Américas, Cuba (Habana), 6/1986, p.336-342 (p. 342).

est fractal, nécessaire dans sa totalité, fragile ou éventuelle dans son unité ; c'est un état du monde<sup>979</sup>.

La « pensée archipélique » considère toutes les nuances et les différences du monde tandis que la « pensée continentale », entend -comme son nom l'indique- le monde d'un bloc, et peut être définie comme une « pensée de système ». Ainsi, la pensée archipélique appelle à la tolérance, incite à prendre en compte la complexité du monde et des individus en considérant le monde comme la somme de toutes les différences et les particularités de chacun. Dans la philosophie glissantienne, la pensée archipélique est associée à la pensée du tremblement et aux concepts d'identité-rhizome. Elle n'est donc pas exclusivement reliée à l'origine insulaire des intellectuels étant donné qu'elle prend comme modèle la géographie diffractée de l'archipel pour offrir une représentation symbolique du monde comme la totalité des différences et des singularités aussi bien des espaces que des individus.

Ainsi, la Caraïbe devient le creuset d'une identité mixte et métissée qui peut servir de modèle<sup>980</sup> à une pensée du monde orientée vers un dialogue entre le Même et l'Autre. L'identité composite des Antillais construit une Littérature baroque et inédite qui tend à créoliser, c'est-à-dire à mélanger les langues, les imaginaires et les cultures présentes dans ces espaces. Par conséquent, dans les textes littéraires, les frontières s'abolissent entre les genres, entre l'oral et l'écrit. Les langues française ou espagnole se retrouvent créolisées pour exprimer le métissage culturel et le chaos qui habite le monde américano-caraïbe. Le concept du Divers développé par Edouard Glissant prend alors tout son sens.

En somme, la pensée archipélique invite au métissage, à la créolisation, à la prise en compte de la différence de l'Autre et des tremblements du monde. Cette dynamique de construction d'une Littérature du Tout-Monde qui émerge notamment dans la Caraïbe pourrait bien servir de modèle à l'échelle internationale, faisant de la Caraïbe un centre possible face à la tradition européenne qui repose généralement sur un ensemble d'identité-racine atavique, davantage appelée à distinguer les peuples et les identités nationales qu'à les mélanger.

En définitive, le roman historique devient un enjeu de l'expression identitaire en contexte caribéen. D'une part, les données ignorées par l'Histoire officielle sont réhabilitées. D'autre part, les Caribéens proposent une façon de réécrire l'Histoire, soit un mode narratif

---

<sup>979</sup> Edouard Glissant, Entrée « Pensée archipélique » du Répertoire vidéo « Édouard Glissant, parole libre » sur le site officiel « Édouard Glissant, une pensée archipélique » ([www.edouardglissant.fr/repertoire.html](http://www.edouardglissant.fr/repertoire.html)), consulté le 10 mars 2016.

<sup>980</sup> Il s'agit donc bien d'une approche de type postmoderne.

revisité pour mieux représenter la réalité de leur espace. Ce rééquilibrage entre modalité d'écriture et exploitation de données participe de la réhabilitation de la voix des vaincus de l'Histoire officielle puisque la Caraïbe devient un nouveau centre possible en Littérature et, plus précisément, dans l'écriture ou la réécriture de l'Histoire.

Haïti, de par son Histoire et sa culture populaire, joue un rôle majeur dans l'éveil des consciences des îles voisines. Cuba, à travers notamment l'œuvre d'Alejo Carpentier, réussit à imposer à l'échelle internationale une technique d'écriture et de représentation de l'espace propre à l'espace américain. Du Réalisme Magique au Réel Merveilleux, du Réel Merveilleux au Réalisme Magique ou, tout simplement, grâce au recours à une baroquisation dialoguée, manifeste dans les textes littéraires, semble s'établir entre les îles, au-delà des différences linguistiques, une convocation du patrimoine naturel et culturel de l'espace américain. La pensée archipélique propose alors une alternative au modèle européen pour réunir et mélanger au lieu de distinguer et de hiérarchiser les peuples et les cultures. C'est sans doute parce que Haïti et Cuba ont acquis leur indépendance de façon antérieure, et au prix de hautes luttes, qu'elles précèdent souvent les Petites Antilles franco-créolophones dans la revendication identitaire et stimulent la construction de la Littérature caribéenne.

### c. Littérature franco-créolophone ou (re)construction identitaire

Dans l'espace américain actuel, le monde franco-créolophone est constitué de la Guyane sur le continent et de trois îles de l'arc antillais : Haïti, la Martinique et la Guadeloupe et ses dépendances<sup>981</sup>. Ces territoires qui ont en commun d'avoir été colonisés par la France ont créé une langue appelée le « créole »<sup>982</sup> pour faciliter, sur les habitations, la communication entre les Noirs, esclaves issus de diverses ethnies africaines et les Colons, issus de plusieurs régions de France. Cette langue et toute la culture qu'elle véhicule génère une littérature aux

---

<sup>981</sup> Nous ne traiterons pas les cas de Saint-Martin et de Saint-Barthélemy. Nous n'évoquerons pas non plus les autres îles ayant un créole lié au français comme à Sainte-Lucie.

<sup>982</sup> Le « créole » n'est pas seulement une langue. Ce terme désigne les descendants des Colons dans un premier temps puis s'étend aux identités nouvelles qui se sont formées sur les plantations, les descendants d'esclaves, métis et autres natifs de ces régions. Les Africains, issus d'ethnies différentes, volontairement séparés pendant la traite négrière, parviennent à recomposer une identité, une culture, un langage à partir des « traces » laissées par les identités d'origine. Une sorte de code commun se met en place en reprenant les aspects de chaque communauté représentée sur la plantation. Aussi, la division vécue initialement comme un déchirement s'avère on ne peut plus féconde sur le plan culturel puisque l'on voit s'organiser une résistance à la domination par la danse, le syncretisme religieux, la langue, le tambour, et plus récemment par la Littérature.

prises avec les préoccupations d'une population qui se métisse et porte le poids d'un passé colonial.

De manière générale, on distingue trois phases dans l'Histoire de la Littérature antillaise : les chroniqueurs et les historiens du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les romans antillais du XIX<sup>e</sup> siècle écrits essentiellement par les Colons et la Littérature contemporaine, assumée plutôt par des descendants d'esclaves à partir du XX<sup>e</sup> siècle<sup>983</sup>. Les concepts d'Antillanité, de Créolité et même d'Américanité, traversent et structurent l'Histoire de la Littérature antillaise qui vient enrichir, à son tour, le patrimoine littéraire à la fois français et caribéen.

### 1) Contexte géopolitique : Colonialisme et quête identitaire

La Martinique, la Guyane et la Guadeloupe, anciennes colonies françaises situées en Amérique, deviennent des départements français d'Outre-Mer (DOM) par la loi du 19 mars 1946, puis des Départements et Régions d'Outre-Mer suite à la modification de la constitution de 2003. Ces territoires font partie des neuf régions ultrapériphériques (RUP) de l'Union européenne.

Bien que la Guyane se situe sur le continent américain, à la différence de la Martinique et de la Guadeloupe qui appartiennent à l'archipel caribéen, ces espaces partagent de nombreux points communs tels que le statut politique, l'usage de la langue créole et du français -même si chaque territoire développe un créole différent- une culture à tradition orale, une population métissée avec un fort héritage africain, etc. ; bref, tous les éléments culturels qui découlent de la colonisation française. Depuis 2015, la Guyane, comme la Martinique, est devenue une collectivité territoriale unique française<sup>984</sup>, poursuivant ainsi sa marche vers l'autonomie en espérant un autre développement économique.

---

<sup>983</sup> À l'aune de la colonisation française, entre les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les premiers textes portant sur les Antilles -souvent assumés par des missionnaires- décrivent la vie dans les îles à la façon des chroniqueurs et des historiens. Il ne s'agit point là de textes littéraires, mais davantage de précieuses pièces d'archives à consulter pour se rendre compte de la réalité de la vie aux Antilles. Ensuite, au XIX<sup>e</sup> siècle, ce sont les Colons, installés aux Antilles, qui s'essayent à la fiction en copiant les modèles européens. Ils construisent des personnages créoles qui évoluent aux Antilles ou en France métropolitaine, sans pour autant faire preuve d'originalité et d'authenticité. Suzanne Césaire reproche à ces textes, vecteurs de clichés exotiques, de livrer une image « doudouiste » de la vie aux Antilles. Enfin, après l'abolition de l'esclavage, la révolution haïtienne, la départementalisation d'abord de la Guyane, puis de la Martinique et de la Guadeloupe, nombreux sont ceux qui désormais accèdent aux écoles et aux universités françaises jusque-là réservées à la caste blanche et métisse. La revendication identitaire jaillit et s'impose alors dans les textes antillais.

<sup>984</sup> Ce nouveau statut vise à simplifier la gestion administrative et financière du département en proposant une assemblée unique à la place du Conseil Régional et du Conseil Général.

Nous présenterons tout d'abord le cas de la Guyane afin de mieux apprécier les spécificités de ce territoire continental, puis, nous envisagerons les particularités des deux îles sœurs : la Martinique et la Guadeloupe.

### **- La Guyane française**

Situé dans la forêt amazonienne, ce territoire d'une superficie de 83 846 km<sup>2</sup> est la deuxième plus grande région et la seconde moins peuplée de France. Aujourd'hui, malgré le développement de la base spatiale de Kourou et des infrastructures locales, opéré par le gouvernement central à l'instar de la récente inauguration d'une Université de plein exercice, la Guyane reste associée pour beaucoup d'Antillais et de Français de l'Hexagone à l'image d'une terre hostile. En effet, l'Enfer Vert, l'Eldorado ou encore le Bagne sont, d'après Hervé Vignes, des mythes qui renvoient à une connotation négative et que la Littérature et le Cinéma ont contribué à véhiculer largement<sup>985</sup>. Il n'empêche que la Guyane est traditionnellement associée aux Antilles compte tenu de sa proximité géographique et de son histoire littéraire.

### **-Les Antilles françaises**

La Martinique et la Guadeloupe font partie des Petites Antilles de l'archipel caribéen. Plus qu'une île, la Guadeloupe est un archipel qui comprend la Basse-Terre et la Grande-Terre qui, juxtaposées sur un même territoire, dessinent la Guadeloupe. Tout autour, les îlets Marie-Galante, Saint-Barthélemy, la Désirade, Saint-Martin et l'archipel des Saintes -Terre de haut, Terre de bas- constituent les dépendances. Notons que depuis le 14 juillet 2007, l'île de Saint-Martin et l'île de Saint-Barthélemy ont cessé d'être des communes de la Guadeloupe pour adopter le statut de collectivité d'Outre-Mer de la République (COM).

Contrairement à l'Amérique continentale qui conserve un patrimoine important de la période précolombienne, il ne reste dans les îles françaises de la Caraïbe que quelques rares

---

<sup>985</sup> Hervé Vignes, *Guyane à fleur de mots*, Paris, Editions Aguer, 1995, p. 64. L'essayiste relève à ce sujet quatre œuvres-phares : *Papillon*, roman autobiographique de l'ex bagnard Henri Charrière publié en 1969 ; *L'homme qui s'évada* d'Albert Londres, édité en 1928 ainsi que *Ayez pitié du cœur des hommes*, et le roman historique qu'Eve de Castro signe en 1992. Hervé Vignes se propose ensuite de déconstruire ces mythes porteurs d'une connotation négative grâce aux regards croisés que posent trois auteurs sur l'espace guyanais. Il s'agit de Jean Galmot avec la publication de *Quelle étrange histoire* en 1918 et de *Un mort vivait parmi nous* en 1922. Le deuxième auteur est René Jadfard qui écrit *Nuit de cachiri* en 1946. Et, enfin, il fait référence à Micheline Hermine qui signe *Les iguanes du temps* en 1988.

vestiges à l'instar de roches gravées et de quelques traces dans l'oralité et dans les pratiques culturelles<sup>986</sup>.

Il semble important de montrer l'impact de la situation géopolitique des DROM d'Amérique sur l'histoire littéraire de ces espaces. L'étape de la départementalisation stimule en effet la conscience antillaise et pose la question profonde de l'identité et de divers mal-être. Pour ces « vieilles colonies »<sup>987</sup>, intégrer la France semblait alors la meilleure option pour échapper à la misère et à la précarité. Elles se démarquent ainsi des autres colonies américaines -françaises, espagnoles, anglaises ou néerlandaises- qui ont préféré opter pour l'indépendance. Rappelons que la *loi de la départementalisation*, votée par le Parlement le 19 mars 1946, est défendue par Aimé Césaire, député-maire de Fort-de-France, communiste et porte-parole de ses confrères d'Outre-mer : Gaston Monnerville (député de la Guyane), Léopold Bissol (député représentant la Guadeloupe et la Martinique) et Raymond Vergès (député de la Réunion). Cette démarche est l'aboutissement de deux siècles de revendications assimilationnistes, dont l'abolitionniste Victor Schœlcher a été l'un des principaux instigateurs<sup>988</sup>. Les partisans de l'intégration et de l'assimilation luttent pour que soient appliquées les mêmes lois qu'en France métropolitaine.

En effet, dans la société esclavagiste, les « gens libres de couleurs »<sup>989</sup> -soit les esclaves affranchis par droit ou de naissance- n'étaient régis ni par le *Code Noir* réservé aux esclaves, ni par les droits civils réservés aux Blancs<sup>990</sup>. La politique coloniale imposait alors un ordre

---

<sup>986</sup> Ce vide interpelle, d'autant plus que les Amérindiens installés aux Antilles sont issus du continent américain où les Colons espagnols ont pu sauvegarder et traduire des codex. De nombreux mystères ont pu ainsi être percés concernant le fonctionnement des trois plus grandes civilisations précolombiennes : les Aztèques, les Incas et les Mayas.

<sup>987</sup> Aimé Césaire, extrait du discours prononcé à l'Assemblée Nationale Constituante le 12 mars 1946, [www.lameca.org](http://www.lameca.org), consulté le 28 mai 2018.

<sup>988</sup> Plusieurs tentatives de départementalisation des colonies françaises d'Amérique ont été vainement réalisées. Elles sont énumérées par Aimé Césaire dans son discours à l'Assemblée Nationale. De plus, en présentant la Guyane, le *Dictionnaire encyclopédique Désormeaux des Antilles et de la Guyane* (*op.cit.*, p. 1327) rappelle que la Constitution de l'an III du 22 août 1795 prévoyait déjà une répartition des possessions coloniales en départements.

<sup>989</sup> Abel Alexis Louis, *Les libres de couleurs en Martinique*, Tome I : *Des origines à la veille de la Révolution française 1635-1788*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 13. Cette publication, inspirée d'une étude doctorale, propose la définition suivante des « libres de couleurs » : « [...] individus libres par droit d'affranchissement ou de naissance qui peuvent être des noirs ou plutôt des « nègres » pour reprendre la terminologie de l'époque (XVII<sup>e</sup> - XIX<sup>e</sup> siècles) et des « métis », c'est-à-dire des personnes issues du métissage des Noirs et des Blancs principalement ».

<sup>990</sup> Thibault Gamess, *La loi de départementalisation du 19 mars 1946 un tournant dans l'exécutif de la Martinique*, Mémoire présenté à la Faculté des Sciences Juridiques, Politiques et Sociales de Lille, sous la direction de Pierre Mathiot, Lille, Septembre 2002, p. 31.

établi sur des inégalités sociales et des discriminations raciales. Selon les Communistes martiniquais, les forces capitalistes françaises<sup>991</sup> ont maintenu, après l'abolition de l'esclavage, les descendants d'esclaves dans la précarité en organisant l'immigration massive d'une main-d'œuvre bon marché venue d'Inde : les « Coolis »<sup>992</sup>. Il faut attendre la fin de la seconde guerre mondiale pour que se dessine un contexte favorable à la départementalisation. D'une part, la participation des Ultramarins à la Seconde Guerre Mondiale joue en faveur des Colonies, mais c'est aussi la pesante menace de l'impérialisme nord-américain qui pousse la France à accepter la proposition de loi de la départementalisation afin de préserver son hégémonie sur ses territoires américains<sup>993</sup>. Quoiqu'il en soit, les Français ultramarins peuvent *a priori* désormais jouir des mêmes droits que leurs compatriotes de l'Hexagone. Pourtant, quelques années plus tard, les Communistes ne tarderont pas à exprimer leurs désillusions et à critiquer les conséquences de la départementalisation : « Le bilan de dix années de départementalisation atteste que la Martinique est un faux département français, et qu'elle demeure typiquement coloniale »<sup>994</sup>. Fort de ce constat, Aimé Césaire s'affranchit de la politique assimilationniste et plaide en faveur d'un statut d'autonomie, convaincu que « les Martiniquais doivent prendre une place plus large à la gestion de leurs propres affaires »<sup>995</sup>.

Dans le cadre de notre étude, il nous semble qu'il s'agit là d'un tournant important dans la conception que l'élite martiniquaise a de l'avenir de l'île. En effet, dans sa *Lettre à Maurice Thorez* qui annonce sa démission du Parti Communiste, en 1956, Aimé Césaire revendique non plus seulement l'égalité des droits entre l'ancienne métropole et les Départements français d'Outre-Mer, mais il milite aussi pour « le droit à la personnalité »<sup>996</sup>. Au-delà du respect des

---

<sup>991</sup> Camille Sylvestre, « Projet de thèse sur la situation politique et les tâches du parti », in *Justice*, 37<sup>e</sup> année, n° 11, 24 mars 1955. Les expressions exactes utilisées sont : « le capitalisme français » et le « capitalisme métropolitain ».

<sup>992</sup> *La loi de la départementalisation du 19 mars 1946 un tournant dans l'exécutif de la Martinique*, op., cit., p. 33. Le terme « Ccoolis » est utilisé par la population martiniquaise pour désigner les Indiens qui réalisent les tâches agraires des anciens esclaves. La rivalité qui s'instaure entre les ouvriers noirs et indiens sur les plantations crée un autre type de discrimination raciale. Dans les représentations locales, le Blanc domine le Métis, qui lui-même est supérieur au Noir. Mais les « Coolis » qui travaillent à moindre prix dans les pires conditions sont généralement vilipendés par les descendants d'esclaves noirs.

<sup>993</sup> Gérard Bossuat, « L'aide américaine à la France après la seconde guerre mondiale », in *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n°9, janvier-mars 1986, p.17-36 (p. 24).

<sup>994</sup> Camille Sylvestre, « Lundi 2 janvier 1956 : Élections des députés pour un changement complet de la situation, le pays tout entier se dressera contre la politique colonialiste de guerre, de chômage et de misère contre les politiciens des scandales, de la fraude et de l'usine », in *Justice*, 37<sup>e</sup> année, N°49, 8 décembre 1955.

<sup>995</sup> *Idem*.

<sup>996</sup> Aimé Césaire, *La lettre à Maurice Thorez*, Paris, le 24 octobre 1956, [www.humanité.fr](http://www.humanité.fr), consulté le 3 novembre 2016.

droits de l'homme et du citoyen, c'est donc l'identité des Peuples noirs qui devient l'enjeu du statut d'autonomie. Une identité qui, selon le député martiniquais, se fonde sur l'Histoire et la culture<sup>997</sup>.

Nous comprenons mieux pourquoi l'homme politique fait de la promotion culturelle une priorité dans sa carrière. L'homme, écrivain, milite lui aussi en faveur de ses origines africaines en co-forgeant le concept de la Négritude.

À Paris, Aimé Césaire fonde ainsi aux côtés du Sénégalais Alioune Diop et des Guadeloupéens Guy Tirolien et Paul Niger la revue *Présence Africaine* qui devient la maison d'édition qui facilite la publication des œuvres des écrivains issus de la diaspora noire francophone. L'Identité est donc le maître mot de l'action politique et littéraire d'Aimé Césaire. Ce dernier est une figure incontournable du paysage politique martiniquais qui a œuvré pendant 48 ans comme député et 56 ans comme maire de Fort-de-France. Au-delà des frontières martiniquaises, Aimé Césaire demeure une icône de la diaspora africaine.

La Négritude influence les plus grands noms de la Littérature hispano-américaine, à l'instar du Cubain Nicolás Guillén et marque aussi bon nombre d'auteurs africains.

Il nous semble fondamental de relever que, dans la pensée césairienne, l'autonomie s'impose comme une solution plus adaptée que la départementalisation pour permettre aux Peuples antillais de préserver leur identité tout en améliorant leurs conditions de vie :

On voit mal au nom de quoi on pourrait refuser à la Martinique et à la Guadeloupe la qualité de nation (...) ce qui a manqué jusqu'ici aux nations antillaises pour être pleinement nations, c'était la conscience nationale<sup>998</sup>.

Aimé Césaire reconnaît que son projet nationaliste échoue à cause de l'absence de conscience nationale aux Antilles et à cause d'une faible manifestation du sentiment d'appartenance. Il n'aura de cesse de guider et d'accompagner le Peuple martiniquais afin de faire évoluer les mentalités et consolider le processus de construction identitaire en orientant sa politique vers la culture.

Et Pierre Alikér de renchérir :

---

<sup>997</sup> *Idem.*

<sup>998</sup> Aimé Césaire, cité par Jean-Claude William, « Naissance et évolution du Parti Progressiste Martiniquais », in *Historial Antillais*, Pointe-à-Pitre, Dajani, 1981, Tome 6, p. 308.



L'Histoire, la connaissance historique sont les facteurs essentiels de l'identification à soi-même. C'est par l'Histoire qu'on apprend ce qu'on est, à côté ou en face de l'Autre. Qu'on apprend ce qu'on est véritablement. Et il est évident que, si nous ne voulons pas que nos efforts pour développer la conscience nationale restent un vain bla-bla-bla, il faut, au départ, développer la conscience de l'Histoire de la Martinique, parce que c'est à partir de cette base solide et indispensable, que nous arriverons à faire prendre conscience au peuple martiniquais de ce qu'il est réellement.<sup>999</sup>

Ainsi, « développer la conscience de l'Histoire de la Martinique » équivaut à développer « la conscience nationale » des Martiniquais. Nous l'avons dit, la lutte entamée par Aimé Césaire pour défendre et réhabiliter aux yeux des propres Martiniquais leur culture est une réponse à cette quête identitaire. Cependant, la Négritude césairienne est avant tout un cri de révolte qui s'exprime essentiellement par la poésie, la prose et le théâtre. Or, en Europe, dans le même temps, c'est le roman et plus précisément le roman historique qui, en Littérature, consolide le sentiment d'appartenance et la conscience nationale.

Aux Antilles, il appartiendra aux générations d'écrivains post-césairiennes, dans un style moins lyrique mais non moins militant, de développer des fictions historiques qui montrent des préoccupations existentialistes. Ainsi, s'illustreront des auteurs comme Edouard Glissant avec les concepts du Tout-Monde, de l'identité-rhizome et de l'Antillanité. Raphaël Confiant, Patick Chamoiseau et Jean Bernabé définiront la Créolité. Ces textes fondamentaux ne sont pas des romans. Il n'empêche qu'ils serviront de creuset aux auteurs antillais.

## 2) Les pères de la Créolité

Nous chercherons à mesurer le rôle de la Littérature, et notamment de la catégorie roman historique, dans la construction de la conscience nationale aux Antilles. Existe-t-il d'ailleurs un roman historique aux Antilles et en Guyane ? Et comment se caractérise-t-il ? Nous nous demanderons donc quel impact nous observons sur la construction de la conscience nationale et comment ces romanciers, issus de pays à tradition orale, réécrivent l'Histoire et selon quels enjeux.

Il convient de dresser un panorama rapide de la Littérature aux Antilles françaises et en Guyane avant de présenter les particularités de chaque territoire et d'explorer ainsi, selon l'expression, au pluriel, de Dominique Chancé, les différentes « littératures antillaises »<sup>1000</sup>.

---

<sup>999</sup> La loi de départementalisation du 19 mars 1946 un tournant dans l'exécutif de la Martinique, op.cit., p. 12.

<sup>1000</sup> Dominique Chancé, *Histoire des littératures antillaises*, Paris, Ellipses, 2005, p. 3.

Contrairement à la Littérature européenne fondée sur une longue tradition qui remonte à l'Antiquité, la Littérature antillaise est relativement jeune. Les fondateurs de la Créolité vont même jusqu'à reconnaître que : « Nous sommes dans un état de pré littérature »<sup>1001</sup>. Et pour cause, la Littérature antillaise ne dispose pas d'un « continuum »<sup>1002</sup>, pour reprendre un terme d'Edouard Glissant, qui permette la maturation d'une Littérature forte, bien ancrée dans son territoire. Loin d'être le fruit d'une longue tradition littéraire, certains associent les débuts de la Littérature antillaise à la poétique d'Aimé Césaire, le chantre de la Négritude.

Toutefois, il nous semble pertinent de mentionner l'existence des écrits antérieurs qui, somme toute, ont contribué à l'émergence de la Négritude qui surgit en réaction à ces premiers écrits. Nous avons déjà évoqué les trois grandes phases de la Littérature antillaise : le début de la colonisation, la littérature « exotico-régionaliste »<sup>1003</sup> du XIX<sup>e</sup> siècle et la littérature contemporaine. Nous y reviendrons de façon plus précise en mettant en avant leurs convergences et leurs particularités au sein des territoires antillais.

### 3) De l'Antillanité à l'Américanité

L'Homme antillais s'est d'abord tourné vers l'Afrique, comme un retour aux sources, avec la Négritude, pour construire son identité et panser les blessures de l'Histoire. La pensée d'Edouard Glissant a ensuite impulsé un projet littéraire axé sur l'environnement immédiat. Les textes littéraires préconisent alors davantage la fusion entre l'Homme antillais et le paysage de son île. La territorialité ferait partie intégrante de l'identité. Edouard Glissant mentionne ainsi la « fonction du paysage » dans la littérature antillaise pour aider ses concitoyens à assumer leur identité, leur Histoire et leur condition d'Afro-caribéens.

Cette réconciliation entre l'Homme et la Nature inspire donc à Edouard Glissant le concept d'« Antillanité ». L'être existe à travers son paysage et l'homme antillais ne peut exister qu'en fusionnant avec la Nature. Il s'agit d'une Nature animiste, luxuriante où le magico-religieux tient une place essentielle. Ce caractère merveilleux du paysage-personnage tout-puissant est également ressenti chez les lecteurs des œuvres de Patrick Chamoiseau et de

---

<sup>1001</sup> Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité*, *op.cit.*, p. 14.

<sup>1002</sup> Edouard Glissant, *Le discours antillais*, *op.cit.*, p 130. Le terme, emprunté à la linguistique, est repris par Edouard Glissant dans divers ouvrages pour désigner la continuité des pratiques séculaires sur laquelle repose l'histoire événementielle et littéraire des peuples antillais.

<sup>1003</sup> Jack Corzani, Léon-François Hoffmann, Marie-Lyne Piccione, *Littératures francophones. II. Les Amériques, Haïti, Antilles-Guyane, Québec*, Paris, Belin, 1998, p. 109.

sa génération. De même, dans l'œuvre de la nouvelle génération d'auteurs comme Fabienne Kanor, le traitement du paysage est mis au service de la construction identitaire.

D'aucuns considèrent cependant que l'identité antillaise ne se limite pas aux frontières insulaires de l'archipel caribéen. Vincent Placolý, fortement imprégné de Littérature cubaine, revendique son « Américanité »<sup>1004</sup>. En effet, si l'on considère la philosophie d'Edouard Glissant qui prône la créolisation des langues, des textes, des mœurs et des imaginaires, la conception recentrée de l'Antillanité ne serait alors que l'état embryonnaire d'une identité-rhizome destinée à s'amplifier, de l'île au continent, insérant les Antilles dans un plus grand ensemble américain. Le concept du Tout-Monde élève d'ailleurs cette amplitude à l'échelle mondiale. Le phénomène de créolisation qui touche aussi des dimensions linguistique ou littéraire concerne, en fin de compte, toutes les cultures, les identités, ses composantes n'étant pas figées.

Le statut politique des espaces franco-créolophones de la Caraïbe marque de façon notable la construction de leur Littérature. Dans un élan de résistance culturelle face à une invasion nord-américaine, l'Indigénisme haïtien montre la voie de la Négritude à Aimé Césaire, à Léopold Sedar Senghor et à Léon-Gontran Damas. Edouard Glissant oppose quant à lui l'identité-rhizome et son concept du Tout-Monde au seul retour vers l'Afrique, si cher aux chantres de la Négritude. Raphaël Confiant, Patrick Chamoiseau et Jean Bernabé appellent alors à la Créolité et passent ainsi le témoin à une nouvelle génération d'écrivains, désormais conscients d'être porteurs d'une identité à part entière, nourrie des Histoires de diverses diasporas.

### ***3. Une identité diasporique***

L'ancrage de l'individu dans la territorialité constitue l'un des paramètres de la définition de l'identité, comme nous l'avons vu pour l'Hispanité et la Caribéanité. Notre corpus nous offre à découvrir cependant des identités collectives qui se construisent en dehors de leur territoire d'origine, faisant de l'errance une caractéristique majeure de leur définition. La diaspora, en tant qu'« ensemble des membres d'un peuple dispersés à travers le monde mais restant en relation<sup>1005</sup>», retient notre attention avec les exemples d'identités diasporiques de la

---

<sup>1004</sup> Jean-Georges Chali, Axel Artheron, *Vincent Placolý, un créole américain*, Fort-de-France, Desnel, 2008.

<sup>1005</sup> Dictionnaire *Le Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2011, p. 319.

communauté juive et des Afrocaribéens qui invitent à continuer à interroger le concept d'archipélisation identitaire, fortement inspiré de la pensée glissantienne.

### a. La communauté juive

La communauté juive est indéniablement au cœur de la fiction de Leonardo Padura : *Herejes*. Dans *La catedral del mar*, les Juifs apparaissent aussi comme les adjuvants du protagoniste Arnau. Le motif de l'errance, caractéristique fondamentale justement du Juif errant<sup>1006</sup>, est repris dans ces deux romans, spécialement dans la structure d'*Herejes*, qui invite le lecteur à « errer » en même temps que les personnages juifs dans le temps et dans l'espace. Le caractère hybride et composite de l'identité culturelle interpelle chez chacun des personnages juifs mis en scène dans ces fictions.

#### 1) Communauté juive et déterritorialisation

Dans *La catedral del mar*, les Juifs vivent dans une *judería*, c'est-à-dire un quartier qui leur est réservé. Ils doivent porter sur leur poitrine un signe distinctif : « *la rodela amarilla* »<sup>1007</sup>. Ces mesures prises par le Roi pour les protéger des émeutes antisémites montrent aussi la stigmatisation et la marginalisation du peuple juif dans la société espagnole du XIV<sup>e</sup> siècle. De surcroît, sous la pression de l'Inquisition, les Juifs d'Espagne seront condamnés, en 1492, à l'expulsion s'ils ne se convertissent pas au christianisme. Ce peuple errant semble alors fonder son identité non pas sur un territoire fixe, mais sur la pratique de la religion juive.

Dans *Herejes* de Leonardo Padura, les Juifs sont représentés comme les membres d'une communauté apatride et errante entre les pays d'Europe et d'Amérique :

Crear una comunidad o sociedad cubano-hébrera en Miami con la cual enfrentar el futuro y preservar la identidad alcanzada en el pasado. En realidad, aquella aspiración de los que se hacían llamar judíos cubanos –nacidos muchos de ellos en Polonia, Alemania, Austria, o Turquía, pero cubanizados hasta el tuétano- era una respuesta al muro invisible pero bastante impenetrable levantado por los judíos norteamericanos- originarios, muchos de ellos, o sus padres, de los mismos sitios de donde provenían los hebreos cubanos-, más ricos, con propiedades y

---

<sup>1006</sup> Marie-France Rouart, *Le mythe du Juif errant dans l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 1988.

<sup>1007</sup> *La catedral del mar*, op.cit., p. 349.

pretendidos derechos de antigüedad [...] Daniel fue uno de los trece judíos que el 22 de septiembre de 1961 dio origen a la Asociación Cubano-Hebrea de Miami en un local del hotel Lucerne. Bajo las banderas de Israel, Estados Unidos y Cuba, los adelantados discutieron un primer proyecto de reglamento para la naciente sociedad<sup>1008</sup>.

Par ailleurs, plusieurs périodes sont relevées, comme pour inscrire cette errance dans la durée, en tant que mode de vie séculaire, soulignant ainsi ce caractère essentiel et ancestral de l'identité juive. En effet, les origines familiales semblent éclatées entre Amsterdam aux Pays-Bas au XVII<sup>e</sup> siècle, Cracovie au XX<sup>e</sup> siècle et, pour finir, Cuba et les Etats-Unis au XXI<sup>e</sup> siècle.

À travers le temps et l'espace, la religion semble fonctionner comme le dénominateur commun et fédérateur des membres de la diaspora juive. La foi et les pratiques juives restent un signe identitaire fort pour cette communauté sans territoire fixe. Par ailleurs, le lecteur découvre, à travers la vie agitée de Daniel Kaminsky, la cohésion de la diaspora juive. Cet unique personnage représente à lui seul des origines polonaises, cubaines et américaines à travers son fils qui naît aux Etats-Unis.

De plus, dans le corpus de notre étude, les membres de cette communauté font preuve de solidarité quel que soit l'endroit où ils se trouvent. L'oncle Joseph, installé depuis vingt ans à Cuba assume en effet l'éducation de son neveu Daniel qui a perdu tout espoir de revoir ses parents après le départ du navire S.S, Saint-Louis. Le lecteur est alors amené à découvrir les conditions de vie de la communauté juive à Cuba, mais aussi aux Etats-Unis où émigre Daniel Kaminsky après son mariage avec la Cubaine Marta Àrnaez. Les nombreuses analepses permettent de se représenter les conditions de vie des Kaminsky et des autres familles juives polonaises, avant l'holocauste, dans le confort européen de Cracovie.

Enfin, le fils de Daniel Kaminsky, installé aux Etats-Unis engage Mario Conde comme détective pour retrouver la trace du tableau de Rembrandt qui s'est transmis de génération en génération chez les Kaminsky et qui a été vendu aux enchères à Londres. Afin de percer les mystères de la création de ce tableau, le lecteur est invité, dans le livre d'Elias -soit le chapitre

---

<sup>1008</sup> *Herejes, op.cit.*,p. 159 : « Créer une société cubano-hébraïque à Miami pour mieux affronter les temps à venir et préserver l'identité acquise par le passé. En réalité, cette aspiration de ceux qui se disent Juifs cubains –nés pour beaucoup d'entre eux en Pologne, Allemagne, Autriche ou Turquie, mais cubanisés jusqu'à la moelle épinière – était une réponse à ce mur invisible mais suffisamment impénétrable levé par les Juifs nord-américains-originares, pour beaucoup d'entre eux ou leurs parents des mêmes endroits d'où étaient issus les cubains hébreux-, plus riches, avec des propriétés et des prétendus droits d'ancienneté [...] Daniel fut l'un des treize Juifs qui, le 22 septembre 1961 a fondé l'Association Cubano-hébraïque de Miami dans une salle de l'hôtel Lucerne. Sous les drapeaux d'Israël, des Etats-Unis, et de Cuba, les pionniers entamèrent la rédaction de la première réglementation pour cette société naissante ».

central du roman- à redécouvrir la ville d'Amsterdam au XVII<sup>e</sup> siècle. Or, une grande communauté juive y vivait et vit encore. Le lecteur peut donc se représenter à travers le parcours d'Elias les conditions de vie, de travail et les mentalités dominantes dans la diaspora juive de l'époque.

Ainsi, le Juif est représenté comme en constante déterritorialisation dans *Herejes* et le lecteur est amené à voyager dans le temps et l'espace au rythme des membres de la communauté juive dont la diaspora représente assurément une identité diasporique bien à part.

## 2) Identité culturelle hybride

Dans le roman *Herejes* de Leonardo Padura, Daniel Kaminsky se considère cubain et rejette la foi de ses ancêtres pour épouser la Cubaine Marta Arnáez. Quand il s'installe aux Etats-Unis, sa foi juive le rattrape et constitue d'ailleurs pour lui un rempart contre l'insécurité ambiante dans la communauté d'exilés cubains. Daniel est assurément un personnage complexe qui est originaire de Pologne, mais qui se sent à la fois cubain et juif.

D'un point de vue spirituel, l'ambivalence est troublante et renvoie par ailleurs au titre du roman : *Herejes*. D'une part, le personnage intègre le synchrétisme religieux ambiant à Cuba entre christiannisme et croyances africaines. D'autre part, il grandit sous la protection de son oncle Joseph qui lui inculque les préceptes de la religion juive. Si l'identité cubaine est intrinsèquement ancrée dans la territorialité dans un premier temps, elle se disperse dans un second temps avec le départ de Daniel Kaminsky aux Etats-Unis. Cette étape de la vie du personnage donne à voir sur le continent américain d'autres variantes de la Cubanité, conditionnées par les diverses opinions quant à la prise de pouvoir par Fidel Castro. Le lecteur découvre alors la diaspora cubaine, entre Cuba les Etats-Unis, à travers ce personnage en quelque sorte métis puisqu'il porte en lui les deux cultures -juive et cubaine- et ne cesse de passer de l'une à l'autre comme pour souligner sa racine rhizomique.

Ainsi, la communauté juive, telle qu'elle est représentée dans le roman de Padura, convoque une identité diasporique. Les personnages qui portent la culture juive sont associés à plusieurs lieux tout en formant une communauté homogène et solidaire. Dans *Herejes*, le lecteur découvre la culture juive à partir d'une multiplicité de personnages et de cadres spatio-temporels, ce qui montre bien l'existence d'une identité diasporique non rattachée à un territoire précis. Le pays habité par ces personnages semble pourtant favoriser chez ces individus une identité hybride, à l'instar de Daniel Kaminsky qui comme un « *hereje* », -soit

un traître ou un hérétique-, navigue entre la Pologne, Cuba et les Etats-Unis, entre pratiques chrétiennes et religion juive. Mais il s'agit d'un « *hereje* » selon la vision occidentalocentrée.

## b. La diaspora afro-caribéenne

La diaspora afro-caribéenne est fortement représentée dans les fictions martiniquaises qui constituent notre corpus. Rappelons que dans le projet littéraire porté par les écrivains antillais qui se disent décolonisés, la revendication identitaire passe par la fusion de l'homme et de son environnement. Il nous semble alors que cette communauté mène au travers de sa Littérature la double quête d'un territoire et de héros mythiques, pour mieux fonder des revendications identitaires de plus en plus valorisées.

### 1) Une communauté en quête d'un territoire

L'identité antillaise se veut fortement ancrée dans la territorialité, certainement pour fixer dans un lieu donné une entité partagée entre racines africaines, européennes et amérindiennes, entre autres. Dans *Herejes*, l'espace cubain est mis en exergue dès l'*incipit* et tout au long de la diégèse. L'ambiance et les bruits des rues, le parler cubain, les mœurs et les habitudes quotidiennes des habitants sont généreusement mis en scène. Même le climat et notamment la chaleur ambiante est palpable. Ces descriptions qui convoquent les sens du lecteur tendent à reconstruire une image de l'espace cubain authentique et fidèle à la réalité. Le paysage fonctionne ici alors comme un emblème de l'identité cubaine.

Dans la littérature des Antilles françaises, la revendication identitaire s'appuie également sur la représentation de l'espace. Dans le corpus martiniquais, le paysage est mis en avant pour faciliter la construction d'un sentiment d'appartenance à un territoire. Entre les concepts de la Négritude, laquelle est tournée vers l'Afrique, l'Antillanité qui célèbre l'environnement immédiat antillais, l'Américanité qui regroupe les Antilles et le continent américain, ou encore la Créolité qui préconise l'ouverture au monde, l'errance apparaît comme un aspect inhérent à l'identité antillaise. Les penseurs, les écrivains et les philosophes cherchent donc à fixer dans la mémoire collective les représentations l'identité antillaise. Tous les individus qui partagent cette identité diasporique sont invités à considérer le paysage antillais comme un point d'ancrage. La somme des écrits qui s'inscrivent dans cette dynamique

constituerait une mémoire littéraire qui pourrait aider les Afro-caribéens à consolider la mémoire collective de leur peuple.

Les membres de la diaspora afro-caribéenne, qu'ils vivent aux Antilles ou ailleurs, peuvent ainsi affirmer leur attachement à un territoire précis. La conquête et la défense du territoire constituant l'une des préoccupations majeures d'un Etat-nation, il semble important pour les peuples de la Caraïbe de s'appropriier leur territoire, notamment par le biais d'une Littérature qui propose ses propres héros.

## 2) Une communauté en quête de héros mythiques

Au nom de cette revendication identitaire qui passe par la quête d'un territoire, la Littérature opère une sorte de mythification du continent d'origine en mettant en scène des personnages qui pourraient habiter la mythologie afro-caribéenne.

En effet, l'Esclave vieil homme de Patrick Chamoiseau fait corps dans la forêt avec la pierre amérindienne, revit de façon symbolique le traumatisme de la traversée du milieu entre l'Afrique et les Antilles et partage cette expérience fondatrice avec son maître en larmes. Dans le roman de Fabienne Kanor, c'est la femme africaine la plus rebelle qui engendre l'homme et l'imaginaire antillais sur une île de l'archipel caribéen avec un Nègre marron. Elle ne parvient pas à rejoindre son Afrique natale et est dès lors condamnée à évoluer sur un territoire qui façonnera une humanité d'un nouveau genre.

Aussi, les membres de la communauté antillaise, dispersés dans le monde, pourraient se rattacher non seulement à un espace géographique précis -soit un territoire qui ouvre l'accès à une identité nationale-, mais aussi à une mémoire collective, à des héros nationaux et plus particulièrement à un mythe fondateur que synthétise la figure du Nègre marron et de la femme africaine, symboliquement érigée en mère du peuple antillais.

### c. Archipélisation identitaire ?

Notre corpus nous permet de découvrir, de l'Europe aux Antilles, de l'Espagne à la Caraïbe, du continent aux espaces insulaires, des identités multiples qui dialoguent entre elles. Au sein d'un même ensemble, d'une même aire linguistique, il semble que l'identité subit des variations à l'instar de l'Hispanité qui se subdivise en fonction des nationalismes périphériques et des séparatismes.



## 1) L'Hispanité, une identité fragmentée

Dans le corpus espagnol, si *Circo Máximo* de Santiago Posteguillo veut réhabiliter l'Espagne comme puissance économique et culturelle digne d'appartenir à l'Europe, *La catedral del mar* d'Ildefonso Falcones consolide le sentiment d'appartenance à la Catalogne et semble réinventer l'Histoire en faveur de la cause catalaniste. *Herejes* qui offre une fresque sociale de Cuba, ne se réfère nullement à l'Espagne à l'exception de l'utilisation de la langue espagnole. L'univers fictionnel ainsi reconstruit semble se tourner essentiellement vers l'Amérique du Nord, plus précisément, les Etats-Unis.

De ce fait, la Catalanité et la Cubanité font partie intégrante de l'Hispanité qui loin d'être un concept fédérateur entre les nationalismes périphériques dans la Péninsule ibérique d'une part et les nations espagnole et hispano-américaines d'autre part, prétend essentiellement désigner une aire linguistique commune. L'expansion de la chrétienté et l'utilisation de la langue espagnole -malgré des variations régionales au sein de l'aire hispanique- témoignent néanmoins de l'existence d'une façon d'être et d'une identité communes dans leur diversité pour ces territoires.

## 2) La Francité, une identité « bipolaire »

Pour ce qui est de la Francité -soit la « qualité de ce qui est français »<sup>1009</sup>-, notons que la France hexagonale<sup>1010</sup>, imposée comme le centre des références culturelles pour « ses » départements d'Outre-mer, est à peine mentionnée dans notre corpus. Une place conséquente est donnée en revanche à l'Afrique qui semble fournir aux peuples Antillais les clés d'une structure imaginaire et d'un système de croyances différents de l'ancienne métropole. Dans le corpus, l'imaginaire africain s'associe dès lors aux paysages antillais pour façonner l'identité antillaise.

Il semble, en effet, que même si les textes sont écrits en français, ils revendiquent l'existence d'une culture davantage tournée vers l'Afrique que vers la France. Cette dernière est essentiellement représentée par le Maître dans *L'esclave vieil homme et le molosse* et par les marins du bateau négrier dans *Humus*. Le premier est décrit comme l'opposant, le

---

<sup>1009</sup> *Le petit Larousse illustré 2017, op.cit., p. 519.*

<sup>1010</sup> Nous préférons ici l'expression « France hexagonale » à « France métropolitaine », plus fréquemment utilisée désormais par la population locale et qui souligne justement le choix de ne plus faire perdurer le schéma : métropole/colonies.

malfaisant, celui qui entrave la Liberté d'un homme. Le Maître incarne aussi l'eurocentrisme et les valeurs du colonialisme. Pour rappel, l'Esclave remporte son combat contre le Molosse et ainsi indirectement contre le Maître. La fiction inverse donc les rôles entre vainqueurs et vaincus de l'Histoire et entre Français et Africains dans la dichotomie communément développée entre civilisation et barbarie. La France n'est donc plus le modèle à suivre, mais à renverser.

Il en est de même dans *Humus*. Les marins sont évoqués depuis le point de vue des femmes captives. Autant le lecteur peut assister à une multiplication de focalisations internes de la femme africaine, autant les marins sont dépourvus d'intériorité. Ce procédé contribue à diaboliser ces marins qui deviennent si dangereux que les captives préfèrent se jeter dans une eau infestée de requins pour leur échapper. De surcroît, le surnom « la blanche » porté par l'Esclave tombée enceinte d'un marin résonne comme une insulte. L'enfant métis en gestation est considéré comme une tare qui ne doit pas voir le jour. Là encore, les Européens symbolisent l'ennemi et l'opresseur. La France n'est assurément pas présentée comme le modèle à suivre, mais à fuir.

Ainsi, ces fictions issues de la marge cherchent à déplacer les centres d'influence. L'expression identitaire s'affranchit du joug des métropoles et des pressions géopolitiques dominantes. Les régions jusqu'ici périphériques revendiquent de s'ériger en nations et redéfinissent alors leurs modèles. Le corpus offre donc la découverte d'une archipélisation identitaire qui abolit l'ordre établi entre anciennes métropoles et colonies.

En somme, les romans de notre corpus remettent en question les concepts identitaires-clé de la période postcoloniale. L'Hispanité n'apparaît pas comme un ensemble uni autour de l'Espagne et encore moins de la Castille. Le séparatisme catalan, entre autres, mais aussi l'émancipation des nations hispano-américaines viennent briser l'unité des pays hispanophones. Si l'utilisation de la langue castillane est le dénominateur commun de ces espaces, chacun semble revendiquer l'existence d'une mémoire collective, et par là même, d'une identité culturelle bien distincte. La Caribéanité propose de dépasser les frontières linguistiques pour privilégier l'Histoire et la géographie comme lieux communs.

Au final, les identités diasporiques représentées montrent une transgression des frontières géopolitiques. Les membres de la diaspora dispersés dans le monde semblent à leur tour constituer des groupuscules à l'instar de la communauté cubaine installée à Miami qui apparaît comme diffractée dans *Herejes*. Il appert que les Etats-nations se fractionnent en

archipels et que les régions ou communautés s'érigent en nations. Ces romans historiques appellent ainsi au renversement des forces entre dominants et dominés à partir d'une revendication identitaire affirmée.

## **B. Renversement Dominants / Dominés**

Le roman historique, nous l'avons vu, cherche à panser les blessures du passé en se positionnant dans les marges de l'Histoire officielle. Nous observerons dans notre corpus comment la représentation des vainqueurs et des vaincus vise à restaurer la mémoire des oubliés de l'Histoire. L'inversion presque systématique de l'héroïsation, l'identification du lecteur issu de la communauté historique représentée avec son héros et le rapport à une pensée du « tremblement » telle que définie par le philosophe martiniquais Edouard Glissant, sont autant d'éléments-clés à considérer dans l'étude de la dialectique dominants/dominés qui structure les récits historiques de notre corpus.

### ***1. Des chroniqueurs aux romanciers***

Dans l'espace antillais, les premiers écrits remontent à l'époque des chroniqueurs européens<sup>1011</sup>. La nécessité de dresser un état des lieux exhaustif des colonies récemment conquises requiert, dans un premier temps, une description réalisée au prisme européen des représentations de l'espace. Cette vision exotique de l'espace antillais qui occulte le point de vue des Amérindiens déjà sur place et des esclaves « importés » d'Afrique ne cessera d'imprégner les premiers romans antillais rédigés par les descendants des Colons au XIX<sup>e</sup> siècle. Il faut attendre le cri de la Négritude pour qu'à la suite d'Aimé Césaire les premières revendications identitaires critiques s'affirment dans les textes littéraires. Aussi, envisagerons-nous deux axes majeurs : d'une part, la période coloniale marquée par les chroniqueurs et les historiens et, d'autre part, la littérature « exotico-régionaliste » du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces deux premières étapes de la littérature antillaise portent le souffle d'un mode d'écriture et de représentations de type européen, l'école française faisant autorité dans ces colonies.

---

<sup>1011</sup> Voir Léo Elisabeth et Cécile Bertin-Elisabeth, *Ma commune, mon histoire*, *op.cit.*, p. 15-29.

## a. La période coloniale : chroniqueurs et historiens

Il n'a pas été mis à jour comme dans les pays de l'Amérique hispanique l'existence d'une littérature précolombienne. Aussi débiterons-nous ce panorama littéraire avec les écrits des chroniqueurs du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>1012</sup> et des historiens du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1013</sup>. Ces missionnaires se plaisent à décrire l'espace et à rendre compte des conditions de vie, des mœurs et coutumes des différentes communautés présentes dans les colonies françaises. Un peu plus tard, jusqu'à la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les premiers romans font leur apparition sur la scène littéraire. Tous ces écrits, même s'ils sont élaborés par des étrangers ou des Colons malgré leur peu d'authenticité<sup>1014</sup> caribéenne, s'inscrivent dans le patrimoine littéraire des Antilles dont ils évoquent les conditions de vie, constituant une véritable mine d'informations pour les sociologues, ethnologues, romanciers, et autres lecteurs intéressés par l'Histoire des Antilles françaises et de la Guyane.

### 1) Les chroniqueurs en Martinique

Concernant la Martinique, nous renvoyons au *Panorama de la littérature à la Martinique* pour présenter de façon plus détaillée les différents textes et auteurs de l'époque. Ainsi, parmi ces chroniqueurs du XVII<sup>e</sup> siècle, nous retiendrons quelques noms tels que : le Père Jacques Bouton, *Relation de l'Établissement des français depuis l'an 1635 en l'isle de la Martinique*, Guillaume Coppier et son *Histoire et voyage des Indes Occidentales et plusieurs autres régions maritimes éloignées*, le Père Maurille de Saint-Michel, *Voyage des îles Cameranes en l'Amérique*, le Père Pierre-Ignace Pelleprat, *Relation des missions des PP. de la compagnie de Jésus dans les îles ou dans la terre ferme de l'Amérique méridionale*, ou encore Alexandre-Olivier Exmelin, *Histoire des aventuriers et Boucaniers d'Amérique*. Un peu plus tard, arrive aux îles un personnage haut en couleur : le Père Jean-Baptiste Labat<sup>1015</sup>,

---

<sup>1012</sup> Jack Corzani, *La littérature des Antilles-Guyane françaises, op.cit.*, Tome I, p. 98.

<sup>1013</sup> Auguste Joyau, *Panorama de la Littérature à la Martinique*, Morne-Rouge, Editions des Horizons Caraïbes, 1977, p. 26 et p.156.

<sup>1014</sup> Charles Baudelaire, *L'art romantique*, Paris, Pléiades, 1868, p. 1122-1123. Cité par Jack Corzani, in *La littérature des Antilles-Guyane françaises, op., cit.*, p. 90. « Je me suis toujours demandé sans pouvoir me répondre, pourquoi les créoles n'apportaient en général dans les travaux littéraires aucune originalité, aucune force de conception ou d'expression : on dirait des âmes de femmes faites uniquement pour contempler et pour jouir [...] De la langueur, de la gentillesse, une faculté d'imitation qu'ils partagent d'ailleurs avec les Nègres et qui donne presque toujours à un poète créole, quelle que soit sa distinction, un certain air provincial, voilà ce que nous avons pu observer généralement dans les meilleurs d'entre eux ».

<sup>1015</sup> Auguste Joyau, *Panorama de la Littérature à la Martinique, op.cit.*, p. 229.

auteur du *Nouveau Voyage aux Isles de l'Amérique* (1722). Cet ouvrage connaît un grand succès lors de sa publication et sert d'ailleurs encore de référence pour tous ceux qui s'intéressent à l'Histoire des Antilles. Quant aux historiens, il convient de citer le Père Jean-Baptiste Du Tertre qui s'intéresse aussi bien à la Martinique qu'à la Guadeloupe dans *L'Histoire Générale des Antilles Habitées par les Français* (1667). Citons encore César de Rochefort, auteur de *L'Histoire Naturelle et Morale des îles Antilles de l'Amérique* (1658).

Ces écrits étaient plutôt descriptifs étaient dépouillés de style littéraire. Ils avaient pour but de rapporter en France métropolitaine une image de la réalité américaine, des conditions de vie, des pratiques culturelles, des paysages, etc., à la manière d'une photographie cherchant à être fidèle, mais évidemment, vu l'époque, selon un regard euro-centré. Ces documents sont, de ce fait, aujourd'hui de précieuses archives pour qui s'intéresse aux mœurs et aux coutumes de l'époque.

## 2) Les romans antillais du XIX<sup>e</sup> siècle

En ce qui concerne les romanciers, il suffit de consulter la collection des *Romans antillais du XIX<sup>ème</sup> siècle*<sup>1016</sup> réunie par Auguste Joyau pour se rendre compte combien ces textes exaltent l'exotisme et infériorisent les personnes de couleur, esclaves ou non, leur langue étant désignée comme le « jargon des nègres »<sup>1017</sup> et leur culture étant même diabolisée parfois au profit de la suprématie blanche. Dans l'un des tout premiers romans antillais intitulés : *Les amours de Zémédare et Carina et description de la Martinique*<sup>1018</sup>, il va sans dire que la représentation de la condition de vie aux Antilles est particulière. Une histoire d'amour naît entre les deux protagonistes : Zémédare et Carina, Blancs créoles et cousins, destinés à se marier. Mais l'éducation de Carina, relatée dans ce roman, laisse percevoir une dichotomie entre Blancs créoles et Noirs esclaves, fondée sur l'opposition civilisation/barbarie, et qui profite à la race blanche, vue comme dominante. Les esclaves noirs semblent dès lors appartenir à une sous-culture. Ils sont d'ailleurs à peine montrés comme des êtres humains capables d'expérimenter des sentiments nobles. En revanche, les Créoles s'érigent en héros défenseurs de la colonie, notamment lors de l'attaque des Anglais. Dans ce roman, les Blancs

---

<sup>1016</sup> Auguste Joyau, *Romans antillais du XIX<sup>ème</sup> siècle*, Morne-Rouge, Editions des Horizons Caraïbes, 1977.

<sup>1017</sup> Auguste Prevost de Sansac, Comte de Traversay, « Les amours de Zémédare et Carina et description de l'île de la Martinique », in *Romans antillais du XIX<sup>ème</sup> siècle*, *op.cit.*, p. 29.

<sup>1018</sup> *Idem.*

installés aux Antilles concentrent les bonnes mœurs et s'avèrent même être de « bons » maîtres, parfois mal récompensés par l'ingratitude et la méchanceté des esclaves noirs<sup>1019</sup>...

Ainsi, la population des esclaves noirs – qui dans le chapitre X du même roman est décrite physiquement en marquant la distinction entre les différentes ethnies et peuplades d'Afrique – cumule les comportements les plus vils et répréhensibles. Elle se retrouve même réduite à l'état d'animal, voire diabolisée. Néanmoins, il nous a semblé utile d'insister sur la représentation de la vie aux Antilles qu'offre *Les amours de Zémédare et Carina* (1806), car il s'agit du premier roman répertorié dans l'histoire de la Littérature martiniquaise.

En somme, dans ces premiers textes antillais, c'est le point de vue de l'élite coloniale qui domine, marqué par la façon d'écrire française et un regard clairement euro-centré. Les premiers romans antillais véhiculent par conséquent, au prisme du colonialisme, une vision des Antilles teintée d'exotisme et de doudouisme. Quelques problématiques récurrentes dans ces sociétés esclavagistes sont abordées cependant, faisant ainsi de cette Littérature régionaliste un moule narratif bien à part.

### 3) Exil et métissage : deux thèmes majeurs dans la littérature coloniale

Le motif de l'exil est repris dans d'autres romans comme *Les créoles ou la vie aux Antilles* (1835) de Joseph Levilloux où le protagoniste fuit les souffrances infligées par le préjugé de couleur dans les sociétés esclavagistes. En effet, les mésaventures du personnage principal montrent combien le métissage est alors vécu comme une tare dans les Colonies.

Estève O'Reilly est le fils du maître et d'une Métisse. Méprisé par les Blancs, jaloux et haï par les Noirs, il expérimente dès l'enfance les souffrances que sont condamnés à vivre les Sang-mêlés sous le régime colonial. Pour lui donner l'opportunité de vivre comme un égal des Blancs, la race dominante, le petit Métis est envoyé en France métropolitaine par son père avec pour mot d'ordre de taire ses origines africaines. Là encore, le motif de l'exil est évoqué, et le ton employé, moins doucereux que dans les autres romans créoles de son époque semble plus réaliste.

---

<sup>1019</sup>En effet, dans le chapitre VIII, Madame Flaméau, -la voisine de Madame Sainprale, mère de Carina- subit une sordide trahison de la part d'Artaban le commandeur de son habitation. Celui-ci n'hésite pas à empoisonner les esclaves, ses frères de couleur, dont il a la charge pour ruiner sa maîtresse et tue, entre autres, ses propres enfants pour mieux dissimuler son crime.

D'autres romans comme *Yvette* (1880, 1882)<sup>1020</sup> de Thérèse Bentzon montrent la nécessité pour éduquer les enfants créoles de rejoindre la métropole à partir d'un certain âge comme pour s'immuniser contre la pauvreté intellectuelle dont souffriraient les Colonies. La souffrance de l'exil est évoquée même chez le petit Créole blanc qui, étant né et ayant grandi aux Antilles, doit s'adapter à un climat nouveau, se séparer de ses parents, de sa Da<sup>1021</sup>, ainsi que de la communauté d'esclaves assignée à son service pour se retrouver dans le pays d'origine de ses ancêtres certes, mais qui demeure à ses yeux lointain et méconnu.

Enfin, dans la même dynamique, d'autres auteurs créoles se sont distingués à l'instar de Louis-Xavier Eyma, auteur d'*Emmanuel* (1841). René Bonneville<sup>1022</sup>, l'un des auteurs les plus prolifiques du XIX<sup>e</sup> siècle, signe les romans suivants : *La Vierge cubaine* (1897), *Le triomphe d'Eglantine* (1897), *Les sœurs ennemies* (1901), *Le Mal d'amour* (1902). Toutes ces fictions, à l'exception de *La vierge cubaine* qui rend hommage à la Révolution cubaine, bâtissent leur intrigue sur le préjugé de couleur<sup>1023</sup> qui oppose les Blancs, les Noirs et les Métis aux Antilles françaises.

En somme, la production littéraire de cette époque montre combien la discrimination raciale et le préjugé de couleur pèsent lourd dans les mentalités et dans le fonctionnement des sociétés coloniales françaises. La métropole est représentée par les auteurs de l'élite coloniale comme un Ailleurs attractif où un nouveau départ est toujours possible. À plus large échelle, la France métropolitaine devient alors dans l'imaginaire antillais, une terre idyllique, un espace protecteur pour les Métis et les Créoles en quête d'ascension sociale, ainsi que le lieu de la culture et de l'érudition.

Cette terre qui a vu naître la *Déclaration des droits de l'homme*, la philosophie des Lumières et les luttes pour l'égalité et la fraternité entre les hommes n'aura de cesse d'attirer

---

<sup>1020</sup> Thérèse Bentzon, *Yvette*, histoire d'une jeune créole, in : *Romans antillais du XIX<sup>ème</sup> siècle*, *op.cit.*, p. 73 à 409.

<sup>1021</sup> La « Da » est souvent une esclave de maison chargée de veiller sur l'enfant du Maître dans la société esclavagiste. Cette figure maternelle reste très importante dans l'imaginaire collectif encore aujourd'hui.

<sup>1022</sup> Il convient de rappeler brièvement l'histoire particulière de ce Blanc créole qui défia sa caste en épousant une Sang-mêlée. Toute son œuvre littéraire sera engagée dans la lutte contre le préjugé de couleur qui régit la société martiniquaise. Il décède en 1902 lors de l'éruption de la montagne Pelée. Ses romans sont réunis dans les *Romans antillais du XIX<sup>ème</sup> siècle*, *op.cit.*

<sup>1023</sup> Dominique Rogers, « De l'origine du préjugé de couleur en Haïti », in *Outre-Mer*, tome 90, n° 340-341, 2<sup>e</sup> semestre 2003, Haïti première République noire, sous la direction de Marcel Dorigny, p.83-101, [www.persée.fr](http://www.persée.fr), consulté le 3 mai 2018. Dans la société domingoise, Dominique Rogers définit le préjugé de couleur par « le mépris des Blancs envers les Noirs » et précise que « les Blancs apportent un peu plus de considération aux métis, alors que ceux-ci par ricochet en accordent moins aux Noirs ». Cette réalité observée à Saint-Domingue comme l'une des conséquences de l'esclavage s'applique aussi dans les autres îles franco-créolophones.



les Antillais après l'abolition de l'esclavage, la Départementalisation et même jusqu'à nos jours. La France dite métropolitaine ou hexagonale s'impose donc en Littérature comme le modèle à suivre et à imiter.

Finalement, cette première période de la Littérature aux Antilles-Guyane est assumée par ceux qui ont alors accès à l'instruction, à savoir ceux qui sont d'origine européenne. Les missionnaires religieux, les historiens et autres scientifiques, dans un premier temps, décrivent la réalité américaine dans un style peu littéraire. Par la suite, les Colons adapteront les influences européennes à l'espace antillo-guyanais pour rédiger les premiers romans et recueils de poèmes. Ces écrits qui s'inscrivent clairement dans une perspective colonialiste véhiculent une vision racialisée et somme toute peu réaliste de la vie dans les Colonies françaises en Amérique. En tous les cas, il en ressort combien les Blancs dominent. Cette première tendance préfigure une seconde période littéraire, tournée essentiellement vers l'exotisme et l'assimilation de la culture française.

#### b. La Littérature « exotico-régionaliste » du XIX<sup>e</sup> siècle

À partir de l'abolition de l'esclavage de 1848 et après la chute du Second Empire au XIX<sup>e</sup> siècle, les familles créoles<sup>1024</sup> cherchent à maintenir leur suprématie et à obtenir les faveurs de la France métropolitaine. Il se dégage alors des romans antillais une vision stéréotypée des Colonies, destinée à séduire les lointains compatriotes de la Mère Patrie pour encourager le système colonial. L'heure est à l'exotisme et aux négations attenantes, voire à l'étouffement de la culture locale, pour mieux favoriser l'assimilation à la culture française.

Cette Littérature exotico-régionaliste est nommée « littérature doudou »<sup>1025</sup> par Suzanne Césaire, alors épouse du chantre de la Négritude Aimé Césaire, tant elle manque d'originalité et d'authenticité. Elle contient cependant un trésor d'informations concernant les mœurs et les mentalités de l'époque. Ce courant de pensée s'essouffle vers le premier tiers du

---

<sup>1024</sup> Les Colons européens sont connus sous le terme d'« habitants ». Leurs fils légitimes sont appelés Blancs créoles, puis Békés en Martinique.

<sup>1025</sup> Suzanne Césaire, « Misère d'une poésie, John Antoine-Nau », in *Tropiques*, n°4, Fort-de-France, Imprimerie du courrier des Antilles, janvier 1942, p. 50. Nous avons consulté l'édition : *Tropiques*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, Tome I, 1978.

XX<sup>e</sup> siècle. La Négritude proposera une toute autre approche ; certains auteurs ayant déjà entamé une certaine transition.

### 1) Saint-John Perse ou le porte-voix de la littérature créole

En Guadeloupe, Micheline Rice-Maximin souligne l'existence d'une période longtemps oubliée où les prémices de la Littérature créole se distinguent davantage par ses poètes que par ses romanciers. Elle désigne alors cette période en tant que « siècle oublié »<sup>1026</sup>.

Il convient alors de citer Jean Aurèle Poirié, dit de Saint-Aurèle, auteur des recueils suivants : *Les veillées françaises* (1826), *Cyprès et palmistes* (1833), *Les veillées du Tropic* (1850), ou encore Jean-Baptiste Rosemond de Beauvallon avec *Hier ! Aujourd'hui ! Demain ! ou les Agonies créoles*, ainsi que l'un des plus grands auteurs antillais : Alexis Léger, connu dans le monde littéraire sous le nom de Saint-John-Perse. Ce dernier rend notamment hommage à son île natale dans *Éloges* (1911) et dans *Anabase* (1924). Il sera le premier auteur antillais à oser des jeux de mots entre le français et le créole. La force de son œuvre repose essentiellement sur le caractère innovant de la langue<sup>1027</sup> qu'il propose. Il reçoit d'ailleurs le *Prix Nobel de Littérature* en 1960.

### 2) A propos des premiers romans historiques martiniquais

En Martinique aussi on chante la douceur des îles et la gloire de Saint-Pierre avant l'éruption volcanique de 1902. Bien qu'ils apportent un témoignage fort intéressant sur les paysages et les conditions de vie dans les colonies, ces écrits « doudouistes » reprennent les clichés et donc les a priori européens à propos de ces contrées lointaines.

Parmi les premiers romans historiques de la littérature martiniquaise, il convient d'évoquer *Youma* (1890) de Patrick Lafcadio Hearn. Cet auteur, né d'un père irlandais et d'une mère grecque, effectue un séjour de deux ans en Martinique pendant lequel il s'imprègne tant

---

<sup>1026</sup> Micheline Rice-Maximin, *Karukéra Présence littéraire de la Guadeloupe*, New-York, Peter Lang Publishing, 1998, p. 84.

<sup>1027</sup> Nous renvoyons aux travaux d'André Clavier -par exemple : « Littérature et imaginaire colonial. Un champ de lecture pour la poésie de Saint-John Perse », *Revue de littérature comparée* 2002/2, n°302, Klincksieck, p. 135-147- et un article de Jean Bernabé, « La créolité de Saint-John Perse et le partage des émotions ancestrales », *Archipélices*, n°1, 2010, p. 51-56.

de la culture martiniquaise qu'il en apprend les codes sociaux et la langue créole qu'il donne à découvrir dans son roman *Youma*.

L'histoire se déroule dans le contexte révolutionnaire qui précède l'abolition de l'esclavage, marqué par des émeutes à l'encontre des représentants du pouvoir blanc. La protagoniste est une femme de couleur qui met à l'honneur une figure-clé du monde créole : la *da*. Cette esclave, parfois métissée, s'occupe des enfants des maîtres blancs et véhicule ainsi dans l'imaginaire des petits Créoles la culture, le parler et les contes de la communauté noire. Youma, une *câpresse* d'une exceptionnelle beauté, illettrée, mais qui jouit, grâce à la bienveillance de ses maîtres, d'un niveau d'éducation supérieur aux filles de sa classe, est sur l'habitation de Monsieur Desrivières la *da* de la petite Mayotte.

Très attachée à la famille de son maître pour avoir grandi avec la mère de Mayotte, Youma représente la figure de la maternité par excellence. Pour sa petite protégée, elle écrase de son pied un serpent qui s'était introduit dans la chambre de l'enfant, elle renonce à fuir à l'île de la Dominique pour vivre librement son idylle avec Gabriel le commandeur et, surtout, elle n'hésite pas à sacrifier sa vie quand les esclaves en furie mettent le feu à la maison du maître pour tenir ses engagements auprès de sa protégée. En effet, elle refuse l'échelle salvatrice que lui prête Gabriel pour échapper aux flammes et préfère périr auprès de la petite Mayotte dont elle avait la charge. Belle, brave, loyale et intelligente, Youma est une *da* exceptionnelle qui porte au plus haut l'image de la femme noire martiniquaise.

Le roman est un véritable témoignage de la vie aux Antilles au XIX<sup>e</sup> siècle. Il donne à voir les paysages de l'île et invite à réfléchir sur le triste impact du préjugé de couleur dans les relations entre Noirs et Métis, Blancs et Gens de Couleur en Martinique, lequel perdure bien après l'abolition de l'esclavage...

Il nous semble important de mentionner cet auteur bien qu'il soit étranger et ait publié en anglais, car il nous offre un roman qui porte exclusivement sur la société martiniquaise du XIX<sup>e</sup> siècle, en mettant à l'honneur des figures-clé de cette société avec des comportements qui s'efforcent de pénétrer la psychologie martiniquaise. Il nous semble également important de citer cet auteur puisqu'il est, à notre sens, l'un des pionniers de l'oraliture en Martinique et l'un des seuls de son temps à écrire les contes qui lui sont racontés. On retiendra à cet égard les titres suivants : *Yé* ou *Guiabliesse*<sup>1028</sup>. Par ailleurs, dans ce roman, Lafcadio Hearn introduit un conte narré par la protagoniste à Mayotte : *Dame Kélément*<sup>1029</sup>.

---

<sup>1028</sup> *Panorama de la Littérature à la Martinique, Tome II : XIX<sup>e</sup> siècle, op.cit.*, p. 365.

<sup>1029</sup> Ce conte est repris sur le site [www.touslescontes.com](http://www.touslescontes.com), consulté le 29 mai 2018.

Enfin, il nous semble que le roman *Youma*, en s'inscrivant dans un contexte de crise tel que le contexte de l'abolition de l'esclavage, des rébellions antiesclavagistes et en s'inspirant du fait véridique de la flambée de la maison des Sanois où périrent un homme de couleur et une trentaine de Békés, pourrait être considéré dès lors comme le premier roman historique martiniquais.

### 3) La Guyane : mythes et représentations

En Guyane, la représentation du Blanc est tout autre. Les Blancs ne sont pas exclusivement comme aux Antilles des Colons tout-puissants. Ils peuvent aussi être des forçats, prisonniers du Bagne ou des « garçons de famille »<sup>1030</sup> au service de la bourgeoisie de couleur. La Littérature locale ne reflète donc pas, comme dans les îles, la lutte contre le préjugé de couleur. Ce sont plutôt les horreurs du Bagne, le mode de vie des populations amérindiennes, et le mythe de « l'Enfer-Vert » que nous avons déjà évoqué précédemment, qui inspirent une Littérature exotique qui se concentre autour de la forêt vierge.

Les auteurs les plus connus de cette tendance sont Jean Galmot et René Jadfard. Jean Galmot, bien qu'il soit né dans le Périgord, est aujourd'hui considéré comme un authentique guyanais par son engagement littéraire et politique. Dans ses deux romans : *Quelle étrange histoire* (publié en 1918) et *Un mort vivait parmi nous* (paru en 1922), cet auteur évoque le mythe de l'Eldorado et exprime un amour débordant pour sa terre d'adoption. Il propose ainsi une œuvre atypique pour l'époque parce qu'il « rompt avec les traditions exotiques : peu soucieux de collectionner des aventures et des bizarreries, il met en avant la relativité des mœurs, des mentalités, bref la spécificité d'une contrée »<sup>1031</sup>. René Jafard publie pour sa part dans un style plus exotique : *Les nuits de cachiri* (1946).

En définitive, ces romans antillo-guyanais du XIX<sup>e</sup> siècle, rédigés par ceux qui avaient alors accès à l'instruction, c'est-à-dire les Blancs créoles, ne célèbrent pas la culture des esclaves noirs, mais soulignent plutôt la suprématie blanche en s'appliquant toutefois à adapter les modèles narratifs européens à la réalité antillaise. Cette phase de la Littérature antillaise que l'on associe au mouvement littéraire dit « doudouiste », ne convainc ni les autres

---

<sup>1030</sup> Jack Corzani, Léon-François Hoffmann, Marie-Lyne Piccione, *Littératures francophones. II. Les Amériques, Haïti, Antilles-Guyane, Québec*, op.cit., p. 112.

<sup>1031</sup> Jack Corzani, *La littérature des Antilles-Guyane françaises*, op.cit., Tome I : Exotisme et Régionalisme, 1978, p. 308.

composantes de la communauté antillaise qui ne se sentent pas représentées, ni les critiques de la métropole qui reprochent à ces auteurs créoles un manque d'originalité et d'authenticité dans leurs textes. Aussi, face à la persistante négation de l'existence de l'être noir et de sa culture, l'émergence du mouvement de la Négritude va guider toute une génération d'écrivains de la diaspora noire.

## ***2. De nouveaux centres possibles***

Les peuples de la Caraïbe, à l'instar des peuples de ce que l'on appela le Tiers-Monde<sup>1032</sup>, vont alors lutter pour récupérer leur dignité et renverser les concentrations de pouvoirs euro-centrés, en cherchant à rééquilibrer les rapports entre dominants et dominés. Ces territoires des marges cherchent à faire entendre leurs voix et à devenir de nouveaux centres d'influence. Poètes et philosophes se succèdent alors dans la sphère franco-créolophone pour forger une série de concepts pour définir un projet littéraire à visée identitaire. La Négritude, l'Antillanité ou encore la Créolité offrent en effet la possibilité aux Antillais de conceptualiser leur identité sans passer par le prisme européen et proposent en même temps au monde un modèle innovant pour construire la relation à l'Autre. Ces mouvements trouvent leur illustration dans la Littérature contemporaine et la nouvelle génération d'écrivains qui émerge aux Antilles françaises.

Nous envisagerons de ce fait les grands noms de la littérature contemporaine aux Antilles françaises avant d'observer dans quelle mesure le lecteur peut assister à une réhabilitation de la marge dans le corpus franco-créolophone de notre étude.

### **a. La littérature contemporaine aux Antilles françaises**

La Littérature contemporaine correspond à une troisième étape du processus d'évolution de la Littérature antillaise. Il est coutume de situer ses débuts dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Les auteurs de cette génération sont, pour la plupart, des descendants d'esclaves qui après l'abolition de l'esclavage ont pu bénéficier de campagnes d'alphabétisation mises en place par l'État français dans les Colonies, puis partir étudier en

---

<sup>1032</sup> Nous renvoyons au mouvement postcolonial, présenté dans la partie I, chapitre 3.

Métropole. La plupart de ces jeunes appartenaient à la bourgeoisie de couleur. Ils constituent ainsi le porte-voix d'une masse jusque-là silencieuse et génèrent une Littérature qui va chercher à exprimer davantage les préoccupations identitaires antillaises.

Aussi, nous mettrons en lumière les enjeux de la réécriture de l'Histoire aux Antilles et à la Guyane et les concepts-clé qui la caractérisent lors de cette période. En partant de la virulente Négritude césairienne, résolument tournée vers l'Afrique, en passant par l'Antillanité, puis la Créolité plus recentrées sur l'environnement immédiat, nous achèverons notre panorama par le rappel de conceptions plus ouvertes au contact interculturel telles que la Créolisation, le Tout-Monde ou encore l'identité-rhizome d'Edouard Glissant.

### 1) La Négritude ou le retour aux sources africaines

Nous avons déjà contextualisé l'émergence du concept de la Négritude. Pour rappel, c'est à Paris que le jeune Aimé Césaire fonde avec Léopold Sédar Senghor, Léon-Gontran Damas et quelques autres, le concept de la Négritude. Les spécialistes distinguent alors la « Négritude caraïbe » telle que la conçoit Aimé Césaire de la « Négritude africaine » définie par L.S. Senghor<sup>1033</sup>. Il ne s'agit pas ici d'expliquer en détails les nuances de ce concept, mais d'en comprendre la portée pour la Littérature qui va suivre. Nous retiendrons alors la définition formulée par Aimé Césaire : « *La Négritude est la simple reconnaissance du fait d'être noir, et l'acceptation de ce fait, de notre destin de noir, de notre histoire et de notre culture* »<sup>1034</sup>.

Notons encore cette définition proposée par Olympe Bhêly-Quenum :

Négritude (1930), mouvement littéraire de libération des peuples noirs dû à une prise de conscience manifestée entre 1930 et 1940, par réaction contre l'esclavage et le fait colonial. On désigne par extension, par le terme Négritude, les caractères, les manières de penser et de sentir propres à la race noire.<sup>1035</sup>

Cette correction de la définition de la Négritude qu'apportent les dictionnaires français montre bien l'aspect révolutionnaire de ce courant de pensée. Il s'agit d'une prise de conscience

---

<sup>1033</sup> *Les littératures d'expression française Négritude africaine Négritude caraïbe*, Actes du colloque organisé par le Centre d'Études francophones, Paris, Éditions de la Francité, 1973, p. 2.

<sup>1034</sup> Aimé Césaire cité par Lilyan Kesteloot, « La Négritude et son expression littéraire », *op.cit.*, p. 97.

<sup>1035</sup> Olympe Bhêly-Quenum, « Qu'est-ce que la littérature africaine d'expression française aujourd'hui ? », in *Les littératures d'expression française Négritude africaine Négritude caraïbe*, *op., cit.*, p. 13.

d'ordre identitaire des peuples noirs, déclenchée notamment par le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, paru en 1939. Traduit dans plusieurs langues, cet ouvrage connaît un succès planétaire. Dans la perspective de ce texte fondamental, le recueil de poèmes *Pigments* (1937) signé par Léon-Gontran Damas et le manifeste *Légitime Défense*<sup>1036</sup> restent eux aussi des références centrales pour cette génération d'écrivains révolutionnaires.

Nous ajouterons que les lieux d'expression privilégiés de la Négritude sont la poésie et le drame étant donné qu'il s'agit là d'une revendication vive et spontanée. Ainsi, *Tempête* (1969) et *Tragédie du roi Christophe* (1963), deux œuvres d'Aimé Césaire, restent des références littéraires reconnues pour les enjeux de la Négritude. C'est donc l'exaltation du peuple noir et de sa culture, l'expression vive et lyrique de la fierté des origines africaines qui vient défier la position dominante et discriminante de l'eurocentrisme. Le racisme et le colonialisme sont violemment critiqués. Il s'agit d'œuvrer pour la valorisation nègre.

Cependant, certains auteurs s'affranchissent de la Négritude, en exprimant dans leurs écrits à la fois une volonté assimilationniste et une vision des peuples noirs différente de la pensée césairienne. Quand René Maran signe *Batouala* et obtient le Prix Goncourt en 1921, il influence alors considérablement les auteurs de sa génération. Pour la première fois dans l'histoire de la Littérature antillo-guyanaise, le centre de l'intrigue est occupé par un protagoniste noir, africain, polygame et fier de sa culture. Pourtant, l'auteur modifiera ses positions par la suite. Dans *Un homme pareil aux autres*, René Maran montre en 1947 le souhait d'assumer des origines africaines sans en faire l'objet d'une revendication.

Le Martiniquais Joseph Zobel adopte cette approche dans son roman autobiographique *La rue Cases-Nègres* (1950). D'autres auteurs suivront cette voie comme Drasta Houël dans *Cruautés et tendresses* (1925), Irmine Romanette dans *Sonson de la Martinique* (1932), Léonard Sainville avec *Dominique nègre esclave* (1951), César Pulvar avec *D'Jhébo, le Léviathan noir*, (1957), Raphaël Tardon dans *La caldeira* (1948), Michèle Lacrosil dans *Sapotille et le serein d'argile* (1960), et *Cajou* (1961), Marie-Magdeleine Carbet dans *Au péril de ta joie* (1972), Pierre Osenat dans *Chants des îles* (1968) ou encore Roland Brival dans *La Montagne d'ébène* (1984)<sup>1037</sup>.

---

<sup>1036</sup>Jack Corzani, Léon-François Hoffmann, Marie-Lyne Piccione, *Littératures francophones. II. Les Amériques, Haïti, Antilles-Guyane, Québec, op., cit.*, p. 116. « *Légitime Défense*, manifeste élaboré en 1932 par quelques étudiants martiniquais à Paris. Ce texte est dû principalement à Jules Monnerot, René Ménil et Étienne Léro. Il dénonce, en s'inspirant à la fois du surréalisme et du communisme, la survivance en Martinique des structures coloniales et s'en prend aux écrivains « bourgeois » et à leur littérature « aliénée » ».

<sup>1037</sup> La référence complète de chacun de ces ouvrages est donnée dans la Bibliographie.

En Guadeloupe, les romancières Maryse Condé et Myriam Warner-Vieyra ainsi que les poètes Paul Niger et Guy Tirolien, après avoir effectué un séjour en Afrique, s'appliquent à déconstruire le caractère mythique du « retour aux sources » préconisé par les adeptes de la Négritude. Ces auteurs ont considérablement marqué les choix littéraires aux Antilles-Guyane et ont contribué, d'une certaine façon, à la remise en question de la Négritude.

En somme, malgré les divergences idéologiques et les contestations au sein même de la diaspora noire, la Négritude n'en reste pas moins un puissant stimulant dans l'éveil des consciences des peuples noirs et une étape cruciale de la littérature antillaise qui poursuit dès lors une évolution plus authentique.

## 2) L'Antillanité ou les Antilles comme centre culturel

En Martinique, les héritiers d'Aimé Césaire s'appellent Frantz Fanon, Edouard Glissant<sup>1038</sup>, Jean Bernabé<sup>1039</sup>, Patrick Chamoiseau ou encore Raphaël Confiant<sup>1040</sup>. Dans un premier temps, ils se nourrissent de leur maître à penser, puis ils transgressent les limites de la Négritude, tournée exclusivement vers l'Afrique pour se recentrer sur l'espace antillais, puis caribéen afin de mieux définir l'identité antillaise. C'est ainsi qu'Edouard Glissant fonde le concept de l'Antillanité :

C'est la réalité antillaise, sa culture, sa géographie, ses traditions, sa langue que l'écrivain doit explorer et faire vivre avec le double objectif d'en montrer la valeur et ainsi de désaliéner l'Antillais à partir des Antilles réelles et non d'une France ou d'une Afrique mythique<sup>1041</sup>.

Ainsi, l'Antillanité rompt avec la Négritude parce qu'elle appelle de ses vœux une écriture plus authentique et réaliste. Notons que ce renouveau littéraire se développe dans les années 60 dans un contexte politique révolutionnaire. L'accès au pouvoir de Fidel Castro à

---

<sup>1038</sup> *Introduction à une poétique du Divers, op.cit.*, p. 32.

<sup>1039</sup> *Éloge de la créolité, op.cit.*, p.17. : « À un monde totalement raciste, automutilé par ses chirurgies coloniales, Aimé Césaire restitua l'Afrique mère, l'Afrique matrice, la civilisation nègre. Au pays, il dénonça les dominations et son écriture, engagée, prenant son allant dans les modes de la guerre, il porta des coups sévères aux pesanteurs post-esclavagistes. La Négritude césairienne a engendré l'adéquation de la société créole, à une plus juste conscience d'elle-même. En lui restaurant sa dimension africaine, elle a mis fin à l'amputation qui générerait un peu de la superficialité de l'écriture par elle baptisée doudouiste. »

<sup>1040</sup> Raphaël Confiant, *Aimé Césaire : une traversée paradoxale du siècle*, Paris, Stock, 1993.

<sup>1041</sup> Daniel Delas, *Littératures des Caraïbes de langue française, op.cit.*, p. 70.



Cuba, les guerres d'Indépendance d'Algérie et de divers autres pays africains francophones<sup>1042</sup> influencent considérablement un recentrage des Antillo-Guyanais sur leur environnement immédiat. Une fois de plus, les écrivains se tournent vers l'Histoire pour chercher à construire la conscience nationale. Ainsi, nous rappellerons qu'Edouard Glissant transcrit dans ses romans -comme par exemple, *La Lézarde* (1958), *Le quatrième siècle* (1964), *La case du commandeur* (1981), ou encore *Mahagony* (1987) – cet appel à la conscientisation antillaise, lequel est théorisé dans son fameux *Discours antillais* (1981).

En Martinique, berceau de l'Antillanité, le mouvement prend de l'ampleur. Le romancier Xavier Orville<sup>1043</sup> ou encore le dramaturge Daniel Boukman<sup>1044</sup> s'approprient ce concept. D'autres romanciers, souvent fortement influencés par le monde hispano-américain, n'hésitent pas cependant à se dissocier de la pensée glissantienne en introduisant le « Réel Merveilleux » du Cubain Alejo Carpentier<sup>1045</sup> dans la Littérature antillaise franco-créolophone.

C'est le cas de Vincent Placolý, auteur entre autres du roman historique *Frères Volcans* (1983). En marge de la Négritude et de l'Antillanité, cet auteur atypique, se définit comme un Américain<sup>1046</sup> et invite les Antillais à penser l'« Américanité ». C'est pourquoi, dans le cadre de notre étude, il nous semble important d'insister davantage sur cet auteur visionnaire qui offre au patrimoine littéraire antillais un roman historique d'une qualité exceptionnelle. L'une des grandes particularités de *Frères Volcans* est la surprenante position du narrateur pour montrer l'Histoire. Ce n'est pas le très attendu esclave noir révolté qui narre ses mésaventures comme dans *Dominique nègre esclave* (1951) de Léonard Sainville. Le lecteur découvre dans une sorte de roman-journal, les observations et les méditations d'un Blanc créole installé à Saint-Pierre. Non seulement le choix du protagoniste est inédit chez cette génération de romanciers antillais, mais la teneur philosophique des méditations du personnage est innovante elle aussi. Le narrateur invite le lecteur à prendre conscience des horreurs de l'esclavage et s'acquitte ainsi de ce rôle d'éveilleur de conscience que lui assigne le roman historique. De

---

<sup>1042</sup> Jack Corzani, Léon-François Hoffmann, Marie-Lyne Piccione, *Littératures francophones. II. Les Amériques, Haïti, Antilles-Guyane, Québec, op.cit.*, p. 140.

<sup>1043</sup> Xavier Orville, *Cœur à vie*, Paris, Stock, 1993.

<sup>1044</sup> Daniel Boukman, *Ventres pleins, ventres creux*, Paris, P.J. Oswald, 1971.

<sup>1045</sup> Rappelons que la réalité américaine est révélée dans la Littérature hispano-américaine par le Réel merveilleux du Cubain Alejo Carpentier, le Réalisme magique du Guatémaltèque Miguel Angel Asturias et Réalisme merveilleux de l'Haïtien Jacques-Stephen Alexis. Ces concepts sont nés à la suite d'un voyage en Haïti effectué par Alejo Carpentier. Cette convergence entre différents espaces de la sphère américaine sert de fondement à la conception que se font certains auteurs franco-créolophones d'une identité commune. Par exemple, Vincent Placolý, romancier martiniquais ouvert à la culture hispano-américaine se définit comme un auteur américain.

<sup>1046</sup> Jean-Georges Chali, Axel Artheron, *Vincent Placolý, un Créole américain*, Fort-de-France, Desnel, 2008.

plus, l'ouvrage mélange les genres. Tantôt roman, tantôt essai, tantôt journal, cette fiction s'inscrit par son caractère hétérogène dans l'écriture postmoderne.

Enfin, ce roman présente des caractéristiques essentielles du genre « roman historique » telles que l'évocation d'un manuscrit anonyme comme source d'inspiration de la fiction, la présence de déictiques temporels et spatiaux en tête de chapitre, la reconstruction de la société de Saint-Pierre avant l'éruption de la Montagne Pelée. Les paysages, les rues, la faune, les mœurs, les toponymes et autres menus détails sont réinvestis pour représenter le plus fidèlement que possible le cadre spatio-temporel passé. Plus que l'espace physique, c'est l'ambiance de la ville, l'esprit qui anime les Pierrotins de l'époque qui sont retranscrits.

Par conséquent, l'œuvre de Vincent Placoloy est digne d'intérêt à plusieurs titres, mais au-delà de son caractère authentique, elle permet de faire le lien entre le monde franco-créolophone et le monde hispano-américain. De surcroît, il s'adresse aussi à un lecteur plus cosmopolite que celui de l'Antillanité et tend ainsi vers une plus grande universalité.

L'Antillanité exerce aussi une forte influence en Guadeloupe et en Guyane. Élie Stephenson invite à célébrer la « guyanité » à travers son œuvre : *Une flèche pour le pays à l'encan* (1975), *Catacombes de soleil* (1979), *Terres mêlées* (1984), *O Mayouri* (1988), *Comme des gouttes de sang* (1988). Bertène Juminer, fils d'un père guyanais et d'une mère guadeloupéenne, adhère dans un premier temps au mouvement de la Négritude en publiant le roman nègre : *Les Bâtards* préfacé par Aimé Césaire (1961). Cet auteur revient à des thématiques plus politisées dans : *Au seuil d'un nouveau cri* (1963) dont la préface est signée par Frantz Fanon<sup>1047</sup> et *La fraction de seconde* (1990). Concernant la Littérature contemporaine, nous retiendrons les cas d'Hervé Vignes avec *Guyane à fleur de mots* et de Catherine Le Pelletier dont l'ouvrage : *Littérature et société : La Guyane*<sup>1048</sup> offre un panorama contemporain de la littérature guyanaise.

En Guadeloupe, Maryse Condé, Simone Schawrz-Bart et Daniel Maximin, en rupture avec la Négritude également, s'approprient l'Antillanité et proposent une œuvre prolifique qui construit des héros antillais tout en mythifiant certaines figures historiques occultées par la version officielle. Micheline Rice-Maximin propose de définir la réécriture de l'Histoire en Guadeloupe de la façon suivante : « *Par écriture de l'histoire nous entendons l'écriture de l'île du passé au présent, l'écriture du contemporain et du politique, et donc surtout l'écriture de*

---

<sup>1047</sup> Daniel Delas, *Littératures des Caraïbes de langue française*, op.cit., p. 66.

<sup>1048</sup> Catherine Le Pelletier, *Littérature et société : La Guyane*, Ibis Rouge Editions, 2014.

*l'affirmation de l'identité culturelle, sociale et politique guadeloupéenne* »<sup>1049</sup>. Cette définition de « l'écriture de l'Histoire » confirme la nécessité d'établir un lien entre passé et présent pour montrer la substance de l'identité guadeloupéenne. Le romancier guadeloupéen contemporain, animé par la volonté de revendiquer l'existence d'une identité guadeloupéenne, s'appuie assurément sur l'Histoire de son île.

La réécriture de l'Histoire est ici l'occasion de réhabiliter les grandes figures de la résistance contre le système esclavagiste et d'offrir au peuple vaincu, souvent en mal de reconnaissance identitaire, des héros et des modèles. Les rebelles, vaincus et condamnés par les Colons, sont alors mythifiés. Les figures qui reviennent alors le plus souvent dans les fictions historiques guadeloupéennes sont<sup>1050</sup> : le Nègre marron, Joseph Ignace, Louis Delgrès, la mulâtresse Solitude et l'abolitionniste Victor Schoelcher.

En analysant les lectures des auteurs guadeloupéens afro-descendants, Micheline Rice-Maximin observe :

Lorsque l'on considère la littérature guadeloupéenne contemporaine et tout particulièrement celle écrite par les descendants des populations africaines, ce qui frappe peut-être le plus, c'est le retour constant d'un certain nombre d'événements ou de thèmes dans ces œuvres. Les personnages et événements se rattachent tous à une fresque historico-sociale qui a pour arrière-plan la colonisation française de l'île, les diverses occupations qu'elle a subies et les conséquences de ces dernières : le massacre des populations indiennes, la traite, l'esclavage, l'assimilation, la départementalisation et simultanément à tout cela, la résistance sous ses multiples formes : marronnage, suicides, attentats, incendies, mutilations, empoisonnements, soulèvements, révoltes.

Cette résistance continue engendrera un certain nombre de figures, considérées comme héroïques ou non selon le moment où on se place. Parmi les héroïnes et héros caraïbes, africains, antillais, colons défenseurs des esclaves, citons : Kalinago, Anacaona, les Marrons, Makandal, Boukman, Solitude, Rose, Delgrès, Ignace, Massoteau, Toussaint Louverture, Schoelcher, les héros et héroïnes de l'insurrection du sud de la Martinique et tous ceux et celles restées anonymes. D'un autre côté citons Pélage, Richepance, Napoléon, Victor Huges, Leclerc, Sorin, figures qui d'un point de vue historique, occupent la place de l'opresseur dans la mémoire collective de la population de couleur, à cause du rôle qu'elles ont joué dans leur alliance avec les esclavagistes.<sup>1051</sup>

Depuis la perspective de l'Antillanité, il importe de relever que les romanciers guadeloupéens puisent aussi bien dans l'Histoire de la Guadeloupe que dans l'Histoire de la Martinique ou de la Guyane pour construire leurs héros. Certaines figures, comme celle du

---

<sup>1049</sup> Micheline Rice-Maximin, *Karukéra Présence littéraire de la Guadeloupe*, op.cit., p. 83.

<sup>1050</sup> Micheline Rice-Maximin, *Karukéra Présence littéraire de la Guadeloupe*, op.cit., p. 18.

<sup>1051</sup> *Idem.*

Nègre marron, marquent le passé de l'ensemble des territoires franco-créolophones et, plus encore, de toutes les anciennes colonies situées en Amérique continentale et dans les îles de la Caraïbe où les esclaves africains ont été déportés. L'Histoire commune à ces territoires veut encore que certains personnages comme Victor Hugues ou Victor Schœlcher interviennent parfois de façon différente dans les espaces précités.

Notons encore que le Cubain Alejo Carpentier contribue à la mythification de ces grands noms de l'Histoire des Antilles françaises. Il immortalise Victor Hugues comme un fidèle partisan de la Révolution française à la Caraïbe dans *Le siècle des Lumières* (1962), et Toussaint Louverture, le protagoniste de la Révolution Haïtienne dans *Le royaume de ce monde* (1949), et donne ainsi à ces personnages mythifiés une dimension caribéenne, voire américaine. Ces héros ne véhiculent pas seulement l'Histoire d'une île, ils appartiennent à l'Histoire de la Caraïbe et de la diaspora afro-américaine.

Par exemple, le personnage de Louis Delgrès est fondamentalement antillais et emblématique de la résistance anti-esclavagiste dans l'espace caribéen. En effet, même s'il s'illustre dans un épisode de l'Histoire de la Guadeloupe, c'est en Martinique que ce Métis voit le jour, plus précisément à Saint-Pierre, en 1772. De plus, lui aussi connaît l'exil comme la plupart des jeunes Créoles de sa condition qui partent faire leurs études en France métropolitaine. Après une brillante carrière militaire, il choisit de défendre la cause anti-esclavagiste et mène l'insurrection de Matouba contre les troupes royales, aux côtés d'Ignace, de Massoteau et des membres de la communauté des anciens esclaves insurgés. Encerclé par ses ennemis, le leader préfère la mort à la soumission et décide de se donner la mort avec 300 de ses hommes plutôt que de se rendre. Une fois les insurgés vaincus, l'esclavage sera rétabli. Désormais, une mythification s'opère autour de Delgrès qui devient une figure héroïque, symbole de Solidarité, de Liberté et de Courage. Matouba et Bambridge, les sites où se déroule la tragédie du suicide collectif des insurgés se convertissent en hauts-lieux de mémoire guadeloupéenne, mais aussi caribéenne et même américano-caraïbe.

Dans *Éloge de la Créolité*, Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant « digèrent » la pensée césairienne et glissantienne pour apporter une définition de la Créolité. Dans cet effort de conceptualisation de la Littérature antillaise, la langue constitue l'une des préoccupations essentielles. Écrire en français représente pour certains un signe d'assimilation et d'acculturation. Écrire en créole, à l'instar de Raphaël Confiant<sup>1052</sup>, c'est prendre le risque

---

<sup>1052</sup> Raphaël Confiant a rédigé quelques romans en créole comme *Bitako-a*, (1985) ou encore *Kòd Yanm*, (1986).

de ne pas être lu puisque le lectorat n'est pas habitué à lire le créole mais à le dire et, de surcroît, le public créolophone est très restreint. Or, sans lecteur, il n'existe pas à proprement parler de Littérature.

Rappelons que les Antilles-Guyane sont un espace diglossique et que, face à l'autorité du français en tant que langue du dominateur, le créole se construit comme une sous-langue, associée aux humiliations. Malgré son statut de langue vernaculaire, le créole et toutes les pratiques culturelles qui s'y rattachent, se voit désormais menacé de disparition<sup>1053</sup>.

Afin d'écrire un échantillon de cette identité essentiellement fondée sur l'oralité, les penseurs de la Créolité mettent en exergue la nécessité d'utiliser une langue nouvelle, un français adapté à la réalité antillaise. Il conviendrait alors, par souci d'authenticité, de fixer par écrit des mots ou des expressions du parler courant aux Antilles, même s'ils ne sont que des néologismes pour le français de l'Hexagone. Patrick Chamoiseau développe ce point de vue dans *Écrire en pays dominé* où il se définit comme un « guerrier » de la parole. Ce terme militaire montre bien l'esprit de revendication qui anime cet écrivain antillais. Il s'agit dans l'actuel contexte culturel et littéraire des Antilles françaises, marqué par l'hégémonie d'une France dont le système politique centralisateur tolère difficilement les différences entre ses régions, de mettre en place une véritable milice culturelle afin non seulement de préserver la langue créole, les danses, les mœurs et la structure imaginaire dans laquelle elles s'enracinent, mais aussi d'affirmer l'existence d'une identité antillaise et d'inviter l'Antillais lui-même à assumer fièrement sa différence et à se réconcilier avec son Histoire.

Pour ce faire, Patrick Chamoiseau se propose de recueillir de bouche en bouche, de porte à porte les témoignages, les légendes, les contes, les histoires, les mots, les dictons, soit ce substrat que tout le monde connaît et qui structure l'imaginaire antillais mais qui reste invisible aux yeux du monde parce que le canal de communication est exclusivement oral, pour le fixer le plus fidèlement possible par écrit.

La question de l'oralité préoccupe alors les penseurs de la Créolité : comment inscrire dans le texte littéraire ce patrimoine culturel oral qui constitue la quintessence de l'identité antillaise ? Nous reviendrons ultérieurement sur ce point fondamental de la conception de la Littérature antillaise.

Edouard Glissant dans son *Introduction à une poétique du Divers* redéfinit pour sa part la Créolité :

---

<sup>1053</sup> Fondal-Natal (1976) ; *Précis de syntaxe créole* (2003) ; *La fable créole* (2001).

Approfondissement d'une extension de l'Antillanité. Cette réalité antillaise doit être perçue dans sa dimension propre, c'est-à-dire métisse, ouverte aux brassages de l'Histoire, vivante au carrefour des langues et des cultures ; cette représentation du monde créole est celle que partagent tous les peuples de la Caraïbe ; sans doute de plus en plus, le monde entier, le *Tout-Monde*, qui est en voie de Créolisation<sup>1054</sup>.

Edouard Glissant croit en la Créolisation du monde, soit au mélange des identités. Il défend le concept de l'identité-rhizome au détriment de l'identité-racine qui aurait favorisé, notamment, les agissements déplorables des Européens dans les colonies américaines et qui aurait aussi provoqué, dans un contexte plus actuel, les guerres en ex-Yougoslavie par exemple. Bref, si l'identité-racine suppose intolérance et négation de l'Autre, elle conduit par là même à un rapport de force qui se conclut irrémédiablement par l'asservissement ou par la destruction de l'Autre. L'identité-rhizome, quant à elle, sous-entend une poétique de la Relation dans la mesure où le Moi se définit au contact de l'Autre, car le concert des identités constitue le Tout-Monde où chacun tient sa place et mérite considération. Cette pluralité implique aussi la notion de Chaos, un autre pilier de la pensée de Glissant. Notons à cet égard la définition formulée par Edouard Glissant en quatrième de couverture de son *Traité du Tout-Monde* :

J'appelle Chaos-Monde le choc actuel de tant de cultures qui s'embrassent, se repoussent, disparaissent, subsistent pourtant, s'endorment ou se transforment, lentement ou à vitesse foudroyante : ces éclats, ces éclatements dont nous n'avons pas commencé de saisir le principe ni l'économie et dont nous ne pouvons pas prévoir l'emportement. Le Tout-Monde, qui est totalisant, n'est pas (pour nous) total<sup>1055</sup>.

La pensée glissantienne préconise donc davantage l'ouverture à l'Autre que le repli sur soi. Le Moi se construit et se découvre au contact de l'Autre. Cette poétique de la Relation intègre le métissage culturel dans la caractérisation de l'identité antillo-guyanaise et des peuples du monde en général. La Créolisation, bien qu'elle émane de la Caraïbe acquiert ainsi une dimension universelle. Le caractère hétérogène de l'identité-rhizome définie par Edouard Glissant invite à la diversité et s'inscrit par conséquent dans la dynamique postmoderne qui domine les sociétés occidentales.

---

<sup>1054</sup> Daniel Delas, *Littératures des Caraïbes de langue française*, op.cit., p. 71.

<sup>1055</sup> Edouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.

### 3) La nouvelle génération d'écrivains antillais

Les sociétés antillaises, malgré les revendications identitaires portées par les Créolistes, sont fort occidentalisées. Au XXI<sup>e</sup> siècle, la mondialisation est d'autant plus concrète dans ces régions insulaires où le grand départ pour l'Ailleurs s'est démocratisé, notamment chez les jeunes étudiants. Avec l'occidentalisation et la mondialisation apportées par la postmodernité, les Antillais ont intégré de nouveaux modes de vie qui ont des répercussions inédites en littérature. Les codes changent. Les thèmes de prédilection observés antérieurement ne sont plus d'actualité et les modes d'écriture évoluent. Ce renouveau de la littérature antillaise est un phénomène encore si récent qu'il est encore difficile de trouver des écrits scientifiques qui traitent de la question.

C'est donc vers les jeunes auteurs eux-mêmes et les réactions qu'ils suscitent chez leurs lecteurs que nous nous tournons pour évoquer les nouvelles tendances ou le nouveau « son »<sup>1056</sup> qui rythme la littérature antillaise. Nous ne prétendons nullement dresser une analyse exhaustive et détaillée de cette nouvelle génération, ce projet ambitieux relevant à notre sens, d'une étude particulière. Nous nous appuyons essentiellement sur les contributions des auteurs aux colloques, sur les sites web spécialisés et sur la revue littéraire et critique *L'incertain*<sup>1057</sup> pour présenter une esquisse de la nouvelle littérature antillaise.

Les lecteurs avertis reconnaissent l'existence d'un renouveau chez les jeunes auteurs antillais. La page numérique officielle du festival littéraire « Étonnants Voyageurs » qualifie Alfred Alexandre de « romancier post-créole » et le désigne en tant que « chef de file » de la nouvelle génération d'écrivains antillais<sup>1058</sup>. On observe une rupture avec les concepts de Négritude, d'Antillanité et de Créolité qui ont si fortement marqué les générations précédentes, car les jeunes auteurs, ancrés dans une réalité autre, ne se reconnaissent pas dans les

---

<sup>1056</sup> Terme employé par Maryse Condé à l'occasion de la publication du roman de Frankito intitulé *L'Homme pas Dieu* paru chez Écriture en 2012. Ce terme a inspiré la thématique de la conférence organisée en 2013 par le Salon International du Livre de la Martinique autour des écritures antillaises actuelles : « Écritures actuelles : un nouveau son dans la littérature antillaise ».

<sup>1057</sup> Revue internationale de création littéraire et critique éditée en Martinique par K.Éditions. Le premier numéro est paru en 2013. Les cofondateurs sont Jean-Marc Rosier, Gérald Désert, Jean-Durosier Desrivières, soit de jeunes auteurs caribéens. Sans thématique précise, la revue propose des publications de tout genre littéraire et artistique qui traitent de façon décomplexée et libre de l'homme contemporain.

<sup>1058</sup> [www.etonnants-voyageurs.com](http://www.etonnants-voyageurs.com) consulté le 5 mai 2015 : « À l'heure où s'éteint le Martiniquais Edouard Glissant (disparu le 3 février 2011), les Antilles voient s'affirmer une nouvelle génération d'écrivains qui trouve son chef de file en la personne d'Alfred Alexandre, romancier « post-créole ». Sans renier ses aînés, celui-ci dresse un constat critique : les discours de la Négritude puis de la Créolité, nés comme contre-cultures, comme pensées de la dissidence, ont été selon lui « récupérés ». Aujourd'hui, les cadres qu'ils ont posés font obstacle à l'émergence d'une littérature caribéenne renouvelée, rompant avec le « questionnement identitaire dans lequel elle est enfermée depuis un demi-siècle ».

préoccupations identitaires ni dans le style littéraire de leurs prédécesseurs. À ce propos, Frankito explique les raisons qui le poussent à écrire :

Ce qui m'interroge, ce qui m'écœure, ce qui me fait peur, ce qui me tourmente : le racisme, la xénophobie, la violence, la folie, la désespérance de nos sociétés en quête de sens, sont des moteurs de mon écriture. Comment dire ces maux ? Comment les dépeindre ? Comment les expliquer ? Toutes ces questions me poussent à chercher de nouveaux sons, de nouvelles figures, de nouvelles combinaisons narratives permettant d'exprimer des situations inédites<sup>1059</sup>.

Les problématiques qui sont traitées dans les nouveaux textes antillais trouvent donc un ancrage plus prononcé dans le présent que dans le passé lointain et révolu. Cette spécificité de la nouvelle génération d'auteurs est confirmée un peu plus loin comme suit :

Ces écrivains n'ont pas connu, ou si peu, la société d'habitation. Ils sont les produits d'une société urbanisée, goudronnée, électrifiée, fonctionnarisée, grande consommatrice de biens importés, dans laquelle le français est devenu la langue maternelle de la majorité des enfants. Ils sont nés dans la Caraïbe ou en Occident, vivent ici ou là-bas, quelquefois ici et là, mais portent un même désir de dire les Antillais d'aujourd'hui et les humains de vaste monde dans leurs souffrances, leurs joies, leurs désirs, et leurs dérades<sup>1060</sup>.

Ainsi, il semblerait que la pensée glissantienne, ouverte au Tout-Monde, à l'identité-rhizome et à la Créolisation ait guidé ou, tout au moins préfiguré, l'apparition d'une génération nouvelle qui ne s'identifie pas pleinement aux écrits de ses prédécesseurs. Ces derniers, tournés vers le passé et attachés aux traditions « ne prenaient pas les années 90 et 2000 à bras le corps »<sup>1061</sup> et n'exprimaient donc pas toutes les complexités de la contemporanéité qui façonnent l'identité antillaise. Par conséquent, les romanciers « post-créoles »<sup>1062</sup> en pleine émergence, se cherchent un format narratif qui devrait rompre avec les normes antérieures.

Serge Kéclard résume alors en trois points le renouvellement des stratégies narratives aux Antilles françaises : - Les thématiques - Les modes de narration et leurs rythmes - Les

---

<sup>1059</sup> Frankito, « Un nouveau son dans la littérature antillaise », in *L'incertain, Revue de création littéraire et critique*, n° 2, Fort-de-France, K.Éditions, Juillet-Décembre 2013, p.100 à 101.

<sup>1060</sup> *Op.cit.*, p.103.

<sup>1061</sup> *Op.cit.*, p. 99.

<sup>1062</sup> [www.etonnants-voyageurs.com](http://www.etonnants-voyageurs.com), *op.*, *cit.*



choix stylistiques<sup>1063</sup>. D'autres préconisent de laisser émerger les textes en toute liberté avant de pouvoir les soumettre à une analyse qui mettrait en lumière les lieux communs du « nouveau son de la littérature antillaise »<sup>1064</sup>.

Quoiqu'il en soit, nous avons recensé une liste non exhaustive de jeunes auteurs qui illustrent cette nouvelle perspective. En Guadeloupe, nous retenons Frankito avec ses romans *Pointe-à-Pitre - Paris* (2000) et *L'Homme pas Dieu* (2012) ou encore Steve Gadet avec *Un jour à la fois* (2013) et, enfin, Alain Agat avec *Negropolis* (2012). Dominique Lancastre se distingue avec ses fictions historiques : *La véranda* (2010), qui a reçu le *Prix Bal de Paris du roman Outre-Mer*, *Retour à la Grivelière* (2014) et *Une femme chambardée* (2012). Ces romans qui s'inspirent d'événements qui ont marqué les années 60 et 70 obéissent davantage aux normes du roman de la mémoire qu'à celles du roman historique. Lemy Lemane Coco est l'un des rares auteurs de cette nouvelle génération à s'intéresser à un passé lointain dans un espace africain. Son ouvrage : *Grand-Café* a d'ailleurs reçu en 2010 le *Prix littéraire de Colmar du roman historique*.

En Martinique aussi cette nouvelle dynamique se met en place. Alfred Alexandre est récompensé en 2006 par le *Prix des Amériques insulaires et de la Guyane* pour son premier roman *Bord de canal* (2004). Bien que *Les villes assassines* (2011) affiche une filiation avec la littérature américaine plutôt qu'europpéenne, Alfred Alexandre s'applique à « sortir l'expression artistique caribéenne, et singulièrement martiniquaise, du questionnement identitaire dans lequel elle est enfermée depuis un demi-siècle »<sup>1065</sup>. Jean-Marc Rosier apporte quant à lui une généreuse contribution avec la publication de son roman *Noirs néons* en 2008. Il est aussi le rédacteur en chef de la revue de création littéraire et critique *L'incertain* qui œuvre pour une plus grande visibilité de ces écritures actuelles. Citons encore Miguel Duplan qui publie : *Les chants incomplets* (2013), *Un long silence de carnaval* (2010), *Discours profane* (2008), *L'acier* (2007), lauréat du Prix Carbet de la Caraïbe, Serge Keclard *Cartel comédie* (2012), Alexandre Tellim : *Trempage kreyol : secrets de famille* (2011).

Il importe de relever la présence de plus en plus affirmée d'auteurs femmes sur la scène littéraire martiniquaise, soit l'émergence de la « Féminitude » sur la scène littéraire avec :

---

<sup>1063</sup> Serge Kéclard, « Nouvelles écritures : un nouveau son dans la littérature antillaise, dans la littérature martiniquaise », in « Écritures actuelles : un nouveau son dans la littérature antillaise », *op., cit.*

<sup>1064</sup> Frankito, in « Écritures actuelles : un nouveau son dans la littérature antillaise », Rencontre-Échanges organisée le 8 décembre 2013, à l'hôtel de la Région de la Martinique dans le cadre du Salon International du Livre de Martinique autour de la thématique « les mondes créoles » choisie pour le centenaire de la naissance d'Aimé Césaire.

<sup>1065</sup> Alfred Alexandre, [www.editionsarchipel.com](http://www.editionsarchipel.com)

Fabienne Kanor : *D'eaux douces* (2004), *Humus* (2006) ; Suzanne Dracius : *L'Autre qui danse* (1989), *Rue Monte au ciel* (2003) ; Méline Céco : *La mazurka perdue des femmes-couresse* (2013), *Au revoir Man Tine* (2016) ; Nicole Cage-Florentiny : *L'Espagnole* (2002), *C'est vole que je vole* (2006) ; Audrey Pulvar : *L'enfant-Bois* (2004) ; Laurette Mas-Camille : *Dlo-coucounne ou éloge du désir amoureux* (2015) ; Ketty Steward : *Noir sur Blanc* (2012). En Guyane, Édith Serrotte s'inscrit dans cette même dynamique. Ces auteures remettent dès lors la femme au centre de l'identité antillo-guyanaise.

En somme, nous assistons à l'émergence d'une nouvelle Littérature dans la Caraïbe franco-créolophone qui rompt les normes préétablies par les pères de la Négritude, de l'Antillanité ou de la Créolité. La quête identitaire fondée prioritairement sur les critères de la race noire ou de la territorialité semble tomber quelque peu en désuétude. C'est plutôt la pensée glissantienne avec les concepts de Créolisation et d'identité-rhizome, qui en renvoyant au Divers semble éclairer ces nouveaux écrits de plus en plus métissés et délocalisés. Ni le passé colonial, ni les stigmates de la société d'habitation n'inspirent la nouvelle génération d'écrivains. Non pas qu'ils renient l'Histoire de leurs pays, mais il ressort qu'ils préfèrent traiter de ce qu'ils connaissent et ressentent le mieux, à savoir : les problématiques du présent. Les auteurs « post-créoles » travaillent ainsi à l'expression d'une identité antillaise de plus en plus contemporaine et diasporique qui évolue dans un espace généralement plus urbain. Par conséquent, le roman historique peine à trouver sa place dans cette nouvelle dynamique ancrée dans le présent. C'est pour cette raison que nous n'avons pas choisi d'intégrer ces romans dans notre corpus.

## b. Réhabilitation de la marge dans le corpus

Les romans de notre corpus semblent vouloir réécrire l'Histoire de leurs pays en réhabilitant les marges de l'Histoire officielle. Dans les romans franco-créolophones, les témoignages transmis de générations en générations sont recueillis dans la mémoire collective et font office de preuves. Le roman peut alors servir de pièce d'archive pour tous ceux qui souhaiteraient revisiter l'Histoire de l'esclavage aux Antilles depuis le point de vue des descendants d'esclaves.

Ce projet littéraire à visée identitaire se manifeste dans notre corpus à travers la personnification du peuple vaincu et le choix d'un nouvel ancrage pour l'écriture de l'Histoire tant dans les fictions espagnoles que caribéennes.

## 1) Personnification du peuple vaincu

L'un des processus-clé visant à inverser les rôles dans la dichotomie dominant/dominé qui structure la diégèse des œuvres de notre corpus, réside dans la construction du héros. Dans l'ensemble du corpus, le lecteur découvre, en effet, un jeu de déplacements des personnages entre centre et marge. C'est le cas d'Arnau dans *La catedral del mar* que nous avons déjà amplement présenté comme un héros de la marge.

La marge ici se construit ce personnage fictif qui se construit de façon homologique avec la basilique Santa María del mar, et se veut fédérateur et archétypique tout en conservant les qualités et les défauts d'un protagoniste à dimension humaine. De plus, il évolue entre les espaces de pouvoirs et les espaces dominés accompagné par des figures issues également de la marge comme les femmes, les prostituées, les Juifs, les Musulmans ou encore les pauvres habitants du quartier de Ribera. Ces adjuvants lui prêtent secours et protection. C'est pour libérer ses alliés ou adjuvants des injustices sociales qu'Arnau s'introduit dans les espaces de pouvoir. En fin de fiction, le triomphe d'Arnau est ainsi le triomphe du peuple catalan. Le triomphe d'Arnau est ainsi le triomphe de la marge, celui des oubliés de l'Histoire officielle catalane.

Dans *Humus* et *L'esclave vieil homme et le molosse*, le lecteur découvre également ce même processus d'inversion de l'héroïsation. L'Histoire est contée du point de vue des esclaves, à l'instar des récits d'esclaves. Ce sont donc les peuples vaincus qui sont mis à l'honneur. L'esclave qui est souvent réduit à l'état d'objet, ou de bien marchand dans les pièces d'archives, est personnifié dans les fictions martiniquaises. En mettant en lumière l'intériorité des esclaves, le roman rend hommage à tout un patrimoine humain et culturel occulté par les rédacteurs de l'Histoire coloniale. De plus, grâce à la mythification de la Nature, l'autorité du Maître est abolie et la fiction célèbre l'identité et la spiritualité d'une humanité rendue possible par l'intervention d'une nature toute-puissante.

Dans *Circo Máximo* également, même si le protagoniste reste l'Empereur Trajano, la fiction rend hommage aux grandes figures, à la culture et aux valeurs nobles des pays ennemis, à travers notamment le personnage de Dochia, la princesse dace, sœur de Décébalus, le pire ennemi de Trajano dans l'œuvre. Le lecteur découvre aussi le courage et la dextérité au combat d'Alana et de Tamura, femmes guerrières sarmates ainsi que la loyauté de Marcio et de Celer, simple gladiateur pour le premier et conducteur de char pour le second.

Enfin, dans *Herejes*, c'est le peuple cubain, étouffé à l'époque de l'embargo, qui est érigé en héros et ce à partir de plusieurs aspects. La fiction rend ainsi hommage à une nation ouverte au monde, capable d'accueillir des Juifs et de s'intégrer au monde postmoderne comme le montre l'utilisation d'une langue mixte, entre anglais et espagnol. La Havane est aussi une ville où réside une communauté de jeunes adolescents qui présentent les mêmes problèmes qu'ailleurs. Cuba est de ce fait montrée comme un espace postmoderne, qui s'inscrit dans le concert des nations et adopte au même rythme que les autres pays les mœurs de son temps.

## 2) Un nouvel ancrage pour l'écriture de l'Histoire

Les romans franco-créolophones de notre corpus nous permettent d'observer la construction d'une proposition d'Histoire alternative vis-à-vis de l'Histoire officielle. Si en Europe le romancier s'appuie traditionnellement sur la parole de l'historien pour construire la fiction, aux Antilles françaises, c'est le romancier qui précède l'historien pour mettre à la portée du peuple des connaissances historiques que peu vont chercher ou qui sont encore à reconstituer. Il nous semble alors que le roman historique antillais d'expression française développe des stratégies particulières pour combler les silences d'une Histoire écrite par l'Autre en investissant les interstices de cette Histoire. Le roman historique antillais constitue dès lors un moule narratif unique à dimension patrimoniale.

Il ressort de notre corpus que les rapports qu'entretient l'Histoire en tant que science avec la mémoire ciblent tout particulièrement la « mémoire *empêchée* »<sup>1066</sup> ou « *blessée* »<sup>1067</sup> - pour reprendre les termes de Paul Ricœur- par l'Histoire officielle ou institutionnelle -soit la version des faits retenue par l'Etat-Nation. Les souvenirs des vaincus sont ainsi parfois récupérés par les écrivains pour écrire l'Histoire oubliée et consolider ainsi la mémoire collective et l'identité culturelle de ces communautés marginalisées. L'écrivain remplit de cette façon la fonction sociale de l'historien et le roman historique s'impose alors comme un mode d'écriture de l'Histoire<sup>1068</sup> -ou de pratique historique-, capable de combler le vide des connaissances historiques.

---

<sup>1066</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 83 : Concernant la mémoire empêchée, l'auteur précise que « C'est à ce niveau et de ce point de vue qu'on peut légitimement parler de mémoire *blessée*, voire *malade*. En témoignent des expressions courantes telles que traumatisme, blessure, cicatrices, etc. ». La mémoire empêchée correspond donc aux oubliés de l'Histoire officielle.

<sup>1067</sup> *Idem.*

<sup>1068</sup> Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 10 : « *L'écriture de l'histoire* est l'étude de l'écriture comme pratique historique ». Cet auteur souligne ainsi le rapport indissociable entre écriture et

Il n'empêche que cette historiographie engagée qui précède l'historien et qui s'appuie sur la tradition orale et la mémoire collective, prête à suspicion. Toutefois, les travaux de Nathan Wachtel<sup>1069</sup> démontrent que la Littérature orale peut constituer le point de départ d'une historiographie rigoureuse et légitime. Dans le courant des *Subaltern studies* et des études postcoloniales, initiées par Edward Saïd<sup>1070</sup> et Frantz Fanon<sup>1071</sup>, une nouvelle approche scientifique cherchant à *Construire l'histoire antillaise*<sup>1072</sup> émerge aux Antilles pour combler le « besoin d'histoire »<sup>1073</sup> de ces populations.

Un nouveau débat théorique s'installe alors entre l'historien et le romancier autour de l'historiographie. Le roman historique qui s'appuie sur la tradition orale et sur la mémoire collective promet des stratégies innovantes. L'instrumentalisation du roman historique dans la résistance culturelle devient donc un moyen pour les oubliés de l'Histoire de porter haut leur revendication identitaire.

En somme, aux Antilles franco-créolophones, une littérature renouvelée, tant dans sa forme que ses orientations, impose avec un nouveau type d'auteurs, de nouveaux modes d'écriture et de nouveaux concepts liés à la revendication identitaire. Le roman historique, ainsi « récupéré » en quelque sorte par les oubliés de l'Histoire, montre désormais une autre facette des événements. Le rôle du romancier sur la représentation de l'Histoire ainsi que la mise en lumière de la vision des vaincus replacent en effet la marge au centre dans la compréhension des événements.

---

histoire et considère que « faire de l'histoire renvoie à l'écriture » (p. 19). Le roman historique devient alors une façon de faire de l'Histoire.

<sup>1069</sup> Nathan Wachtel : *La vision des Vaincus – Les Indiens du Pérou devant la Conquête Espagnole (1530-1570)*, Paris, Gallimard, 1971 ; et *Mémoires marranes, itinéraires dans le sertão du nordeste brésilien*, Paris, éditions du Seuil, 2011.

<sup>1070</sup> Edward Saïd, *L'orientalisme*, Paris, Edition du Seuil, 2005 (1978). A travers cet essai fondateur pour les *postcolonial studies*, E. Saïd porte un regard critique, conceptuel et rigoureux sur les textes de référence des auteurs colonialistes.

<sup>1071</sup> Frantz Fanon, *Peaux noires, masques blancs* (1952), *Les damnés de la terre* (1961). Cet auteur engagé contre le colonialisme et psychiatre de profession analyse dans ses ouvrages les conséquences psychologiques du colonialisme sur le sujet antillais.

<sup>1072</sup> Lucien Abenon, Danielle Bégot et Jean-Pierre Sainton, *Construire l'histoire antillaise*, Paris, Edition du CTHS, 2002.

<sup>1073</sup> Benoît Bérard, Jean-Pierre Sainton, Jacques Dumont, *Outre-mers revue d'histoire : Les territoires de l'histoire antillaise*, 1<sup>er</sup> semestre 2013, France, société française d'Histoire d'outre-mer, numéro d'éditeur 183 -I, II, p. 7.

### ***3. Vers une identification héros / lecteur par une communauté historique***

Nous avons déjà évoqué le phénomène de *catharsis*, terme que nous empruntons à l'art dramatique pour désigner la crise émotionnelle du lecteur qui se projette dans la fiction en s'identifiant au personnage. Il semble que le roman historique accomplit d'autant plus sa mission émancipatrice et thérapeutique qu'elle s'adresse à un lectorat qui nourrit un sentiment d'appartenance à la communauté historique représentée. Nous envisagerons alors le processus d'identification entre le héros et le lecteur pour chacune des trois communautés historiques représentées dans notre corpus, afin d'évaluer le degré et le type de reconstruction identitaire que permettent ces récits à haute valeur ajoutée historique.

#### **a. Les communautés historiques du corpus**

Les héros de la marge que mettent en scène les fictions de notre corpus suscitent l'adhésion du lecteur par le jeu des passions et des émotions. Cette adhésion est accrue quand le lecteur appartient à la communauté représentée. Le choix du héros importe cependant, dans la mesure où il lui revient de symboliser toute une communauté historique, c'est-à-dire un groupe d'individus affectés par un même événement marquant de l'Histoire. Plus cette communauté impactée est importante, plus l'indice d'intérêt de la fiction augmente.

Nous envisagerons à partir du corpus, les modes de représentation de la société espagnole depuis l'Empire romain jusqu'au Moyen Âge, la société esclavagiste aux Antilles françaises et la société cubaine depuis la Révolution cubaine jusqu'à nos jours, en vue de montrer combien l'Histoire sert dans ces fictions contemporaines de pilier à la revendication identitaire.

##### **1) La société espagnole de l'Empire romain au Moyen Âge**

Entre *Circo Máximo* et *La catedral del mar*, il semble que les auteurs espagnols remontent aux origines de la fondation de leur nation pour appuyer leur revendication identitaire. Ainsi, le lecteur qui s'intéresse à l'Histoire de l'Espagne peut prendre conscience et connaissance de l'existence d'une civilisation séculaire et, par conséquent, de qualité et

respectable malgré un contexte économique actuellement défavorable et de ce fait peu valorisante.

La narration des exploits de l'Empereur romain Trajano d'origine ibérique, dans *Circo Máximo*, associe l'Espagne à une période fondatrice pour l'Europe. L'Empire romain peut être, en effet représenté comme un espace embryonnaire pour les pays d'Europe. Or, à travers le parcours de Trajano, cette fiction cherche à rappeler la grande contribution de l'espace ibérique à cet Empire prestigieux, plaçant donc l'Espagne au cœur, voire à l'origine de la fondation de l'Europe. Longino, l'ami d'enfance de Trajano, qui est lui aussi originaire de la Péninsule ibérique, montre par ses qualités humaines, nous l'avons rappelé, une image noble de l'Espagne. Aussi bien Trajano que Longino font preuve de loyauté l'un envers l'autre et sont capables de sacrifier leur vie pour sauver celle de l'autre. Cette attitude montre, en cette époque où l'Espagne n'existait pas encore, l'existence d'une cohésion territoriale, d'un sentiment d'appartenance à une même communauté. Ces valeureux conquérants manifestent également de l'altruisme, de l'intelligence et du respect pour la culture des peuples conquis et peuvent alors servir de modèles à suivre pour l'identification actuelle.

Quant à la société catalane, elle est représentée dans *La catedral del mar* sur le même mode que la nation espagnole : le romancier remonte à une période fondatrice et prestigieuse de l'Histoire de la Catalogne. L'Histoire devient alors, en quelque sorte le bras armé de la cause catalaniste. Néanmoins, le lecteur peut découvrir aussi dans ce microcosme catalan la réalité de l'Espagne médiévale en général. Par exemple, la fiction met en scène les conditions de vie dans l'Espagne des trois religions, étant donné que le protagoniste Arnau fédère les trois communautés religieuses : les Musulmans, les Juifs et les Chrétiens.

Par ailleurs, dans le conflit identitaire entre Hispanité et Catalanité, le paramètre historique montre bien dans notre corpus que la Catalogne est d'abord espagnole. Ainsi, comme en arrière-fond, les questionnements identitaires de l'Espagne actuelle et de ses communautés autonomes, notamment la Catalogne, sont convoqués.

*Circo Máximo* et *La catedral del mar* s'attachent assurément à faire des Espagnols une communauté historique. En mettant en lumière leurs origines ancestrales et séculaires les Espagnols peuvent revendiquer leur place au sein de l'Union européenne malgré un contexte économique difficile et défendre la place des Autonomies au sein de l'Espagne.

## 2) La société esclavagiste aux Antilles

Dans *Humus* et *L'esclave vieil homme et le molosse*, la fiction offre une vision particulière de la société esclavagiste<sup>1074</sup> aux Antilles françaises. Plusieurs espaces symboliques dans l'Histoire de l'esclavage sont en effet décrits dans les romans comme pour rappeler les origines multiples du peuple antillais, ainsi que la mutabilité possible des rapports de force en vigueur.

L'Habitation reste un espace-clé où se forge l'identité antillaise puisque le Colon européen et l'Esclave africain y cohabitent. Mais cet espace n'est plus clos et d'autres espaces lui font concurrence tout en le questionnant. Ainsi, les Grands Bois peuvent aussi être considérés comme un espace embryonnaire du peuple antillais puisque l'Esclave marron y trouve la pierre amérindienne et tous deux fusionnent ensemble pour fonder un imaginaire commun.

L'Océan de la Traversée est un autre lieu commun aux deux fictions et à l'imaginaire antillais. Le navire négrier fait alors office de sorte de cuve baptismale pour des femmes africaines destinées à enfanter l'Homme antillais.

Hormis le caractère merveilleux de la nature qui libère l'Esclave fugitif de ses poursuivants et du processus de mythification de la femme africaine dans *Humus*, le contexte historique semble respecté pour représenter le commerce triangulaire et le système esclavagiste qui ont existé aux Antilles. La hiérarchie sociale de l'époque, fondée sur le critère de la race est bien présente dans le corpus. Le Maître est blanc, l'Esclave est noir(e), le Mulâtre est représenté comme une tare nécessaire, à l'instar de cet enfant que porte sur le bateau négrier la femme africaine surnommée « la blanche » dans *Humus* et qui ne verra jamais le jour. Le Nègre marron aussi est représenté ainsi que le Molosse qui le poursuit. Les insurrections qui ont façonné l'Histoire des îles-à-sucre ou encore la traite négrière ainsi que les conditions de la Traversée sont autant de données historiques qui sont mises en scène dans les fictions martiniquaises et qui questionnent le creuset de l'Histoire antillaise pour mieux comprendre le présent et légitimer une revendication d'originalité identitaire, voire politique.

Comme le corpus espagnol, le corpus antillais remonte à une époque fondatrice dans l'Histoire de ses peuples. Mettre en lumière la société esclavagiste permet de remonter aux origines du peuple antillais et d'expliquer autrement la formation de l'identité antillaise. Cet

---

<sup>1074</sup> Marcel Dorigny, *Atlas des esclavages. De l'Antiquité à nos jours*, Paris, Editions Autrement, 2017, p. 7 :



ancrage dans le passé accorde aux Antillais le statut de véritable communauté historique en soi, pour une revendication identitaire dont la dimension politique n'est pas tout à fait traitée comme celle des récits espagnols.

### 3) La société cubaine de la révolution castriste à nos jours

Dans notre corpus, l'une des communautés historiques qui est mise en lumière par les protagonistes de *Herejes* est la société cubaine de la génération de Fidel Castro. Ces hommes qui ont connu l'avant et l'après Castro, et qui ont milité pendant la Révolution sont mis à l'honneur dans la fiction de Leonardo Padura. Ainsi, la Révolution castriste est considérée ici comme une période-clé et fondatrice de l'identité cubaine. Les vagues d'émigration aux Etats-Unis sont revisitées pour expliquer, depuis le point de vue des Cubains, les raisons de cet exil et les conditions de vie à Miami des ressortissants cubains. La fiction donne ainsi à découvrir l'évolution des mentalités et de la réalité socio-économique cubaine à travers le parcours des personnages.

Judith incarne dès lors cette nouvelle génération d'adolescents qui est tournée vers un autre idéal que le modèle castriste. Les jeunes Cubains aspirent à la modernité et veulent suivre les influences nord-américaines et européennes, choisir d'autres voies en tous les cas que celles de leurs aînés. Ce fossé générationnel est bien ressenti dans les échanges entre l'enquêteur Mario Condé et les amis « emo »<sup>1075</sup> de Judith, la disparue.

La communauté juive semble fort bien intégrée à la société cubaine dans la fiction de Leonardo Padura. Cependant, aucune période fondatrice n'apparaît dans le roman pour ce peuple errant, si ce n'est la ville d'Amsterdam au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les Juifs qui fuient l'holocauste trouvent refuge à Cuba à l'instar du protagoniste Daniel Kaminsky. Ses parents qui n'ont pas pu débarquer du navire SS Saint-Louis seront victimes des persécutions nazies qui sévissaient en Europe. La fiction remonte, nous l'avons vu, au XVIII<sup>e</sup> siècle pour expliquer l'origine du tableau qui appartenait aux Kaminsky. Le lecteur découvre alors les codes sociaux qui régissent la communauté juive d'Amsterdam à cette époque. Ainsi, le passé répond comme en miroir au présent et le peuple cubain, enfermé non pas dans le navire Saint-Louis comme la famille Kaminsky, mais sur l'île de Cuba, semble courir inexorablement à sa perte.

---

<sup>1075</sup> Voir la Partie II, Chapitre II, Section B.2.a. pour la définition d'un « emo ».

Il ressort également que la société cubaine se présente dans *Herejes* comme une mosaïque culturelle. Hormis les origines africaines, la fiction fait état de ses origines espagnoles et donc européennes. Par exemple, si Daniel surnommé « el polaco » est polonais de naissance, Marta Arnaez, son épouse, née à Cuba, est originaire de Galice, et donc du nord de l'Espagne. La fiction rappelle aussi par la description de ses personnages même secondaires, que l'Histoire de Cuba repose sur le métissage des hommes et des cultures, et c'est cette voie qui est privilégiée comme espoir de solution pour tous.

En somme, dans l'ensemble du corpus, trois communautés historiques sont représentées. La fiction s'inspire dans les trois cas d'une période de l'Histoire fondatrice pour ces peuples afin de favoriser et légitimer la revendication identitaire contemporaine. Ainsi, l'identité espagnole peut trouver un ancrage dans un Empire romain valorisé et valorisant, l'identité antillaise dans le rejet des clivages de la société esclavagiste et l'identité cubaine dans un questionnement de la Révolution castriste via les reflets des rejets du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans le cas des Antilles franco-créolophones, la fiction réhabilite alors la dignité et l'humanité des descendants d'esclaves et, de façon plus actuelle, toute la diaspora juive et afro-caribéenne, voire afro-américaine, sans pour autant occulter les ambiguïtés de ces constructions identitaires. Car plus que des communautés ou des groupuscules d'individus, sont bel et bien concernés, dans notre corpus, des diasporas -juive, afro-caribéenne-, des nations -cubaine, espagnole- et des régions qui se définissent comme des nations à l'instar de la Catalogne et des Antilles.

## b. Rôle du lecteur dans la réception du texte

Selon les théories de la Réception<sup>1076</sup>, le lecteur joue un rôle-clé dans le processus de construction de la représentation de l'espace-temps. Lorsque la fiction met en scène des héros issus de communautés historiques le plus souvent reléguées à la marge de l'Histoire, le lecteur issu de la même communauté a une position privilégiée pour valider ou invalider le genre littéraire et ressentir, au cours de la lecture, le sentiment d'appartenance nécessaire à la revendication identitaire effective au quotidien. Le lecteur a donc un rôle d'autant plus prégnant

---

<sup>1076</sup> Voir Partie I. Chapitre I.2

pour la réception de romans historiques que ceux-ci se nourrissent de l'enracinement identitaire.

### 1) Identification générique

Comme nous l'avons rappelé en première partie de notre étude, la perception du lecteur a beaucoup de poids quant à la définition d'un genre littéraire. Dans le cas du roman historique, le lecteur érudit ou issu de la communauté historique représentée peut, en effet, apprécier plus justement la qualité de la fiction et la véracité des faits rapportés puisqu'il connaît le fond de la mémoire collective d'où la fiction puise ses sources.

Ainsi, quand le genre littéraire n'est pas précisé sur la page de couverture d'un ouvrage, c'est au lecteur qu'il incombe de déterminer le genre littéraire. L'esclave *vieil homme et le molosse* par exemple est le seul ouvrage de notre corpus à ne pas afficher clairement le label « roman historique ». C'est donc au lecteur qu'il appartient de déterminer son genre littéraire. Même si nous n'avons pas de déictiques spatio-temporels bien précis, il est possible de reconnaître le chronotope. Par le jeu des personnages et l'évocation des lieux symboliques, tels que l'Habitation, les Grands-Bois ou encore la pierre amérindienne, le lecteur comprend qu'il s'agit d'une île de la Caraïbe décrite durant la période esclavagiste. L'anonymat des personnages qui sont identifiés par leur fonction : le Maître, le Molosse, le Vieil homme ainsi que l'absence de toponymes contribue à généraliser les représentations de cette habitation. Il ne s'agit pas dès lors de raconter l'Histoire d'une habitation ni d'un personnage en particulier mais d'inviter le lecteur à découvrir celle de toute une communauté, celle des Afro-Caribéens.

Si l'absence de déictiques spatio-temporels et l'intervention du merveilleux dans le traitement de l'espace et le dénouement de la course-poursuite perturbent les indicateurs du genre littéraire, le lecteur issu de la communauté historique représentée par l'Esclave *vieil homme*, peut néanmoins se reconnaître et s'identifier au protagoniste, ce dernier incarnant le vécu de toute une communauté. En reconnaissant le donné historique contenu dans la mémoire collective de cette communauté historique de descendants d'esclaves, d'Amérindiens et de Colons, en bref, d'Antillais, le lecteur issu de la communauté historique représentée peut plus aisément valider le label « roman historique ». Il n'empêche que tout lecteur, quelles que soient ses origines, prend conscience qu'il découvre une identité caribéenne particulière.

Il s'agit alors de se demander si la revendication identitaire des communautés historiques suffit à l'identification générique par le lecteur issu de la communauté historique représentée.

## 2) Revendication identitaire

Le lecteur occupe une position centrale dans la réception et l'interprétation du texte. Pour porter au plus haut la revendication identitaire de son roman, l'auteur doit alors toucher la sensibilité du lecteur jusqu'à ce qu'il adhère à la représentation de l'h/Histoire proposée. Le lecteur implicite -soit le lecteur imaginé par l'écrivain- reste la référence pour tisser la fiction. Pour « appâter » ce lecteur, le romancier doit partager avec lui une expérience commune, voire le sentiment d'appartenance à une même communauté, afin de garantir le caractère authentique et non pas exotique du texte.

La rigueur historique ne s'appuie pas toujours sur des archives écrites disponibles en bibliothèque, mais bien souvent -surtout en contexte de domination-, sur une littérature orale qu'il incombe à l'auteur de valoriser. L'auteur et le lecteur-cible formant une même communauté, le lecteur peut alors apprécier la justesse de la revendication portée par la fiction confirmant ainsi ou infirmant l'appellation de « roman historique ».

D'aucuns considèrent *Youma* de Lafcadio Hearn comme une pièce de choix de l'anthologie de la littérature antillaise alors que l'auteur est d'origine irlandaise. En revanche, *Ségou* (1984 et 1985) de Maryse Condé déclenche une polémique chez les Sénégalais qui considèrent la romancière antillaise comme un porte-voix illégitime de la culture africaine. Ces deux exemples montrent que l'intentionnalité de l'auteur devient légitime quand elle suscite l'adhésion du lecteur, non pas implicite mais impliqué dans l'histoire représentée. C'est, en effet, le lecteur concerné par la revendication portée par la fiction qui valide la légitimité de la revendication identitaire et donc l'authenticité de la représentation des faits culturels et historiques portés par le texte.

Dans notre corpus, le cas très particulier de *La catedral del mar* d'Ildefonso Falcones illustre assurément cette observation. Les Catalans valident une représentation de l'Histoire que les Aragonais critiquent pour son manque de justesse. Les deux communautés concernées par la représentation de l'Histoire proposée dans ce roman ne réservent donc pas le même accueil au roman. C'est ainsi que la fictionnalisation de l'Histoire peut activer ou réactiver des ressentiments capables de provoquer des désordres politiques comme en Espagne avec le séparatisme catalan. Le roman historique, en suscitant l'adhésion du lecteur qui appartient à la communauté historique représentée, permet à cette communauté de s'approprier son Histoire, de renforcer le sentiment communautaire et de sortir certains événements des oubliettes de l'Histoire officielle.

En somme, les différentes communautés historiques qui sont mises en lumière dans notre corpus s'inscrivent le plus souvent dans les marges de l'Histoire officielle. Ce choix d'une héroïsation renouvelée dans la représentation de l'Histoire participe du devoir de mémoire en l'honneur des vaincus dans une quête de réconciliation avec le passé. La sensibilité manifeste envers ces « tremblements » du monde met en exergue la mission thérapeutique du roman historique qui questionne la dialectique dominants/dominés. Le roman historique peut alors être envisagé comme un instrument de résistance contre l'ethnocentrisme et l'oubli des peuples dominés dans un contexte de critique de l'euro-centrisme et de l'occidentalo-centrisme chez les penseurs post-coloniaux et décoloniaux.

## **C. De l'Europe à la Caraïbe : Universalité ou Diversalité ?**

La remise en question de concepts identitaires bien établis dans les sociétés européennes et la quête générale de nouveaux centres de références culturelles que nous avons pu observer dans notre corpus, nous invitent à revoir le rapport qui s'instaure entre universalité<sup>1077</sup> et diversité<sup>1078</sup> de l'Europe à la Caraïbe. Autrement dit, nous creuserons la problématique de l'Altérité, soit l'image que chaque identité renvoie d'elle-même et des Autres. À la lumière des travaux pionniers de Victor Segalen, suivis dans une certaine mesure de ceux que Carlos Fuentes et Edouard Glissant ont effectué sur le Divers, nous pourrions envisager d'une part, les fictions espagnoles comme les vecteurs d'une identité racine unique-soit l'expression d'une identité atavique, formatée, immuable et donc universelle- ; d'autre part, les auteurs caribéens comme les porteurs d'une identité-rhizome reflétant la diversité. Enfin, il importera d'envisager une pensée commune du « tremblement » pour dépasser les clivages discriminants entre les diverses identités présentées dans le corpus.

### ***1. Racine unique : universalité chez les auteurs espagnols ?***

Edouard Glissant souligne l'existence d'une identité-racine qui se conjugue difficilement avec les Autres pour préserver sa pureté et son unicité. Plusieurs dangers sont à relever dans ce cas. Selon la médaille ontologique ipséité/mêmeté présentée par Jean Bernabé, l'évolution nécessaire de ce type d'identité serait compromise à cause d'une incapacité d'adaptation d'une part, qui conduirait au repli sur soi et à l'atrophie. D'autre part, les identités racines, parce qu'elles sont imperméables, ont tendance à s'affronter ou à s'ignorer quand elles sont en contact, chacune d'entre elles prétendant constituer l'unique centre de vérité.

---

<sup>1077</sup> *Introduction à la poétique du Divers, op.cit.*, p. 68., Edouard Glissant associe « l'universel » à la racine unique, soit la tendance à imposer le singulier comme norme à un plus grand nombre d'individus. Dès lors que quand l'on tend à « universaliser » de façon abusive, l'exclusion de l'Autre devient inévitable.

<sup>1078</sup> *Idem* : « L'universel a basculé dans la diversité qui le bouscule [...] ce qui dit « règle » n'est plus l'ancien droit universel, mais l'amasement des relations ». Edouard Glissant exprime alors la nécessité de prendre en compte la différence de l'Autre pour composer au sein d'un chaos-monde, soit, dans un contexte international où prône le Divers.

L'universalité s'oppose alors à la diversalité parce qu'elle part souvent à la conquête de l'Autre sans admettre une possible adaptation à cet Autre. Au regard du prestigieux Empire espagnol « *donde nunca se ponía el sol* » -où jamais le soleil ne se couchait -, il semble légitime d'interroger le modèle identitaire observé dans les fictions espagnoles de notre corpus.

À la lumière de la pensée glissantienne, nous mettrons en exergue le lien entre le colonialisme et la construction des identités racines uniques et ataviques, en nous penchant tout particulièrement sur le cas de l'Espagne. Ensuite, nous tenterons de déterminer, selon l'intentionnalité des auteurs du corpus hispanique, si l'Hispanité s'inscrit dans une démarche universaliste (soit de type impérialiste) ou diversaliste (soit valorisant la relation à l'Autre).

### a. Atavisme et colonialisme

L'atavisme suppose « l'ensemble de traits de caractères transmis par les ascendants »<sup>1079</sup>. Le caractère héréditaire renvoie alors à l'inéluctable transmission de l'identité racine d'une génération à une autre. Dans le cas du colonialisme espagnol, il convient dès lors de rappeler l'importance accordée aux notions de race, de lignée et de pureté de sang qui ont participé à la conception de l'identité hispanique.

Etant donné que nous nous intéressons dans notre corpus à une identité qui se construit à la marge du modèle identitaire traditionnel, nous nous appuyerons sur l'approche glissantienne afin de questionner le caractère atavique de l'identité espagnole.

#### 1) Pensée glissantienne et définition de l'identité

Dans son *Introduction à une poétique du Divers*<sup>1080</sup>, Edouard Glissant prône la créolisation entre les peuples pour créer un Tout-Monde fondé sur la relation respectueuse à l'Autre et distingue alors deux formes de cultures : la première, atavique, et la seconde, composite<sup>1081</sup>. Les communautés ataviques seraient les « communautés qui se sont constituées il y a un ou plusieurs millénaires »<sup>1082</sup>, soit « les vieilles communautés d'Asie, d'Afrique noire,

---

<sup>1079</sup> *Le petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2017, p. 110.

<sup>1080</sup> Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996.

<sup>1081</sup> *Op.cit.*, p. 22.

<sup>1082</sup> *Op.cit.*, p. 34.

d'Europe, et les cultures amérindiennes »<sup>1083</sup>. Dans ces pays, qui furent originellement peuplés par diverses ethnies, la créolisation se serait effectuée il y a bien longtemps mais aurait laissé place actuellement à « une identité à racine unique et exclusive de l'autre »<sup>1084</sup>. Autrement dit, les anciennes puissances coloniales comme l'Espagne, la France, l'Angleterre ou l'Italie, qui ont jadis conquis des territoires pour imposer leur culture, auraient cherché dans un instinct à la fois cannibale et impérialiste à dominer l'Autre en le dépouillant de son Moi profond, de son identité.

Les cultures composites, à l'instar de celles des pays de la Caraïbe issues de diverses rencontres somme toute récentes, concernent les espaces où la créolisation est en cours de réalisation. Dans ce cas, Edouard Glissant préfère parler d'identité-rhizome. Cette expression, inspirée de Gilles Deleuze et de Félix Guattari, désigne une identité qui puise son origine dans plusieurs souches ou plusieurs origines. Edouard Glissant observe alors que « les cultures composites tendent à devenir ataviques »<sup>1085</sup> alors que « les cultures ataviques tendent à se créoliser »<sup>1086</sup>.

L'identité serait donc soumise à une constante évolution dans un système binaire avec tantôt l'affirmation d'une base consolidée avec le temps, imperméable voire dans certains cas conquérante et destructrice ; tantôt l'ouverture à l'Autre, de gré ou de force, jusqu'au point de se perdre et de se laisser complètement phagocyter.

L'identité, enjeu de pouvoir, alimente alors un rapport dominant/dominé entre les peuples qui attise des conflits politiques sur la scène internationale. La construction d'une identité-rhizome, que Glissant appelle également identité-relation<sup>1087</sup>, pourrait alors résoudre le problème du vivre-ensemble tout en restant soi-même.

En somme, dans le système glissantien, se conçoit exclusivement dans les communautés ataviques une identité-racine. Cette dernière se fonde sur le principe de transmission directe de génération en génération au sein d'une même caste ou d'un même groupe ethnique. La notion de genre ou de race pure est donc très forte. L'identité-racine unique exclue l'Autre et impose son système de valeur comme le seul compétent et valide. Ce système de pensée favorise

---

<sup>1083</sup> *Op.cit.*, p. 35.

<sup>1084</sup> *Op.cit.*, p. 23.

<sup>1085</sup> *Idem.*

<sup>1086</sup> *Ibidem.*

<sup>1087</sup> *Op.cit.*, p. 24.



inexorablement les discriminations sociales ou raciales, les guerres et les divisions entre les peuples.

Dans la catégorie des communautés ataviques, il nous paraît pertinent d'interroger le cas de l'Espagne dont la population est issue de flux migratoires importants, mais qui est aussi une ancienne puissance coloniale.

## 2) L'Espagne, une communauté atavique ?

D'un point de vue historique, il convient de rappeler que le peuple espagnol est issu d'un extraordinaire métissage entre les nombreux flux migratoires qui précédèrent l'arrivée des Romains sur la Péninsule ibérique. Depuis les Ibères -qui ne formaient pas un bloc ethnique homogène-, en passant par les Celtes, les Celtibères, les Phéniciens, jusqu'aux Grecs, les historiens observent dans la Péninsule ibérique préromaine la formation d'un vaste conglomérat de peuples<sup>1088</sup> qui ont laissé dans les langues et les cultures régionales d'Espagne des traces encore visibles. Notons qu'après la chute de l'Empire romain et le règne des Wisigoths s'installe ce que l'on a coutume de désigner couramment comme l'Espagne des trois religions. *Al-Andalus* se transforme alors en un lieu d'échanges fructueux entre les trois communautés religieuses : Chrétiens, Juifs et Musulmans. Les historiens rappellent d'ailleurs la tolérance de cette époque<sup>1089</sup> entre les gens du Livre : « *gentes del Libro* »<sup>1090</sup>. L'Espagne arabisée n'est pas unie et les Chrétiens profitent des scissions internes des émirats pour mener la Reconquête du Nord vers le Sud de la Péninsule. Une fois achevée la phase de Reconquête, le repeuplement des terres devenues chrétiennes s'effectue encore une fois par des ressortissants venus de la Péninsule et d'Ailleurs.

Tous ces groupes ethniques, qui pendant des siècles se sont affrontés ou qui ont simplement cohabité ou collaboré parfois contre un ennemi commun, ont en tous cas mêlé leur langue, leur culture, leurs connaissances théoriques et pratiques de l'agriculture, de l'astronomie, de la médecine, etc.-, montrent bien qu'il s'est produit dans l'Histoire de la formation du peuple espagnol le phénomène de créolisation que décrit Edouard Glissant. Par conséquent, l'Espagne reste une terre de métissage, n'en déplaise à ceux qui s'appuient sur la

---

<sup>1088</sup> Julio Valdeón, Joseph Pérez, Santos Juliá, *Historia de España*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2003, p. 6.

<sup>1089</sup> Avec toutefois deux périodes de fort rejet lors de l'arrivée de fanatiques comme les Almoravides et les Almohades.

<sup>1090</sup> *Op.cit.*, p. 16.

« *limpieza de sangre* » (la pureté de sang) pour définir la « race » espagnole et défendent son « gothicisme ». La Péninsule ibérique, soit une presqu'île, présente dès lors une mosaïque culturelle, où peuvent fusionner des imaginaires différents, et se réinventer des langues et des langages à l'instar des îles de la Caraïbe. L'industrie du tourisme donne à voir la richesse culturelle de cette Espagne métissée à travers l'architecture, l'art mudéjar, les danses traditionnelles, la musique, la diversité des spécialités gastronomiques et des langues régionales comme le basque dont les origines restent un mystère pour les linguistes.

Il n'empêche que l'Espagne, une fois qu'elle a commencé à être unie par les Rois Catholiques, a fondé l'un des empires les plus puissants et étendus de l'Histoire. À partir de la Reconquête, l'identité composite ibérique s'est manifestement transformée en une identité racine unique espagnole, ayant pour centre de référence la Castille qui imposa sa langue à l'ensemble de l'Espagne et de ses colonies outre-Atlantique. Par la suite, l'Inquisition, fer de lance de la politique espagnole, veillera à consolider la Péninsule autour, cette fois, d'une même religion. Les minorités religieuses sont acculées à se convertir au Christianisme sous peine d'expulsion. Aussi, les *conversos* -c'est-à-dire les Juifs convertis au Christianisme-, subissent une première vague d'expulsion en 1492 sous les Rois Catholiques, puis une deuxième en 1604 sous le règne de Philippe II.

Néanmoins, au XIX<sup>e</sup> siècle, alors que l'Empire colonial s'effondre, l'Espagne en perte de prestige semble plus favorable à la réintégration des Juifs Séfarades. Les spécialistes, à l'instar d'Adolfo Castro<sup>1091</sup> ou encore Ángel Pulido Fernández,<sup>1092</sup> montreront les effets néfastes de cet extrémisme religieux et identitariste sur le développement intellectuel, démographique et de l'Espagne. L'expulsion des Juifs et les persécutations des *conversos* auraient généré deux Espagnes. La première défendrait les valeurs catholiques et la seconde, plus moderne, se fonderait sur l'ouverture au monde. Suite à ces observations qui marquent les débuts du philoséfaradisme<sup>1092</sup> -soit une politique de rapprochement entre les Juifs Séfarades et les Espagnols-, la loi promulguée en 2014 par le gouvernement de Mariano Rajoy « accorde la citoyenneté espagnole aux Séfarades -les descendants des Juifs expulsés en 1492- qui en feraient la demande dans un délais de trois ans sans qu'ils n'aient à renoncer à leur nationalité présente ». L'Espagne, prise de philoséfaradisme, prône la réconciliation entre les deux Espagne

---

<sup>1091</sup> Adolfo Castro, *Historia de los Judíos en España*, 1847.

<sup>1092</sup> Pierre Assouline, « Séfarades : « comme vous nous avez manqué ! » », in *Les Collections de L'Histoire*, n° 79 : « Espagne(s), d'Al-Andalus à la crise catalane », daté d'avril-juin 2018, p.84-85. L'auteur définit le philoséfaradisme comme « un mouvement de pensée qui revendique fièrement la part juive de l'histoire de l'Espagne et souhaite rapprocher les descendants des expulsés d'Espagne de leur patrie d'origine ».

en réintégrant les descendants des Juifs expulsés qui partageraient encore avec les Espagnols un sentiment d'appartenance à la Péninsule ibérique, certains allant jusqu'à pratiquer le castillan dans leur famille. D'aucuns pourraient interpréter ce revirement de situation comme un effet de créolisation de l'identité racine unique espagnole au contact des Juifs séfarades. Notons cependant que cet amendement du code civil espagnol ne concerne pas les *moriscos* - soit les Musulmans convertis et expulsés eux aussi de la Péninsule en 1609-, au regard certainement des vives tensions qui opposent le monde arabe et les États européens suite aux attentats récemment revendiqués par les islamistes radicaux<sup>1093</sup>.

Par conséquent, sous ces airs de philanthropisme et d'altruisme du mouvement philoséfaradiste, ne se cache-t-il pas une nostalgie du passé impérial et une volonté, en fin de compte, de reconstruire une Espagne diasporique en dehors de l'Espagne péninsulaire pour reconquérir des espaces perdus ? À l'instar de Pierre Assouline, nous sommes fondée à penser que l'identité racine unique serait alors une fois de plus le moteur d'une reconquête d'une Hispanité fondée, cette fois-ci, sur la langue à défaut de la religion.

Il nous appartient de vérifier quel type d'identité se manifeste dans les œuvres de notre corpus. Il appert que les auteurs espagnols exaltent les origines ancestrales de leur pays. *Circo Máximo* semble défendre l'identité nationale, voire péninsulaire au sein de l'Empire romain, alors que *La catedral del mar* s'oriente davantage vers la défense de l'identité d'une région : la Catalogne. Qu'ils soient défenseurs de la Catalanité ou de l'Ibèrité, ces deux romans choisissent une période de l'Histoire significative pour le fondement de leur « nation ». Ainsi, dans *La catedral del mar*, Bernat père se souvient de la lutte acharnée de ses aïeux, qui de tous temps se sont opposés aux nobles pour conserver leurs terres. Par ailleurs, le protagoniste porte près de l'œil un signe héréditaire qui, d'une part, montre son appartenance à cette famille catalane rebelle et, d'autre part, symbolise le patrimoine séculaire de l'ensemble de cette communauté catalane qui aspire à être reconnue comme une nation. De surcroît, les personnages évoluent dans un univers fictionnel clos dans la mesure où la diégèse se déroule exclusivement en Catalogne et que les personnages sont presque tous catalans qu'ils soient Juifs, Chrétiens ou Musulmans. Seul le roi vient de l'extérieur de la Catalogne. Mais à aucun moment le nom de cet Ailleurs n'est mentionné. Il apparaît d'ailleurs comme un personnage secondaire passif qui vient apporter de la crédibilité à la fiction en tant que personnage historique de référence. Par conséquent, le lecteur averti des frilosités catalanistes peut

---

<sup>1093</sup> L'attentat du jeudi 11 mars 2014 dans les trains de banlieue de Madrid, reste l'un des plus meurtriers recensé en Europe.

entrevoir une certaine négation de l'Autre ou le déni de son existence puisque le Royaume d'Aragon dont fait partie le comté catalan n'est même pas nommé.

Assurément, *La catedral del mar* représente bien l'identité catalane en tant qu'identité-racine unique, figée et tournée vers elle-même, sur son en-soi et non le monde.

## b. L'Espagnolité, une identité tournée vers le monde

Même si l'Espagne est une ancienne puissance coloniale, il semble que les œuvres du corpus qui sont issues de cet espace montrent une capacité d'adaptation et de mise en relation avec l'Autre. L'ipséité, soit la partie de l'identité qui change au contact de l'Autre, apparaît comme une perspective envisageable chez les Espagnols. L'expression de l'identité espagnole que nous nommons « Espagnolité »<sup>1094</sup>, pour reprendre le terme de Miguel de Unamuno, semble manifester selon le roman une certaine tolérance envers les autres identités culturelles en présence, même en contexte de domination et, invite à un véritable relativisme culturel.

Nous nous fonderons sur l'étude du corpus pour montrer dans quelle mesure l'Espagnolité peut s'ouvrir au monde, mais aussi se replier sur elle-même pour revendiquer son unicité atavique.

### 1) L'Espagnolité, une identité-relation

Dans *Circo Máximo*, il semble que le modèle identitaire soit assez ouvert. En effet, le protagoniste Trajano, Empereur originaire de la Péninsule ibérique baptisée *Hispania* (Hispanie) par les Romains, incarne ce que nous appellerons l'Ibérité. La Péninsule ibérique incluant actuellement le Portugal, l'Espagne, Andorre et Gibraltar, il convient de préciser l'intentionnalité de l'auteur de célébrer plus particulièrement l'Espagnolité puisque le personnage principal de la fiction est originaire de la Bética, l'actuelle Andalousie. C'est donc bien l'identité espagnole qui est mise à l'honneur dans le roman. Le narrateur encense depuis une focalisation interne et avec nostalgie, les paysages du sud de la Péninsule ibérique où a grandi Trajano en compagnie de son ami de toujours Longino. Ces deux compatriotes sont bons et bienfaisants et partagent une complicité toute particulière qui veut montrer la cohésion d'un peuple et d'une nation à part entière.

---

<sup>1094</sup> Miguel de Unamuno, « Hispanidad », *op.cit.*

Toutefois, cette identité qui semble a priori racine, n'est pas unique car elle n'est pas figée ni centrée sur elle-même. Elle semble porter un message de tolérance envers l'Autre. Nos deux personnages évoluent hors de la Péninsule ibérique et sont amenés à se battre avec des étrangers. Ces rencontres belliqueuses sont aussi l'occasion d'établir des ponts entre les cultures et de montrer comment peuvent se construire les rapports entre les Espagnols et les Autres. La fiction instaure alors une véritable poétique de la Relation en développant la thématique de l'altérité. Nous rappelons à cet égard que le couple symbolique formé par Dochia, la princesse dace et Longino, le légionnaire romain issu de la Péninsule ibérique, délivre un message de tolérance et illustre l'ouverture d'esprit espagnol. La noblesse et le courage des combattants ennemis sont mis à l'honneur à l'instar de Marcio le gladiateur qui choisit de sauver la vie de l'Empereur au lieu de la lui ôter lors d'une embuscade orchestrée par le traître Décimo. Les femmes sarmates aussi sont mises à l'honneur. Alana et Tamura sont montrées comme des combattantes modèles, habiles et courageuses.

Ainsi, les comportements héroïques ne sont pas exclusivement assumés par les ambassadeurs de l'Espagnolité dans ce roman. La fiction propose alors de construire une identité-racine ancrée dans un territoire certes -celui de la Péninsule ibérique-, mais cette identité dialogue volontiers avec les autres identités-racines qui sont en présence dans le roman.

## 2) L'Espagnolité, une identité à racine unique

L'identité espagnole fait également état de ses fractures dans le corpus. Nous nous référons ici essentiellement à *La catedral del mar* d'Ildefonso Falcones qui rend hommage à la Catalanité et donc à l'identité catalane.

Nous observons dans ce cas un espace clos puisque toute la diégèse se déroule en Catalogne, tantôt à Navarclés -la province-, tantôt à Barcelone -la capitale du comté-. Les va-et-vient du protagoniste entre les espaces de la marge et les espaces de pouvoir sont constants et permettent au lecteur de visiter toutes les strates de la société catalane. La construction du protagoniste que nous avons identifié comme un héros de la marge rappelle que nous sommes en présence d'un personnage archétypique, capable de représenter tous les Catalans et leurs valeurs les plus nobles. La Catalanité ou la fierté d'être catalan se manifeste également dans la description détaillée de l'espace ou des institutions locales par exemple.

Nous relevons dans ce roman une opposition entre Espagnolité et Catalanité, comme pour bien signifier une différence entre ces deux identités culturelles au sein de la Péninsule

ibérique et de l'Espagne, comme si la Catalogne était une nation à part entière. En effet, les institutions nationales comme l'Inquisition sont diabolisées. L'inquisiteur Joanet, qui est pourtant le frère adoptif du protagoniste, est un opposant et participe activement à destituer le héros. Par ailleurs, la splendeur d'*Al-Andalus*, théâtre de l'Espagne des trois religions, est récupérée par la fiction au bénéfice de l'espace catalan. Les conditions difficiles de cohabitation entre ces trois communautés religieuses sont effectivement mises en scène dans le roman. Le lecteur pourrait croire à une revendication identitaire espagnole ; toutefois, Arnau, personnage qui représente le peuple Catalan, est le seul à s'insurger contre les discriminations raciale et religieuse en protégeant, d'une part, des enfants juifs d'un lynchage antisémite et en faisant, d'autre part, d'un esclave musulman un homme de confiance et un ami proche. La complicité qui lie les représentants du trio ainsi constitué d'un Chrétien, d'un Juif, et d'un Musulman fait figure d'exception dans une Espagne austère et intolérante qui condamne les non chrétiens à l'expulsion ou à la conversion afin d'imposer sur son territoire une seule et même religion, une seule et même identité nationale. Toutefois, même si ces Juifs, Musulmans et Chrétiens collaborent à travers le personnage d'Arnau, ce dernier n'en reste pas moins le protecteur, le maître, soit le personnage dominant dans le rapport de force dominant/dominé qui au final n'aura de cesse de structurer le système social catalan.

La représentation de cette identité-racine unique dominante et conquérante, associée ici à un espace catalan de surcroît hermétique, semble vouloir fonctionner sur un pied d'égalité avec les identités nationales européennes comme l'Espagne, l'Angleterre ou la France, qui ont fondé un empire colonial.

En somme, les romans espagnols de notre corpus adoptent le modèle de l'identité-racine unique. Dans *La catedral del mar* d'Ildefonso Falcones, la culture catalane est représentée dans un univers fictionnel clos tourné uniquement vers la Catalogne et ses valeurs. Le roman de Santiago Posteguillo *Circo Máximo* montre que les personnages issus de la Péninsule ibérique sont héroïques, fiers de leurs origines et solidaires entre eux. Ils sont aussi capables de s'ouvrir aux autres cultures et de respecter l'Autre, même dans l'adversité.

Il n'empêche que ces identités exclusives tendent vers l'universel et veulent s'imposer par la force comme le montrent les guerres et les conquêtes de Trajano ou la domination d'Arnau sur les minorités juive et musulmane. Nous comprenons alors que les Etats-Nations européens, stimulés par un fort sentiment d'appartenance et un désir de conquêtes, étendent et

protègent leurs frontières par la force. À l'inverse, il semble que dans le corpus caribéen, les identités sont présentées se mêlant davantage et en exprimant une diversité fondatrice.

## ***2. Racine rhizome : diversalité chez les Caribéens***

Après avoir exploré les différentes manifestations de l'identité-racine dans le corpus espagnol, nous nous proposons dans les paragraphes suivants d'interroger le corpus caribéen afin d'observer d'autres formes d'expressions identitaires. Ce carrefour de métissages qu'est la Caraïbe peut montrer, à l'inverse du modèle espagnol, les manifestations du Divers et de l'identité-rhizome, soit une identité composite, à plusieurs ramifications, qui intègre pour un même individu ou groupe communautaire plusieurs origines.

A la lumière de la pensée glissantienne, nous définirons les concepts de métissage et d'identité-rhizome aux Antilles avant de nous intéresser aux effets pernicieux de l'exotisme et du tourisme dans la relation avec l'Autre.

### **a. Métissages culturels et identité-rhizome aux Antilles**

Anciennes sociétés esclavagistes et colonisées, les Antilles accueillent des populations fortement métissées dont les ascendants viennent de diverses parties du monde. Ces sociétés pluriethniques et plurilingues qui mêlent dans leur sang à la fois le patrimoine génétique du Maître et de l'Esclave, mais parfois aussi de l'Amérindien, du Coolie et de quelques-autres communautés de passage sur l'île, créent des identités complexes qui s'apparentent à des rhizomes, soit une identité composite qui étend ses racines dans plusieurs directions.

## 1) Définitions de l'identité-rhizome

La Caraïbe, au carrefour des cultures, développe une identité mixte et métissée qu'Edouard Glissant a nommé : « identité-rhizome »<sup>1095</sup> :

[...] c'est-à-dire de l'identité comme rhizome, de l'identité non plus comme racine unique mais comme racine allant à la rencontre d'autres racines.<sup>1096</sup>

Pour rappel, le rhizome est une « tige rampante souterraine qui porte des racines adventives et des tiges feuillées aériennes »<sup>1097</sup>. La forme de ce végétal inspire à Deleuze et à Guattari un essai qui évoque « le caractère irrégulier et proliférant des structures de pensée »<sup>1098</sup>. Le concept d'identité-rhizome s'oppose à la souche unique, à l'isolement et au repli d'une culture sur elle-même. Cette identité-rhizome ou identité-relation, prône le partage, montrant qu'une même culture peut s'appuyer sur plusieurs souches et se nourrir de plusieurs racines en procédant à une créolisation, c'est-à-dire à l'entrelacement de langues et d'imaginaires. La mentalité de ces peuples qui ne se fondent pas sur une identité-racine unique et sectaire est alors valorisée.

Dans la pensée glissantienne, le « cri poétique »<sup>1099</sup>, soit la littérature épique<sup>1100</sup> et engagée dans un projet identitaire a une fonction sociale importante puisqu'elle sert de pilier aux communautés ataviques. Les textes mythiques et sacrés à l'instar de la *Bible*, de la *Torah* de l'*Iliade* ou de l'*Odyssée*, constituent en effet une sorte de souche dans laquelle peut s'enraciner une identité nationale ou communautaire. Littérature et Histoire peuvent alors, à nouveau, se mélanger dans la fiction pour créoliser les peuples et réguler la construction d'une totalité-monde ou d'un chaos-monde<sup>1101</sup>, soit une communauté internationale et solidaire qui

---

<sup>1095</sup> L'identité-rhizome, inspirée de V. Segalen, s'oppose à l'identité-racine. La première suppose comme le tubercule à qui elle doit son nom une identité multiple et composite capable d'articuler plusieurs origines. La seconde implique une identité souche et atavique qui appelle au repli sur soi et à l'exclusion de ce qui est différent.

<sup>1096</sup> Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, *op.cit.*, p. 25.

<sup>1097</sup> Paul Robert, *Le grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Tome VIII*, Paris, Le Robert, 1986, p. 397.

<sup>1098</sup> *Idem.*

<sup>1099</sup> *Introduction à une poétique du Divers*, *op.cit.*, p. 34.

<sup>1100</sup> *Idem.* Edouard Glissant cite l'*Ancien Testament*, l'*Iliade* et l'*Odyssée*, la *Chanson de Roland*, les *Nibelungen*, le *Kalevala* finlandais, les livres sacrés de l'Inde, les sagas islandaises, le *Popol Vuh* et le *Chilam Balam* des Amérindiens.

<sup>1101</sup> *Op.cit.*, p. 37.



intègre toutes les spécificités, toutes les singularités, tous les tremblements du monde et ce, sans les hiérarchiser. Cette inscription dans la mondialité et non dans l'uniformisation des mœurs de la mondialisation, le roman historique, engagé dans une poétique du Divers, peut y contribuer et en montrer l'hétérogénéité des enracinements.

Il convient cependant de distinguer l'identité-rhizome du métissage. La première, d'ordre spirituel et culturel, donne un résultat plus surprenant et imprévisible que le deuxième, selon Edouard Glissant. Quoi qu'il en soit, ces conceptions résonnent dans la littérature caribéenne de notre corpus.

## 2) Littérature caribéenne et métissage

Nous nous appuyerons sur les trois auteurs caribéens de notre corpus pour montrer comment la fiction peut défendre la notion d'identité-rhizome. Dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, Patrick Chamoiseau semble revendiquer à la fois les origines européennes, africaines et amérindiennes des sociétés antillaises. Même si le protagoniste est un Nègre marron en fuite poursuivi par le Molosse, il s'instaure un dialogue entre ces deux personnages qui aboutit à une fusion spirituelle, confirmée par la thématique de l'eau qui symbolise d'abord dans ce roman la Traversée de l'Océan Atlantique depuis l'Afrique jusqu'aux Antilles sur le bateau négrier. Nous retrouvons cette eau, liquide qui fait le passage, la porosité entre les mondes, dans les Grands Bois que traverse le fugitif mais aussi dans les larmes du Maître qui pleure son Molosse perdu. La pierre amérindienne vient compléter l'identité-rhizome du Nègre marron. Ce dernier se tourne certes vers l'Afrique, mais convoque de par son Antillanité la part européenne et amérindienne de son Moi profond.

*Humus* de Fabienne Kanor traite à la fois la thématique de l'identité-rhizome et du métissage. L'identité-rhizome s'exprime à travers le Nègre marron qui refuse de quitter l'île pour suivre Sosi (l'Amazone africaine et tout aussi rebelle qui dirige la rébellion sur le navire) en Afrique. Originaire d'Afrique mais devenu antillais, l'homme reconnaît désormais le sol antillais comme son territoire. Les jumeaux qui naissent de l'union entre Sosi et le Nègre marron sont le fruit d'un métissage physique et culturel entre un Antillais et une Africaine. Ils représentent dès lors les pères fondateurs d'une nouvelle nation, celle du peuple antillais. Par ailleurs, dans la cale du bateau négrier *Soleil*, l'une des africaines captives tombe enceinte de

l'un des marins. Cet enfant métis qui représente dans un premier temps l'espoir<sup>1102</sup> d'un avenir meilleur pour sa mère est rejeté par son père et par les autres femmes africaines du navire. Le surnom « La blanche » qu'elles attribuent à la femme enceinte montre bien le mépris adressé à cette femme qui s'est donnée au maître dans l'espoir d'être libérée. Le Métis qu'elle porte en son sein, ici considéré comme le fruit de la trahison, sera une cible à abattre<sup>1103</sup>. Les femmes proposeront à la blanche d'avorter, celle-ci refuse jusqu'à ce que son amant la rejette elle et son enfant. N'ayant plus d'espoir, elle saute à l'unisson avec les autres par dessus bord. La situation présentée comme inconfortable de cet enfant est à l'image de la place du Métis dans la société antillaise. Ni blanc, ni noir, le Métis est en règle générale considéré comme un traître<sup>1104</sup>. Entre-deux, il occupe un statut intermédiaire dans la société d'habitation par exemple où il sert souvent de contremaître. Il est à la fois adulé et rejeté par ses deux communautés d'origine pour sa couleur de peau.

Dans *Herejes*, du Cubain Leonardo Padura, il est aussi question d'identité-rhizome et de métissage ethnique et culturel. Le Polonais Daniel Kaminsky se cubanise au contact de ses camarades de classe et finit par se convertir au catholicisme pour épouser Marta Arnáez, fille d'un espagnol de Galice. Leur fils, porteur de cette identité-rhizome incarne aussi bien la culture espagnole, cubaine, polonaise et américaine, que les préceptes juifs et catholiques.

Chacune de ces fictions constitue donc un creuset multiculturel en ce qu'elles puisent dans diverses cultures des références et des éléments pour construire une autre culture. Ainsi, l'Afrique se mélange aux Antilles, à l'Europe et à l'Amérique dans les fictions martiniquaises ; Cuba semble la résultante d'influences américaines et européennes dans *Herejes*. Par ailleurs, ces trois romans insèrent des vocables issus de langues étrangères et rendent ainsi la réalité caribéenne par une langue finalement réinventée<sup>1105</sup>.

Ainsi le métissage ethnique, culturel et linguistique du bassin caribéen se reflète aussi dans le fond que dans la forme.

---

<sup>1102</sup> *Humus, op.cit.*, p. 111-112. « Mais l'enfant est là. Si c'est un garçon, je l'appellerai Oba [...]. L'enfant est là, et il me faut aller voir son père ».

<sup>1103</sup> *Humus, op.cit.*, p. 112-113.

<sup>1104</sup> Roger Toumson, *Mythologie du métissage*, Paris, PUF (coll. Ecritures francophones), 1998, p.12-13. L'auteur souligne la situation inconfortable du métis en Amérique : « Il illustre, à travers les âges successifs de l'expansion coloniale européenne, la dénaturation dramatique ou pathétique de « l'amour » ou du « souci de soi » en « haine de l'Autre ».

<sup>1105</sup> Cette importante créolisation de la langue fera l'objet d'une attention toute particulière dans le chapitre suivant.

## b. Exotisme et tourisme : la négation de l'Autre ?

La relation à l'Autre exige de quitter son Moi pour aller vers l'Autre. C'est a priori ce même mouvement que réalisent les touristes qui partent visiter les contrées étrangères, physiquement ou mentalement à travers les textes littéraires. Cette expérience peut s'avérer fructueuse ou destructrice selon l'intentionnalité de l'individu qui peut partir pour soumettre et conquérir au détriment de l'Autre ou pour accueillir et apprendre dans le respect de l'Autre. Nous évoquerons plus précisément les cas de l'exotisme et du tourisme, ces romans proposant un regard de l'Autre.

### 1) L'exotisme selon Victor Segalen

La lecture de textes exotiques, c'est-à-dire portant sur des cultures différentes de la nôtre piquent notre curiosité. Ces outils cognitifs nous apportent une vision de l'espace-temps représenté qui est le plus souvent orientée ou interprétée selon notre éducation, notre imaginaire, nos connaissances et notre expérience personnelle. Victor Segalen définit l'exotisme comme l'expérience de l'Autre et de sa différence, ou plus exactement comme le « sentiment [...] du Divers ». Cette perception a inspiré une esthétique littéraire définie, entre autres par Edouard Glissant dans son *Introduction à une poétique du Divers*<sup>1106</sup>. Ainsi, le combat pour changer le rapport à l'Autre passe selon ces auteurs par une redéfinition de l'exotisme. La découverte de l'Autre, de ses paysages et de son imaginaire ne doit pas être vécue simplement comme l'occasion de se dépayser, mais comme l'opportunité de se découvrir soi-même et de s'enrichir. D'où l'observation d'Edouard Glissant : « L'autre est en moi parce que je suis moi »<sup>1107</sup>.

Dans le cas de l'écrivain exilé, Yolaine Parisot rappelle que : « L'imaginaire substitue à la vision une cartographie du territoire, c'est-à-dire un savoir qui, on le sait, peut être porteur d'une volonté de pouvoir »<sup>1108</sup>. En considérant que la notion de distance qu'implique l'exil peut s'appliquer aussi bien au temps qu'à l'espace, l'écrivain qui se replonge dans le passé pour représenter l'espace-temps de son pays d'origine peut ainsi alimenter une

---

<sup>1106</sup> Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1995.

<sup>1107</sup> Edouard Glissant, *L'intention poétique*, Paris, Seuil, 1969, p. 101.

<sup>1108</sup> Yolaine Parisot, « Trouble dans le genre » caribéen, l'Autre du cosmopolitisme postcolonial », in Yolaine Parisot, Nadia Ouabdelmoumen [dir.], *Genre et migrations postcoloniales*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (Coll. Plurial), 2013, p. 123-141 (p.128).

mémoire littéraire collective capable de consolider une identité diasporique chez les lecteurs qui vivent hors du territoire ou qui ont perdu toute trace de leurs origines lors des grandes migrations historiques. C'est le cas de Fabienne Kanor dans *Humus* qui inscrit en quelque sorte une cartographie intériorisée de la Traversée dans la mémoire collective des Afro-caribéens puisqu'elle retrace le parcours géographique effectué par le navire négrier Soleil en même temps que les étapes de la transformation psychologique des africaines déportées. L'instrumentalisation du roman historique peut ainsi contribuer à (re)construire à grande échelle une territorialité pour les identités bafouées et réaffirmer aux yeux de l'Autre sa différence.

Il appert en effet que les auteurs caribéens de notre corpus s'engagent dans une expression identitaire fondée sur le Divers et assument les métissages de leur région, dûs à la venue tant dans le passé que dans le présent d'autres personnes venues d'Ailleurs.

## 2) Le tourisme, une pratique ethnocentrique ?

Le tourisme, qu'il soit physique ou littéraire<sup>1109</sup> comme celui que nous propose en quelque sorte les romans de notre corpus qui nous font découvrir les particularités historiques et patrimoniales des régions citées, est sans nul doute une façon de voyager à travers le temps et l'espace, de véhiculer et d'emmagasiner des connaissances sur des destinations cibles<sup>1110</sup>.

Rappelons cependant que l'arrivée de Christophe Colomb aux Antilles fut à la fois une « Découverte » enrichissante pour les Européens et une rencontre destructrice pour les Amérindiens et les Africains. Aussi bien les comptes-rendus des missionnaires et des chroniqueurs que les descriptions doucereuses des romans antillais du XIXe siècle offrent une représentation de l'espace antillais au prisme du regard des Européens. Les clichés véhiculés par ces textes et attendus par des lecteurs en quête d'exotisme génèrent des textes doudouistes, dénués d'authenticité, voire dommageables pour la communauté représentée qui se retrouve alors spoliée de son identité.

L'exotisme ou le tourisme, soit le mouvement du Même vers l'Autre, peut avoir alors des répercussions destructrices si cet aller-retour de la perception de l'Autre ne s'inscrit pas

---

<sup>1109</sup> Nous entendons par tourisme littéraire, la découverte de l'espace par la lecture d'œuvres littéraires, soit une représentation mentale du pays cible.

<sup>1110</sup> Rappelons en effet, l'impact du succès éditorial de *La catedral del mar* sur l'économie touristique de la ville de Barcelone où une visite guidée des lieux fréquentés par Arnau est proposée et encouragée de surcroît par une carte du centre-ville médiéval disponible en début et en fin d'ouvrage.

dans la tolérance, l'acceptation et le respect. Les romans historiques de notre corpus nous font découvrir des sites qui attirent désormais des touristes et sont alors comme une invitation à les sensibiliser aux aléas d'une Histoire qui s'enracine dans diverses douleurs et marginalisations. Loin de toute folklorisation<sup>1111</sup>, les récits de notre corpus ne cherchent pas à alimenter les clichés mais à donner vie à une réalité empreinte de sens, sans que ethnocentrisme et nombrilisme ne déforment la vision de cet Autre si longtemps liée aux périphéries. Confortablement installé sur le trône de mon identité, Je vois le monde à travers le prisme de mes valeurs, mais Je ne sors pas de moi pour voir le monde tel qu'il est.

Pour éviter que ne se répètent les affres de la colonisation, de l'esclavage et de la traite négrière, la pensée du tremblement d'Edouard Glissant nous invite à être à l'écoute des identités culturelles différentes et des vibrations de l'Autre et à pouvoir ainsi établir un véritable dialogue entre les peuples et les cultures. Les romans historiques de notre corpus n'invitent-ils pas à quitter de façon ludique cette approche de la colonialité ?

### ***3. Une pensée commune du « tremblement » identitaire***

Dans cette réflexion sur la construction identitaire entre l'Europe et la Caraïbe, il convient d'envisager la pensée du tremblement d'Edouard Glissant comme un élément de décolonialité. Nous apporterons dans un premier temps une définition de ce concept glissantien en soulignant ses résonances dans la *world-literature*. Nous nous attacherons à montrer dans quelle mesure le monde peut être à la fois un ensemble cohérent mais fragmenté, à l'image d'un archipel constitué d'îlots identitaires qui dialoguent entre eux. La notion de frontières retiendra alors notre attention pour délimiter les espaces et les aires d'expression culturelle.

---

<sup>1111</sup> Nous établissons ici une comparaison avec les zoos humains qui ont fait fureur en Europe au début du XX<sup>e</sup> siècle et qui ont largement contribué à construire le racisme et une image négative du corps noir dans les mentalités occidentales. Voir à ce propos : Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, Eric Deroo, Sandrine Lemaire [dir.], *Zoos humains et exhibitions coloniales, 150 ans d'inventions de l'Autre*, Paris, La Découverte, 2011 (2002).

## a. La pensée du « tremblement » d'Edouard Glissant

Edouard Glissant dans sa poétique du Tout-Monde nous invite à rester sensible aux « tremblements » du monde, soit aux particularités qui définissent les individus et les communautés. Chacune de ces particularités pourraient alors constituer un trait de caractère original, une vibration du monde sans hiérarchie aucune, les uns considérant les autres sur un pied d'égalité. Les œuvres de notre corpus nous semblent être en phase avec cette approche qui remet en cause les modèles et certitudes traditionnelles rejoignant les directions empruntées par la world-literature.

### 1) Définition du tremblement

Afin d'éclairer notre réflexion sur la fonction sociale du roman historique, nous analyserons ces paroles d'Edouard Glissant qui définissent la pensée du tremblement :

Une pensée du tremblement, ce n'est pas une pensée de la peur, de la crainte, ni de l'hésitation, c'est simplement la pensée qui refuse la pensée des systèmes raidis sur eux-mêmes, qui estime que le monde tremble physiologiquement. Le monde tremble dans son devenir. Le monde tremble dans ses souffrances, dans ses oppositions, dans ses massacres, dans ses génocides, dans ses bonheurs. Le monde tremble et notre pensée doit s'accorder à ce tremblement. Nous ne devons pas imposer au monde des systèmes absolument mécaniques. Nous devons essayer de suivre ce tremblement du monde et peut-être que nous trouverons beaucoup plus de vérités que nous ne le faisons aujourd'hui<sup>1112</sup>.

Cette citation nous invite à repenser et à regarder le monde avec tolérance pour faciliter le dialogue entre les peuples et concevoir le relativisme culturel. La pensée du tremblement propose alors, par les concepts d'identité-rhizome, de créolisation<sup>1113</sup> et de relation<sup>1114</sup>, des solutions pour échapper à la stérilisante dialectique dominant/dominé qui favorise l'exclusion

---

<sup>1112</sup>[www.edouardglissant.fr/repertoire.html](http://www.edouardglissant.fr/repertoire.html), Entrée « Tremblement » du répertoire vidéo « Edouard Glissant, parole libre », sur le site officiel « Edouard Glissant, une pensée archipélique », Institut du Tout-Monde, ajoutée le 9 janvier 2013.

<sup>1113</sup> Edouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 37 : « La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments ».

<sup>1114</sup>[www.edouardglissant.fr/repertoire.html](http://www.edouardglissant.fr/repertoire.html), Entrée « relation » du répertoire vidéo « Edouard Glissant, parole libre » sur le site officiel « Edouard Glissant, une pensée archipélique », Institut du Tout-Monde, ajoutée le 9 janvier 2013 : « La relation, c'est la quantité finie de toutes les particularités du monde sans en oublier une seule. La Relation, c'est notre forme d'universel aujourd'hui. C'est notre manière à nous tous, d'où que nous venions, d'aller vers l'autre, et d'essayer de se changer en échangeant avec l'autre sans se perdre ni se dénaturer. Et je pense que sans cette révolution, nous continuerons à souffrir les souffrances que le monde endure aujourd'hui ».

et la discrimination. Edouard Glissant pose d'ailleurs le poète en première ligne de ce combat pour le changement des mentalités.

## 2) Littérature et altérité : *la world-literature*

Ainsi, en instaurant une poétique du Divers, soit une Littérature qui valorise l'héritage et qui rend compte de la diversité culturelle d'une communauté, et non pas une Littérature universelle et renvoyant à l'unicité et à l'exclusivité, la pensée glissantienne invite à l'entrelacement et à la mise en relation des imaginaires.

La Littérature, en particulier le roman historique, pourrait par conséquent contribuer à la construction d'une mondialité, soit une totalité-monde, une somme harmonieuse des différents imaginaires qui constituent l'humanité. Cette *world-literature* viendrait, par l'imaginaire, combattre les effets néfastes de la mondialisation qui standardise la consommation, le langage et appauvrit l'humanité en menaçant le différent et le Divers pour imposer le Même et ses vérités univoques. L'acceptation du chaos-monde en tant que somme de nuances et de tremblements divers et d'expressions culturelles variées s'imposerait alors comme un modèle à suivre pour instaurer la paix et l'égalité entre les peuples.

### b. Le monde, un ensemble fragmenté

Le monde selon la pensée glissantienne peut se définir comme un ensemble fragmenté par les identités individuelles et collectives, mais toutefois cohérent. Le territoire n'étant pas seulement défini par des bornes géographiques ou politico-administratives, l'expression d'une archipélisation identitaire devient donc une thématique envisageable dans la production littéraire des pays à populations créolisées comme les îles de la Caraïbe et les régions de la Péninsule ibérique.

Nous tenterons donc de définir l'archipélisation identitaire à l'aune des œuvres de notre corpus avant d'observer les modalités de la représentation de l'Autre et la délimitation des frontières identitaires dans ces récits qui valorisent l'enracinement historique comme fondement identitaire.

## 1) Archipélisation identitaire entre Péninsule ibérique et îles de la Caraïbe

Nous entendons par archipélisation identitaire la mise en relation des diverses identités culturelles qui habitent un espace pour former en fin de compte, une certaine communauté.

Nous assistons à une archipélisation identitaire entre le continent africain et les Antilles dans le roman *Humus* de Fabienne Kanor ; entre Cuba, l'Europe et les États-Unis dans *Herejes* et entre les imaginaires africain, français et amérindien sur l'île à sucre de Patrick Chamoiseau dans *L'esclave vieil homme et le molosse*. Le corpus espagnol affiche également à travers *Circo Máximo* cette volonté d'articuler entre elles des identités diverses pour former entre la Péninsule ibérique, Rome et les pays de l'Est, un seul bloc : l'Europe.

Les auteurs espagnols de la génération de 98 aimaient à rappeler, à l'instar d'Ángel Ganivet, que l'Espagne est une presque-île ou -presque une île- située entre deux continents : « *Somos una isla colocada en la conjunción de dos continentes* »<sup>1115</sup>. Cette topographie singulière aurait un effet sur les mentalités et l'histoire de la constitution du territoire espagnol : « *en los pueblos continentales lo característico es la resistencia, en los peninsulares la independencia, y en los insulares la agresión* »<sup>1116</sup>. L'identité se manifesterait par un état d'esprit et la topographie infléchirait les mentalités des peuples. La dimension insulaire de l'Espagne et des pays de la Caraïbe contribuerait donc à forger une identité commune entre ces deux aires géographiques.

La notion d'archipel ne se résume toutefois pas au seul aspect géographique des espaces représentés dans notre corpus. Il convient d'envisager également la dimension spirituelle qui anime et caractérise ces types de population. Les îles de la Caraïbe et la presque-île espagnole se regardent en miroir et semblent partager une réalité commune à savoir : des fractures intestines de régions qui cherchent à être des nations, un espace plurilingue, pluriethnique et multiculturel, un patrimoine historique commun fondé sur un rapport de force dominants/dominés, un langage et un vivre-ensemble à réinventer pour fédérer ces îles au sein d'un ensemble que nous nommons l'archipel.

Se pose alors la question de la frontière et de la représentation de l'Autre par le Même dans chacun de ces grands ensembles communautaires qui, au final, communiquent entre eux.

---

<sup>1115</sup> Ángel Ganivet, *Idearium español*, *op.cit.*, p. 37.

<sup>1116</sup> *Op.cit.*, p. 30.



## 2) Représentation de l'Autre et frontières identitaires

Chercher à délimiter une frontière dans des espaces aussi métissés que ceux de la Caraïbe, du monde hispanophone ou même de l'Espagne, nous amène à évoquer le concept d'entre-deux que nous avons défini au début de cette étude. Si nous pouvons distinguer du point de vue de la géographie la Caraïbe de l'Espagne et les différents pays francophones ou hispanophones, il est plus difficile de déterminer la territorialité des communautés identitaires qui s'inscrivent dans l'Hispanité et la Caribéanité<sup>1117</sup>.

Prenons le cas de la Catalogne en Espagne qui aspire à l'indépendance. Les frontières seraient revisitées. L'interprétation de l'Histoire pour légitimer la cause indépendantiste participe dès lors à un remodelage des frontières. Ainsi, assistons-nous dans l'actualité socio-politique espagnole à la récupération de certains villages du nord de la communauté de Valence et même des îles Baléares pour tenter d'agrandir dans les représentations le territoire national des Catalans. Les deux communautés précitées ayant reçu pendant le Moyen Âge des ressortissants catalans, entre autres, pour repeupler leurs territoires, le valencien et le *mallorquín* sont revendiqués par les Catalanistes comme deux variantes du catalan. Les auteurs valenciens deviennent ceux de la *Renaixença catalana*. Les cartes géographiques sont redessinées pour marquer une frontière entre l'Espagne et la Catalogne comme s'il s'agissait là d'un pays reconnu à part entière. Les autorités locales affichent ainsi clairement leur perception du territoire catalan au détriment des normes politico-administratives en vigueur. De même, dans *La catedral del mar*, force est de constater qu'il n'y a pas d'autre espace que l'espace catalan. Il y a de ce fait une négation de l'Autre. Tous les déplacements des personnages se font du centre de Barcelone à sa périphérie, et plus précisément Navarcles, le lieu de naissance d'Arnau. Le lecteur ne sort pas de l'espace catalan, aucune référence n'étant faite du reste de la Péninsule ibérique, comme s'il s'agissait là d'un pays à part entière et déjà... indépendant.

Le Moi catalan est de surcroît omniprésent et occupe une place exclusive dans une non relation avec l'Autre. Il en ressort un déni de l'appartenance de la Catalogne au royaume d'Aragon et indirectement à l'ensemble national espagnol.

Quant à la Caribéanité, elle s'exprime par l'anonymat des espaces dans le corpus franco-créolophone. L'absence de toponymes, que ce soit dans *Humus* et dans *L'espace vieil homme et le molosse* montre combien l'île décrite est un archétype, tout comme les

---

<sup>1117</sup> Voir le chapitre I de cette troisième partie de notre étude pour la définition de l'Hispanité et de la Caribéanité.

protagonistes de ces fictions. Il pourrait s'agir de n'importe quelle île de la Caraïbe et de n'importe quel navire négrier. La société d'habitation aussi bien que le Nègre ou la Nègresse marron(e) mis en scène dans les deux romans, phénomènes historiques -pour reprendre le terme d'Edouard Glissant- dans toute la zone américano-caraïbe, l'histoire narrée est donc vraisemblable pour tous les espaces de l'archipel caribéen. La fiction narre donc l'Histoire non pas d'une île en particulier, mais de toutes les îles de l'archipel. Il semble dès lors que les frontières ne soient pas délimitées volontairement pour mieux souligner l'existence d'un passé commun dans la zone américano-caraïbe en dépit des différences linguistiques, et culturelles et aussi conforter l'existence d'une Caribéanité unifiante, se fondant sur une Histoire commune.

Enfin, aussi bien dans les romans issus de l'aire hispanique que de l'aire franco-créolophone, le voyage s'impose comme une thématique récurrente. Nous avons déjà évoqué la réécriture du passage du milieu soit la Traversée de l'Océan Atlantique depuis l'Afrique jusqu'aux îles-à-sucre dans les fictions des auteurs martiniquais pour expliquer les fondements de l'identité antillaise. Dans *Herejes*, le roman cubain, le pays de l'Autre est un espace de transition, une terre d'accueil qui laisse une forte empreinte sur l'identité de Daniel Kaminsky. La Caraïbe est donc représentée comme un espace de créolisation où la relation à l'Autre devient possible.

En revanche, dans *Circo Máximo*, l'Empereur romain, en bon conquérant, se déplace entre Rome et les pays conquis. Même s'il fait preuve d'altruisme et de relativisme culturel face à ses ennemis, ce protagoniste cherche tout de même à dominer les insoumis pour agrandir son territoire. L'Autre reste ici un objet de convoitise avec lequel une séparation hiérarchique est établie.

En somme, les frontières se délimitent souvent selon les représentations que se font les individus de leur territorialité, indépendamment des limites politico-administratives existantes. Par conséquent, elles évoluent avec les générations et restent difficiles à fixer. L'étude de notre corpus nous montre que les fictions espagnoles affichent un esprit conquérant où l'Autre est soit ignoré dans le cas où il domine, soit valorisé parce qu'il est vaincu, indirectement peut-être pour valoriser le vainqueur, soit Trajano l'Empereur romain d'origine ibérique. La Caraïbe tant franco-créolophone qu'hispanophone, apparaît d'autant plus, par cette mise en regard se deux constructions de l'altérité, comme l'espace de la créolisation où la relation véritable à l'Autre devient possible.

## Conclusion

En définitive, les auteurs issus de la Péninsule ibérique encensent une identité-racine qui rivalise avec les autres groupes ethniques ou nationaux depuis des siècles. L'usage de la langue locale, l'attachement à un territoire et la mise en avant d'un passé prestigieux, servent de fondements à l'exaltation de l'identité espagnole. *Circo Máximo* exploite cependant le motif de l'altérité. Bien que l'Empereur victorieux soit d'origine ibérique, la culture, le courage et la noblesse des combattants ennemis sont mis en avant. Il n'empêche que le désir de domination reste prégnant.

En choisissant la diversalité, soit la reconnaissance du Même dans l'Autre, les auteurs caribéens de notre corpus montrent, quant à eux, l'existence d'une identité-rhizome qui préfère le mélange à l'opposition ou à la domination, et qui reconnaît non pas une mais plusieurs souches ou racines culturelles. Ainsi, la pensée glissantienne du tremblement apparaît comme mise en action pour favoriser la mise en relation, l'archipélisation des peuples et le relativisme culturel dans un Tout-Monde qui se définirait comme la somme des humanités et des identités culturelles.

Les auteurs espagnols, fils d'une ancienne puissance coloniale, semblent *a priori* défendre une identité racine et atavique, alors que les auteurs caribéens, plus conscients de leur métissage et issus d'espaces géopolitiques plus jeunes, privilégieraient davantage l'expression d'une identité-rhizome.

Entre Hispanité et Caribéanité, les marges cherchent à être revalorisées, mais les modes d'écriture retenus construisent des résistances qui s'expriment de manière différente. Il n'empêche que c'est toujours un processus d'écriture de l'Histoire qui sert de sous-bassement à ces résistances identitaires.

## **Chapitre II : Une réécriture résistante de l'H/histoire**

L'analyse de notre corpus nous invite à considérer le roman historique comme une réécriture résistante de l'H/histoire. Les stratégies développées par la fiction sont diverses pour exprimer les identités culturelles. Le travail sur la langue via la création d'un nouveau langage semble un recours transversal dans notre corpus. La mise en avant des voix féminines de la résistance et du marronnisme, comme esthétiques littéraires universelles, sont deux autres récurrences de la réécriture postmoderne de l'Histoire.

## A. La langue comme vecteur identitaire

L'ensemble des œuvres de notre corpus instrumentalise la langue pour mettre en lumière une identité culturelle singulière dans un ensemble national ou continental. Il nous appartiendra d'observer et de comparer les procédés qui sont mis en place dans chacune des fictions. Nous distinguerons alors deux points essentiels dans cette analyse de l'utilisation de la langue : l'instrumentalisation des langues anciennes ou ataviques comme pilier d'une identité culturelle séculaire d'une part, et d'autre part, la construction d'un interlecte entre langue parlée -ou vernaculaire- et langue officielle -ou véhiculaire-, soit le processus de créolisation de la langue académique pour montrer l'existence d'une identité multiple.

### ***1. La langue ancienne ou langue-matrice de l'identité culturelle***

La langue est l'un des éléments les plus représentatifs de l'identité culturelle. De même que les romans historiques de notre corpus remontent à une époque lointaine et fondatrice dans l'Histoire de la nation représentée, l'usage de la langue ancienne s'impose aussi comme un mode tout aussi stratégique de revendication identitaire. Le recours au latin, au vieux français, au yiddish ou au catalan médiéval, devient alors un argument de poids pour construire chez le lecteur issu de la communauté représentée, le sentiment d'appartenance à un peuple d'une longue lignée.

L'anachronisme verbal<sup>1118</sup> s'avère donc presque nécessaire pour faciliter la compréhension du texte si le lecteur ne maîtrise pas les codes langagiers de la communauté

---

<sup>1118</sup> Celia Fernández Prieto, *Historia y novela : poética de la novela histórica*, Pamplona, EUNSA (Ediciones universidad de Navarra), 2003 (1998), p. 192. L'auteure distingue deux types d'anachronismes nécessaires dans le roman scottien : l'anachronisme verbal et l'anachronisme diégétique. Le premier se réfère à l'adéquation entre le langage du personnage et celui du lecteur. Il suppose deux types de procédés stylistiques : « la arcaización », soit l'utilisation d'un langage archaïque conforme aux normes langagières de l'époque représentée pour respecter la couleur locale, et la « modernización », soit la « traduction » du langage de l'époque-cible qui facilite la compréhension du lecteur. Quant au deuxième type d'anachronisme, dit diégétique, il se réfère à la relation entre le personnage et l'univers diégétique dans lequel il évolue : « *Anacronismo diegético, semántico-sintáctico. Relación entre los personajes (sus conductas verbales y no verbales, sus motivaciones, sus reflexiones y comentarios) y el universo diegético al que pertenecen. [...] El anacronismo surge cuando entre el contexto y sus habitantes no existe congruencia* » *op.cit.*, p. 194 : « Anachronisme diégétique, sémantico-syntaxique. Relation entre les personnages (leurs attitudes verbales et non verbales, leurs motivations, leurs réflexions et commentaires) et l'univers diégétique auquel ils appartiennent. [...] L'anachronisme survient quand il n'y a pas de cohérence entre le contexte et ses habitants ».

historique qui est représentée dans la fiction. Le romancier de l'Histoire doit, en effet, adapter le langage utilisé dans l'espace-temps représenté au présent du lecteur sans sombrer dans le « *presentismo*<sup>1119</sup> », soit une langue trop moderne en inadéquation avec le chronotope et qui pourrait de ce fait discréditer la fiction et altérer cette couleur locale qui apporte pourtant son cachet d'authenticité à la diégèse.

Nous observerons dès lors, dans le corpus hispanique, le mode d'insertion des langues anciennes comme le latin, le catalan médiéval ou encore l'hébreu.

### a. L'usage du latin

Il ressort combien la langue ancienne ou morte est réhabilitée comme l'emblème d'une existence séculaire. Le latin, la langue officielle de l'Empire romain, est aujourd'hui considérée comme une langue morte, mais savante. L'étude du latin, de la civilisation et de la mythologie gréco-latine apporte certaines clés pour mieux comprendre l'Histoire de l'Europe ainsi que le développement d'imaginaires particuliers et de mots de la langue française, espagnole, italienne, et portugaise. En insérant des mots latins dans la fiction de *Circo Máximo*, Santiago Posteguillo semble vouloir rappeler au monde que l'Espagne a hautement contribué à la fondation de l'Empire romain et donc, indirectement, à la constitution de l'Europe actuelle.

Nous étudierons la symbolique du latin avant d'analyser l'impact de son utilisation dans l'œuvre de Santiago Posteguillo afin de mettre en lumière l'intentionnalité de cet auteur et ainsi mieux comprendre à quelles fins il « instrumentalise » le latin.

---

<sup>1119</sup> Terme emprunté à Santiago Posteguillo (Voir annexe 4) pour définir l'anachronisme verbal ou diégétique proposé dans la note précédente selon Celia Fernández Prieto. Quant au langage, C. Fernández Prieto prodigue quelques conseils pour ne pas sombrer dans le « présentisme » : « *No obstante el autor no debe introducir ningún elemento « inconsistente » con las costumbres de la época (indumentaria, paisaje, objetos, arquitectura...), y aunque su lenguaje no debe ser obsoleto ni ininteligible, deben evitarse en lo posible palabras o giros que tengan un carácter absolutamente moderno* », *op.cit.*, p. 84 : « Cependant, l'auteur ne doit introduire aucun élément qui soit « inconsistent » en contradiction avec les coutumes de l'époque (tenue vestimentaire, paysage, objets, architecture...), et bien que son langage ne doive pas être obsolète ni opaque, il faut éviter le plus que possible les mots ou tournures de phrases qui donnent un aspect absolument moderne ».

## 1) Symbolique du latin

Il convient, en premier lieu, de rappeler l'importance du latin en Europe. Langue vernaculaire pour le peuple romain, le latin est aussi l'ancêtre de certaines langues européennes comme l'espagnol, le portugais, l'italien ou encore le français. Comme toutes les langues dominantes, le latin, imposé par les Romains à ses colonies, devient la langue officielle des territoires conquis. Elle devient, de surcroît, dès l'Empire romain, un gage d'unité entre les différents pays de l'Empire. La langue et la culture latines ainsi que la mythologie gréco-romaine constituent la base de l'identité culturelle européenne.

Le latin, désormais considéré comme langue morte est aujourd'hui enseigné dans les classes prestigieuses, comme un produit de luxe, un gage de culture et de civilisation, de progrès, tant la capitale romaine, comme toute métropole, était le centre de la culture et de la civilisation. Même si l'Empire romain a reposé sur un système esclavagiste et s'est construit à partir de guerres sanglantes, les Empereurs romains restent dans les Annales comme de grands hommes de l'Histoire de l'humanité. Leurs exploits ont marqué l'Histoire de chacun des pays d'Europe et le latin est alors érigé en symbole fort du prestigieux Empire romain qui a un jour fédéré tous les peuples de la Méditerranée.

Quand les auteurs de notre corpus insèrent des mots latins dans leur texte, ils choisissent dès lors de convoquer une langue ancienne certes, mais prestigieuse, qui sous-entend en quelque sorte toute la puissance des conquérants romains.

## 2) Le latin dans le corpus hispanique

Dans l'ensemble continental européen, Santiago Posteguillo rend hommage aux origines ibériques du grand Empereur romain Trajano. Aussi, tout au long de la diégèse, *Circo Máximo* intègre des termes latins comme pour bien replacer l'Espagne au centre d'une Europe où elle est plutôt actuellement, depuis notamment la crise économique de 2008, vue comme une puissance périphérique et secondaire.

L'insertion de ces termes latins participe également de la couleur locale du roman historique et plonge le lecteur dans l'ambiance de la Rome impériale. A défaut d'écrire toute la diégèse en latin -la langue en vigueur à l'époque, mais morte aujourd'hui-, la fiction reconstruit un cadre authentique et accessible au lecteur du XXI<sup>e</sup> siècle en utilisant le castillan. Le latin, mis en italique, est utilisé pour désigner les objets, les meubles et autres ustensiles typiques de l'époque. Parfois, le lecteur trouve même en bas de page une note explicative.

Le recours à la langue morte vient alors rappeler, dans le cadre de ce roman, une contribution majeure de l'Espagne à l'Histoire de l'Europe et consolide ainsi le sentiment d'appartenance des Espagnols à la communauté européenne, comme si cette langue œuvrait en faveur du « désenclavement » de l'Espagne, d'une rupture avec la marginalisation.

## b. L'usage du catalan

Nous nous fonderons essentiellement sur la fiction d'Ildefonso Falcones : *La catedral del mar*, pour évoquer l'usage du catalan. Nous tenterons de mesurer l'impact des politiques menées pour récupérer et imposer le catalan dans la Péninsule ibérique et ailleurs, en vue de mettre en lumière l'« instrumentalisation » du catalan à des fins identitaires dans l'œuvre d'Ildefonso Falcones.

### 1) Emergence, histoire du catalan et zones d'influence

La pratique de la langue catalane reste un signe de revendication identitaire aussi puissant que l'Histoire, le drapeau ou encore la célébration de la *Diada*, la fête « nationale » de la Catalogne. Cette « langue romane qui provient de la lente évolution du latin parlé, entre le III<sup>e</sup> et le VIII<sup>e</sup> siècle de notre ère »<sup>1120</sup> est pratiquée sans être menacée jusqu'à l'avènement des Rois Catholiques au XV<sup>e</sup> siècle. Porteurs d'un projet d'unification de l'Espagne qui passait nécessairement par l'utilisation d'une même religion (le christianisme), mais aussi d'une même langue sur l'ensemble du territoire, le castillan s'impose comme la langue officielle de l'Espagne et de ses colonies. La double pratique du castillan et du catalan sur un même territoire ne devient problématique qu'à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. Le catalan perd en puissance d'autant plus que le Roussillon, soit la partie nord de la Catalogne, devient français en 1654. L'application du décret de *Nova planta*<sup>1121</sup> (1707 à 1716) finit par imposer en Espagne le castillan comme l'unique langue écrite<sup>1122</sup> et la seule langue scolaire, réduisant le catalan au statut de langue parlée et vernaculaire.

---

<sup>1120</sup> Michel et Marie-Claire Zimmermann, *La Catalogne*, Paris, Presses Universitaires de France (Que sais-je ?), 1997, p. 55.

<sup>1121</sup> Julio Valdeón, Joseph Pérez, Santos Juliá, *Historia de España*, *op.cit.*, p. 275.

<sup>1122</sup> Michel et Marie-Claire Zimmermann, *La Catalogne*, *op.cit.*, p. 37.



La classe bourgeoise catalane qui émerge au XIX<sup>e</sup> siècle grâce à l'essor industriel de la région, est l'instigatrice d'un renouveau littéraire et culturel catalan, nommé *Renaixença*<sup>1123</sup>. Les *Renaixentistas* prétendent construire dans les représentations de la Catalogne l'image d'une puissance économique et culturelle qui passe nécessairement par la récupération de la langue et de l'Histoire locales.

Après une sévère répression franquiste qui œuvre au profit d'une Espagne « *una, grande y libre* »<sup>1124</sup> -une, grande et libre-, la pratique du catalan survit et revient en force dans un cadre légal avec la constitution de 1978 qui instaure en Espagne les statuts des Autonomies et reconnaît les langues de ces Autonomies<sup>1125</sup>. La *Generalitat* procède dès lors à la normalisation du catalan, soit à l'enseignement de la langue et de la culture locale dans le système scolaire. Le catalan est désormais fièrement parlé et avancé comme signe d'une Catalanité bien vivante et influente.

Les Catalanistes, dans leur désir de souveraineté et d'expansion territoriale, considèrent que le catalan est parlé en dehors des frontières de la Catalogne. Ils distinguent alors deux groupes essentiels : « le catalan dit oriental, que l'on parle dans la région de Barcelone, aux îles Balears, dans le Roussillon et à Alguer en Sardaigne, et le catalan occidental qui couvre la région de LLeida (=Lérida), et celle de València »<sup>1126</sup>. En imposant la pratique de sa langue sur la côte méditerranéenne, la Catalogne devient assurément un centre d'influence autre que la Castille dans la Péninsule ibérique et à l'international. Ces espaces catalanophones, appelés « *los països catalans* »<sup>1127</sup> -les pays catalans-, sont en quelque sorte annexés au territoire de la Catalogne. Cette élogieuse représentation du catalan, largement diffusée dans la mémoire collective dès le XIX<sup>e</sup> siècle grâce à la *Renaixença*<sup>1128</sup>, introduit dans les imaginaires

---

<sup>1123</sup> *Op.cit.*, p.47.

<sup>1124</sup> Devise du Général Francisco Franco.

<sup>1125</sup> Article 3 de la Constitution espagnole reconnaît officiellement -et s'engage à respecter et protéger comme un patrimoine culturel- les autres langues de l'Espagne conformément aux statuts des Autonomies : « 1. *El castellano es la lengua oficial del Estado. Todos los españoles tienen el deber de conocerla y el derecho de usarla. 2. Las demás lenguas españolas serán también oficiales en las respectivas Comunidades Autónomas de acuerdo con sus estatutos. 3. La riqueza de las distintas modalidades lingüísticas de España es un patrimonio cultural que será objeto de especial respeto y protección* ».

<sup>1126</sup> Michel et Marie-Claire Zimmermann, *La Catalogne*, *op.cit.*, p. 60.

<sup>1127</sup> Trad. « Les pays catalans »

<sup>1128</sup> La *Renaixença*, mouvement culturel catalan porté par la bourgeoisie qui émerge au XIX<sup>e</sup> siècle grâce à l'essor industriel de la Catalogne s'appuie beaucoup sur les archives d'histoire, la littérature et, par conséquent, sur la langue pour défendre la Catalanité. De nombreux auteurs valenciens sont ainsi « récupérés » pour défendre la cause à l'instar de *Tirant lo blanch* de Joanot Martorell ou encore Ausiàs March.

l'existence d'un pancatalanisme associant la Catalogne à l'image d'une nation grande, forte et conquérante.

Cependant, l'hégémonie catalane est fortement contestée, notamment par les médiévistes valenciens. D'aucuns rappellent que le valencien n'est pas issu du catalan, mais du « *romance valenciano* »<sup>1129</sup>. À ce propos, certains dénoncent même la falsification de documents d'archives pour doter la Catalogne d'une Histoire plus prestigieuse et attribuer au catalan une zone d'influence plus importante qu'elle n'en a en réalité. Ainsi, Antonio Ubieto Arteta<sup>1130</sup> accuse Próspero de Bofalull i Mascaró, directeur des Archives de la couronne d'Aragon, d'avoir manipulé le « *LLibre del repartiment del Regne de València* »<sup>1131</sup> en 1847 afin de cacher d'une part que les Catalans étaient minoritaires dans la Reconquête et le repeuplement du royaume de Valence et, d'autre part, que le catalan n'a pas eu sur le valencien l'influence déclarée par les activistes de la *Renaixença*.

D'autres tentatives de manipulation de l'Histoire sont ainsi recensées pour tenter de construire dans les représentations une image toujours plus flatteuse de la Catalogne. À ce stade, Antonio Ubieto Arteta parle d'ailleurs davantage d'hystérie que d'histoire catalane<sup>1132</sup>... Le désaccord sulfureux entre les spécialistes médiévistes espagnols quant à la zone d'extension du catalan montre bien que la langue reste un pilier important de revendication identitaire.

Enfin, dans l'histoire diachronique de la langue, il est coutume de distinguer entre le catalan antique et le catalan moderne. Le premier, utilisé au Moyen Âge, est aujourd'hui considéré comme une langue morte. Le deuxième, le catalan moderne, est la langue actuellement pratiquée en Catalogne. Dans la *Catedral del mar*, il convient d'observer la mise en avant du catalan médiéval pour faire référence essentiellement aux *usatges* qui étaient en vigueur dans une Barcelone prospère et en pleine croissance au XIV<sup>e</sup> siècle. Tout semble

---

<sup>1129</sup> María Teresa Puerto Ferre y Joan Ignaci Culla, *Cronología histórica de la lengua valenciana*, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Valencia, Valencia, 2007.

<sup>1130</sup> Julio Martín Alarcón, « El archivero catalán que manipuló los documentos de la Edad Media », in *El Mundo*, 21/09/2015, [www.elmundo.es](http://www.elmundo.es)

<sup>1131</sup> Pedro Ortiz, « A Valencia vinieron más aragoneses y menos catalanes de lo que se creía, y se encontraron con que aquí se hablaba un valenciano rudimentario », *Las Provincias*, 16/05/2010, [www.lasprovincias.com](http://www.lasprovincias.com), consulté le 14 février 2016. Lors d'un entretien concédé au journal *Las Provincias*, le professeur de paléographie et d'histoire médiévale Amparo Cabanes explique que dans le « *LLibre de repartiment* » figure la répartition des terres et des maisons attribuées par Jaime I aux hommes et aux familles venus repeupler le royaume de Valence. C'est donc un document-clé pour comprendre la formation de la langue et de la population de la communauté de Valence. Il ressort de l'étude approfondie de ce document que la présence des Catalans a été bien moins importante que les chiffres annoncés par les chercheurs qui veulent promouvoir la culture catalane.

<sup>1132</sup> Antonio Ubieto Arteta, « Entrevista a Antonio Ubieto », *Las Provincias* : « En Valencia un grupito de catalanistas me hizo la vida imosible », entrevue parue dans le journal *Las Provincias*, le 20/02/1983, rééditée par Mariano Digitale, le 6/09/2014, [www.mirdig.wordpress.com](http://www.mirdig.wordpress.com), consulté le 15 février 2017.

minutieusement évalué dans ce roman pour que les éléments de la langue catalane retiennent l'attention.

## 2) Instrumentalisation du catalan dans *La catedral del mar*

Ildefonso Falcones insère dans *La catedral del mar* des termes catalans alors que la fiction est écrite en castillan. Ces termes qui renvoient le plus souvent à des spécificités catalanes d'ordre juridique ou culturel ne sont généralement pas traduits. Mais nous considérons que cela relève d'un choix : celui de faire résonner la langue catalane et ainsi de lui donner un espace d'expression.

Les termes juridiques sont courants : *host*, *via fora*, *capbreus*, *remença* et *usatges*<sup>1133</sup>. Le roman est en effet fortement documenté dans le domaine du droit. Nous voyons ainsi comment les nobles catalans usaient et abusaient des *usatges* au détriment des paysans. Au chapitre 40, Arnau, devenu noble, abolit ces privilèges et déclare libres les paysans :

Je déclare abrogés le droit d'*intesta*, par lequel le seigneur a le droit d'hériter une partie des biens de ses vassaux [...] celui de *cugutia*, par lequel les seigneurs s'approprient la moitié ou la totalité des biens d'une femme adultère, celui d'*exorquia*, par lequel ils s'octroient une partie des biens des paysans mariés qui meurent sans enfants, celui d'*ius maletractandi*, qui leur donne le droit de maltraiter à leur guise les paysans et de s'approprier leurs biens [...] celui d'*arsia*, par lequel le paysan a l'obligation d'indemniser son seigneur en cas d'incendie de ses terres, celui de *firma de espoli forzada* par lequel le seigneur peut jouir d'une mariée lors de sa nuit de noces [...]<sup>1134</sup>.

Ce passage met en valeur la mission, en fin de compte émancipatrice, du protagoniste. En effet, en abolissant le droit premier, Arnau venge son grand-père. Par le deuxième droit, il venge la mère de Joanet<sup>1135</sup> et, par le dernier, il rend justice à sa mère. Ces abus, qui ont effectivement existé, ont provoqué diverses rébellions des Serfs catalans contre leurs seigneurs

---

<sup>1133</sup> Le terme *usatges* renvoie à l'ensemble des normes juridiques qui étaient en vigueur sur les terres du Comte de Barcelone. L'*usatge* prend la forme d'un document qui fait état de tous les mœurs, coutumes et privilèges des Nobles. La première référence à ce code date de l'an 1173, mais, traditionnellement, les Catalans considèrent qu'il existe depuis 1058.

<sup>1134</sup> *La cathédrale de la Mer*, *op.cit.*, p. 551 à 552. « Declaro derogado el derecho de *intestia*, por el que el señor tiene derecho a heredar parte de los bienes de sus vasallos [...] El de *cugutia* por el que los señores se apropian de la mitad o la totalidad de los bienes de la adúltera. El de *exorquia*, por el que se les otorga una parte de los bienes de los payeses casados que fallezcan sin hijos. El de *ius maletractandi*, por el que los señores pueden maltratar a su antojo a los payeses y apropiarse sus cosas. [...] El de *arsia*, por el que el payés tiene la obligación de indemnizar al señor por el incendio de sus tierras. El derecho de *firma de espoli forzada*, por el que el señor puede yacer con la novia en su primera noche [...] », *La Catedral del Mar*, *op.cit.*, chap. 40, p. 450.

<sup>1135</sup> Joanet est le petit frère adoptif d'Arnau. Sa mère avait été condamnée pour adultère à vivre dans un cachot.

et ont par exemple poussé Ferdinand d'Aragon à annuler ces droits par la « *sentencia arbitral de Guadalupe* » de 1486<sup>1136</sup>.

Les prénoms et patronymes des personnages sont choisis eux aussi dans un répertoire typiquement catalan : *Joanet* (le frère adoptif du héros), *Bernat Estanyol* (le père), *Grau Puig* (le beau-frère et ennemi de Bernat), *Pere Esteve* (le père de Francesca). Le prénom du protagoniste est aussi emblématique, car il s'inspire sans nul doute de deux grandes figures du passé médiéval de la Catalogne : Arnau Vilanova et Arnau Ferrer<sup>1137</sup>.

De plus, on retrouve dans les rues de Barcelone les noms de la seconde épouse d'Arnau : la baronne Élionor « *Granollers, Sant Vinçen y Caldes de Montbui* ». Ce désir d'authenticité se retrouve aussi avec le choix de représenter l'histoire du Grand Inquisiteur Nicolau Eimeric, passé à la postérité pour sa cruauté et qui, dans ce roman, provoque la ruine d'Arnau. Ce procédé qui consiste à attribuer des patronymes qui ont existé à des personnages fictifs vise à créer une illusion référentielle et à convaincre le lecteur de la véridicité des faits ou du moins de leur caractère vraisemblable.

Par ailleurs, les indications spatiales sont souvent proposées en catalan, comme les références à : *la plaça de Blat*, *la Pla d'en LLull* ou encore *la calle de Sant Jaume*. Certaines églises gardent leur nom d'origine : *Sant Miquel* ou *Sant Just i Pastor*. D'autres termes propres à la culture catalane, comme *bastaix*, *adalils*, *capçana*, *macips de ribera* ou *payés* auraient pu être traduits. Même s'ils sont clairement explicités dans la narration ou dans les dialogues, il paraît évident que l'auteur a voulu les conserver pour donner à son œuvre un véritable cachet d'authenticité catalane.

Dans ce roman, au-delà des éléments référentiels, l'auteur cherche donc à afficher le patrimoine historique catalan à travers la langue, pour montrer le différentiel catalan, et par là même l'existence d'une identité propre à la Catalogne.

---

<sup>1136</sup> María Isabel Lorca Martín de Villodres, « La Catedral del Mar: un viaje evocador a la Barcelona medieval. Una sociedad de estructura feudal y un recorrido por las instituciones jurídicas catalanas del siglo XIV », in *Revista peruana: « Análisis del Derecho »*, [www.radjuris.cisep Peru.com](http://www.radjuris.cisep Peru.com), consulté le 5 mai 2015.

<sup>1137</sup> Alicia Sanchez, María Pomes, *Historia de Barcelona, de los orígenes a la actualidad*, *op.cit.*, p. 90. Arnau Ferrer, riche marchand, protégea des Juifs en les incitant à se convertir au christianisme pour éviter la mort. Cet épisode de l'Histoire catalane n'est pas sans rappeler l'épisode du chapitre 31 où Arnau Estanyol prend la défense de la communauté juive contre la colère de la foule. Arnau Vilanova avait annoncé que l'Antéchrist arriverait sur Terre en l'an 1378. Il est surtout connu pour être l'un des premiers, en même temps que Ramón LLull, à avoir écrit en catalan.

### c. L'usage de l'hébreu

Classé parmi les langues chamito-sémitiques, soit afro-asiatiques, l'hébreu est aussi la langue sacrée de la religion juive. Dans notre corpus, c'est le roman *Herejes* du Cubain Leonardo Padura qui convoque l'hébreu pour mettre assurément le lecteur en présence de la culture et de la spiritualité juives. Nous ferons un bref rappel historique pour mettre en lumière la portée symbolique de la langue hébraïque avant d'analyser l'impact de son utilisation dans la fiction cubaine.

#### 1) Symbolique de l'hébreu

Il convient de distinguer l'hébreu classique de l'hébreu moderne. Le premier tombé en désuétude est essentiellement réservé à la pratique du judaïsme et à l'étude de la *Torah* alors que le deuxième, relancé au XVIII<sup>e</sup> siècle par Eliézer Ben Yehouda, est parlé dans l'Etat d'Israël, en Cisjordanie et dans la diaspora juive disséminée à travers le monde. Dans les deux cas, l'hébreu reste un vecteur identitaire fort pour la diaspora juive.

En somme, l'hébreu considéré comme étant la langue de la *Bible* et donc la mère des langues par les Juifs, est une langue sacrée par excellence qui rattache dans les représentations le « Juif errant » au territoire d'Israël, berceau de la communauté juive. L'utilisation dans la fiction de l'hébreu classique rappelle ici l'existence d'une communauté historique et religieuse qui partage des valeurs ancestrales.

Pour mieux situer les langues parlées par les communautés juives, distinguons encore les Juifs Séfarades des Juifs ashkénazes. Les Juifs Séfarades qui ont quitté l'Espagne et émigré au Portugal, en Italie, en Grèce, en Turquie, en Afrique du Nord et au Moyen-Orient parlent le *ladino* basé sur l'espagnol et l'hébreu. Les Juifs ashkénazes disséminés en Allemagne, en France et en Europe de l'Est parlent le yiddish, un mélange d'allemand et d'hébreu. Il semblerait que notre protagoniste Daniel Kaminsky soit un descendant de Juifs ashkénazes puisqu'il est originaire de Cracovie et que son ancêtre Elías Ambrosius, qui a peint aux côtés de Rembrandt le tableau familial, évolue aux Pays-Bas.

## 2) L'hébreu dans le corpus

Nous nous intéresserons dans cette partie réservée à l'utilisation des langues anciennes dans notre corpus à *Herejes* de Leonardo Padura. Dans le concert des nations du monde, ce romancier cubain choisit de mettre en scène le parcours d'une famille juive partie s'installer à Cuba. La fiction écrite en castillan intègre des termes hébreux, yiddish et grecs, pour désigner les rites juifs ou encore des spécialités culinaires de cette communauté connue pour se déplacer dans le monde entier.

Dès l'*incipit*, le terme hébreu *matzot*<sup>1138</sup> (*matsa* en français) et le terme *baklavá*<sup>1139</sup> -qui vient du grec et du persan- plongent le lecteur dans l'ambiance festive de la communauté juive. D'autres termes relatifs aux pratiques religieuses juives sont disséminés tout au long du roman. Ainsi, le lecteur découvre le terme hébreu très conceptuel « *Galut* »<sup>1140</sup> ou l'expression « *goy de shabat* »<sup>1141</sup>, issue du yiddish et de l'hébreu, pour mettre en lumière l'identité culturelle de la communauté juive.

Ainsi, le choix d'insérer des termes issus de l'hébreu classique dans *Herejes* semble vouloir enraciner l'identité cubaine dans un pacte de réconciliation entre deux communautés religieuses traditionnellement opposées. La fiction invite ainsi à considérer Cuba comme une terre d'accueil et de métissage culturel.

En définitive, dans l'ensemble du corpus hispanique, la langue ancienne est instrumentalisée comme un pilier de l'identité culturelle des communautés catalane, espagnole et juive au sein d'un ensemble respectivement national, européen et mondial. La langue ancienne est posée alors comme le garant d'une identité religieuse ancestrale qui détermine l'identité culturelle de chacun des espaces représentés. Ces termes latins et hébreux sont insérés dans ces romans et rendus visibles par l'emploi de l'italique.

Le processus est autre dans les récits antillais.

---

<sup>1138</sup> *Herejes*, *op.cit.*, p. 19. La *matsa* est un pain non levé consommé pendant *Pessa'h*, la fête religieuse équivalente à la Pâques chrétienne. Son origine vient de l'exode des Hébreux.

<sup>1139</sup> *Idem*. Petit gâteau oriental à la pâte feuilletée consommé par les peuples des anciens empires byzantin, ottoman et de la Perse.

<sup>1140</sup> Désigne l'Exil de la communauté juive.

<sup>1141</sup> Terme qui désigne la personne non juive qui assiste un membre de la communauté juive le jour du Shabbat et réalise les actes qui sont interdits aux Juifs ce jour-là, tels qu'actionner l'interrupteur électrique, etc.

## ***2. Créolisation de la langue officielle et académique***

Dans le corpus caribéen, le lecteur assiste à un processus de créolisation de la langue académique française ou espagnole. La langue officielle originaire d'Europe et principal héritage colonial est alors revisitée au gré des habitudes linguistiques locales et des influences étrangères qui marquent l'Histoire et la vie quotidienne de l'île. S'il est difficile de rendre le rythme, l'accent et l'intonation du parler local -excepté par d'occasionnelles transcriptions phonétiques dont l'abus pourrait être préjudiciable à la fluidité de la lecture-, certaines expressions locales, que nous appellerons, les diatopismes lexicaux<sup>1142</sup> à l'instar d'Elodie Cocote<sup>1143</sup>, se retrouvent intégrées dans le texte.

Ainsi, le français ou l'espagnol que nous lisons dans les romans de notre corpus se « tropicalisent » en quelque sorte, pour mieux désigner les référents propres à une réalité différente des Européens. En nous intéressant à « l'espagnol cubain » dans *Herejes* et à l'interlecte entre français et créole dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, nous pourrions observer de plus près le processus de créolisation linguistique présent dans ces romans.

### **a. L'espagnol cubain**

Dans *Herejes*, la fiction mélange plusieurs langues pour montrer le caractère métissé de l'identité cubaine et le multiculturalisme ambiant. Quelques insertions de termes anglais sont également observées. Et le castillan tel qu'il est pratiqué en Espagne subit des variations lexicales pour construire une représentation plus authentique de l'espace cubain. Le lecteur assiste donc à une véritable créolisation linguistique. Nous analyserons ce phénomène en nous intéressant d'abord à l'usage de l'anglais, puis du castillan dans la fiction.

---

<sup>1142</sup> Alise Lehman, Françoise Martin-Berthet, *Introduction à la lexicologie Sémantique et morphologie*, Paris, Edition Dunod, 1998, p. 4 : la variation diatopique est « la variation dans l'espace. Les régions de France et le pays de la francophonie présentent des mots qui leur sont propres ».

<sup>1143</sup> Elodie Cocote, *Création d'un lexique bilingue français régional des Antilles-espagnol cubain*, op.cit., p. 83.

## 1) Insertion de l'anglais

Ainsi, le lecteur retrouve des termes anglais (du fait de l'influence nord-américaine) utilisés au quotidien par les Cubains comme *man, freezer, team*<sup>1144</sup> -au lieu de « *equipo* »-, ou la marque « Guess » portée par certains personnages. Le lecteur prend alors conscience de l'américanisation de l'île de Cuba et des mœurs de ses habitants.

Par ailleurs, la fiction est écrite en castillan, mais il semble que les expressions utilisées soient cubaines. Par exemple, le lecteur découvre des diatopismes lexicaux cubains<sup>1145</sup>, soit des cubanismes, ou des termes spécifiques à l'espagnol parlé à Cuba, comme la « *guagua* » en guise d'autobus ou la « *guarapera* » qui désigne le vendeur de jus de canne à La Havane.

D'autres termes qui renvoient à une réalité inhérente à la zone de la Caraïbe sont employés. Ainsi, la fiction mentionne le fruit tropical la « *guayava* » ou encore le « *reguetón* », musique urbaine à la mode chez les jeunes Cubains. Le lecteur découvre le sens de ces termes à travers le personnage de Daniel Kaminsky, lequel incarne l'identité cubaine dans le roman :

Aunque nada más vivió en Cuba esos veinte años, él decía que era judío por su origen, polaco-alemán por sus padres y nacimiento, legalmente ciudadano norteamericano y, por todo lo demás, cubano. Porque en realidad era más cubano que otra cosa. Del partido de los comedores de frijoles negros y yuca con mojo, decía siempre<sup>1146</sup>...

Ce passage témoigne des habitudes culinaires des Cubains. Notons qu'aucune traduction n'est proposée pour les « *frijoles negros y yuca con mojo* ». Or, ces termes ni traduits ni explicités, montrent l'existence d'une réalité différente de l'espace ibérique.

---

<sup>1144</sup> Herejes, *op.cit.*, p. 67.

<sup>1145</sup> Alise Lehman, Françoise Martin-Berthet, dans un ouvrage intitulé *Introduction à la lexicologie, sémantique et morphologie*, Paris, Edition Dunod, 1998, p. 4, observent des variations entre le français standard et le français régional dans les espaces francophones. Ces variations se définissent alors comme des diatopismes lexicaux. La variation diatopique désigne donc « la variation dans l'espace. Les régions de France et les pays de la francophonie présentent des mots qui leur sont propres ». Dans sa thèse intitulée : *Création d'un lexique bilingue français régional des Antilles-espagnol cubain, et enjeux traductifs et interculturels*, soutenue en 2017, Elodie Cocotte propose d'adapter le concept de diatopismes lexicaux à l'espagnol de Cuba : « il semble évident que les divers espaces hispanophones sont également concernés par la variation diatopique, vu l'immensité de l'espace géographique où l'on parle espagnol. Cela laisserait alors envisager l'existence de diatopismes lexicaux à Cuba », p. 77.

<sup>1146</sup> Herejes, *op.cit.*, p. 31.



## 2) Expressions colloquiales

D'autres termes et expressions typiquement cubaines apparaissent dans le texte comme : « *dos viejos superchéveres*<sup>1147</sup> », « *acá* », « *ron* », « *plata* »<sup>1148</sup> ou encore « *mulato lavado*<sup>1149</sup> ». Ces citations appartiennent au champ lexical gastronomique ou ethnique et illustrent bien la mentalité cubaine. Suivons encore Daniel Kaminsky et son parcours de vie à Cuba :

Gracias a aquellos callejeros empedernidos Daniel también aprendió a hablar en habanero (le decía « *negüe* » a los amigos, « *guaguas* » a los autobuses, « *jama* » a la comida, y « *singar* » al acto sexual), a escupir por un ángulo de la boca, a bailar *danzón* y luego *mambo* y *chachachá*, a soltarles piropos a las muchachas, y como una liberación disfrutada con profundidad y alevosía, a comer *chicarrones* de cerdo, pan con fritas y cuanta cosa calmara el hambre, sin mirar si era *kosher* o *trefa* solo que fuese sabroso y barato<sup>1150</sup>.

Ce passage explicite guide le lecteur dans la compréhension du langage et de l'imaginaire cubains. L'approche vis-à-vis du lecteur non initié à la réalité cubaine reste didactique et explicative.

En somme, le roman *Herejes* de Leonardo Padura utilise le castillan pour véhiculer un imaginaire et un savoir-vivre cubains. Cet « espagnol cubain » reste néanmoins accessible aux Hispanophones qui ne connaissent pas l'île. Le lecteur peut alors « visiter » mentalement ou se représenter la « Cubanité » grâce à la promotion de diatopismes que nous ne saurions réduire à de simples éléments de couleur locale, tant ils valorisent l'insertion de Daniel Kaminsky aux racines familiales non cubaines à cette île qui fonde désormais son identité.

---

<sup>1147</sup> *Op.cit.*, p. 32.

<sup>1148</sup> *Op.cit.*, p. 36.

<sup>1149</sup> *Op.cit.*, p. 66.

<sup>1150</sup> *Op.cit.*, p. 67.

## b. Interlecte entre français et créole

Nous nous proposons d'étudier, à partir d'*Humus* et de *L'esclave vieil homme et le molosse*, le processus de créolisation linguistique dans la fiction franco-créolophone. Notons d'emblée qu'Edouard Glissant nous indique dans *L'imaginaire des langues*, la nécessité d'élever « un langage nouveau, à partager »<sup>1151</sup>, une « poétique »<sup>1152</sup> inhérente aux écrivains franco-créolophones qui intègre le « génie de la langue française »<sup>1153</sup> et l'imaginaire de la langue créole :

La créolisation pour moi n'est pas le créolisme : c'est par exemple engendrer un langage qui tisse les poétiques, peut être opposées des langues créoles et des langues françaises<sup>1154</sup>.

Il convient alors d'insérer non pas des créolismes -« c'est-à-dire, introduire dans la langue française des mots créoles, fabriquer des mots français nouveaux à partir de mots créoles »<sup>1155</sup>, mais bien une « créolisation linguistique »<sup>1156</sup> entre langue française et langue créole qui aboutira à une « nouvelle sensibilité »<sup>1157</sup> mise au service de l'expression identitaire antillaise.

### 1) Créolismes

Ce projet littéraire à visée identitaire qui passe par une langue française revisitée trouve son illustration dans la fiction de Patrick Chamoiseau *L'esclave vieil homme et le molosse*. En effet, cette fiction, écrite en français, intègre des expressions employées au quotidien par les Antillais :

---

<sup>1151</sup> Edouard Glissant, *L'imaginaire des langues*, Paris, Gallimard, 2010, p. 25.

<sup>1152</sup> *Op.cit.*, p.26.

<sup>1153</sup> *Idem.*

<sup>1154</sup> *Op.cit.*, p. 25 à 26.

<sup>1155</sup> *Op.cit.*, p. 25.

<sup>1156</sup> *Idem.*

<sup>1157</sup> *Op.cit.*, p. 27.

Sa généalogie, sa probable lignée de papa manman et arrière-grands-parents se résume au nombril enfoncé dans son ventre, et qui zieute le monde tel un œil coco-vide, très froid et sans songes millénaires<sup>1158</sup>.

L'orthographe de « maman » est transformée au profit de la très populaire « manman » antillaise. Ce jeu de langue titille la rigidité de la langue française et la rigueur avec laquelle elle a été enseignée aux petits Antillais dans une politique assimilationniste visant à faire disparaître le créole.

Le créole recourt à des expressions très imagées qui s'appuient sur des références antillaises. La prononciation du mot « zieute » par exemple, rappelle au lecteur non antillais l'action de regarder avec les yeux. L'expression valise « coco-vide », utilisée comme adjectif du substantif « œil », illustre à travers le fruit tropical « coco » la forme ronde de l'œil et à la fois le vide du regard du personnage. La coque de la noix de coco qui est généreusement remplie d'eau, de pulpe ou de lait, devient creuse dans la fiction et dénuée de substance nutritive. Cette carence et ce vide sont à l'image du regard froid et aliéné du personnage, l'œil symbolisant normalement l'intériorité, la spiritualité de l'être<sup>1159</sup>.

A partir de cet exemple, nous pouvons comprendre comment fonctionne l'écriture chamoisienne qui participe de la revendication identitaire transmise par le fond abordé. Tout fait sens, les onomatopées aussi.

## 2) Onomatopées

D'autres échos du créole retentissent dans la langue française à l'instar des onomatopées familières aux Antilles. Ainsi, le lecteur peut découvrir « des blogodo de peuples et de dieux

---

<sup>1158</sup> *L'esclave vieil homme et le molosse, op.cit.*, p. 22.

<sup>1159</sup> Ainsi, « l'œil coco-vide » de l'Esclave sur l'habitation contrastera-t-il ensuite avec la renaissance de l'Esclave marronnant dans les Grands-Bois où il semble recouvrer vue et spiritualité : « Alors il eut le désir, le courage, d'ouvrir les yeux, ou plutôt de bouger les paupières. Il vit rouge encore. Il vit trouble. Il vit double. Lumière était forte mais plus aussi violente. Elle provenait de l'extérieur, sans doute de l'intérieur, l'irradiait à la douce. Les choses autour de lui étaient informes, mouvantes, comme exposées derrière une eau très claire, j'écarquillais les yeux pour mieux voir, et le monde naquit sans un voile de pudeur. Un total végétal d'un serein impérieux. Je. Les feuilles étaient nombreuses, vertes, en manières infinies, ocre aussi, jaunes, marron, froissées, éclatantes, elles se livraient à des sacrés désordres. Je. Les lianes allaient chercher le sol pour s'emmêler encore, tenter souche, bourgeonner. Je pus lever les yeux et voir ces arbres qui m'avaient paru si effrayants dans leurs grands-robres nocturnes. Je pus les contempler enfin », *op.cit.*, p. 88 à 89.

très fâchés »<sup>1160</sup>. Le narrateur homodiégétique accélère l'action de façon inédite en France hexagonale, en recourant à la manière du conte antillais : « je m'arrêtai flap »<sup>1161</sup>.

« Me voici, te voilà. Mais -...A-a !...- le bruit des pattes cessa. Net flap et carrément. *Le monstre s'était immobilisé* »<sup>1162</sup> nous est-il dit aussi. Dans cette dernière citation, nous observons la banalisation de l'onomatopée « flap » qui s'introduit sans guillemets ni italique, ni note explicative en bas de page. C'est la dernière phrase de l'extrait de texte et le cri de l'Esclave qui sont mis en italique comme pour attirer l'attention du lecteur non pas sur l'originalité de l'écriture, mais sur l'action principale assumée par le Molosse. Ainsi, la suprématie de la langue française aux Antilles, définie par le contexte diglossique franco-créolophone, se retrouve abolie. La langue réinventée par Patrick Chamoiseau s'impose alors comme une langue à part entière, légitime et non marginale.

En choisissant le français comme langue support, ce romancier opte pour une plus grande visibilité et une large diffusion de l'imaginaire franco-créolophone qui se retrouve cristallisé dans l'interlangue ou l'interlecte<sup>1163</sup> qui mélange les imaginaires des langues française et créole.

Nous renvoyons à l'analyse de Dominique Chancé pour mettre en lumière le caractère hybride et baroque du langage de P. Chamoiseau :

Dans le creuset du récit se mêlent désormais tous les niveaux de la parole, sans discrimination idéologique ni militantisme linguistique. La langue d'écriture ne joue plus des oppositions entre créole et français, oral et écrit. Elle peut presque entièrement se passer des signes diacritiques, des guillemets, tirets, et autres alinéas qui séparent dialogue et narration, comme des effets de distinction les plus criants entre langues, entre registres<sup>1164</sup>.

En somme, Patrick Chamoiseau, parvient à « instrumentaliser » la langue française pour véhiculer l'imaginaire créole. Le créole vient habiter le français qui, à son tour, se créolise pour dire la Créolité. La langue ainsi réinventée participe à l'écriture d'une Littérature qui se veut

---

<sup>1160</sup> *L'esclave vieil homme et le molosse, op.cit.*, p. 101.

<sup>1161</sup> *Idem.*

<sup>1162</sup> *Op.cit.*, p.102.

<sup>1163</sup> Cf. Lambert-Félix Prudent, *Des baragouins à la langue antillaise, op.cit.*, p. 106.

<sup>1164</sup> Dominique Chancé, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque, op.cit.*, p. 159.

« nationale » aux Antilles et inscrit cette œuvre chamoisienne dans une Caribéanité qui s'affirme comme telle.

### c. Créolisation du français entre Europe et Afrique

Dans le roman *Humus* de Fabienne Kanor, il semble que la langue française cohabite avec d'autres langues comme pour témoigner de la diversité culturelle sur laquelle se fonde l'identité antillaise. Nous nous intéresserons donc à l'insertion du vieux français et des langues africaines pour mettre en lumière l'intentionnalité de l'auteure du point de vue linguistique.

#### 1) Insertion du vieux français

Le français ne se mélange pas exclusivement à la langue créole dans notre corpus franco-créolophone. Il évolue aussi au contact des langues africaines et européennes. La « Martiniquaise » Fabienne Kanor n'a pas grandi aux Antilles, mais a longuement séjourné en Afrique. Elle semble imprimer alors une sensibilité africaine dans *Humus* pour représenter la réalité et l'imaginaire antillais. Le lecteur observe un processus de créolisation entre le français, langue académique et officielle et les langues africaines et l'anglais. Notons que la fiction intègre des chansons en vieux français en guise de prélude de chaque chapitre :

C'est l'gros Jehan de Nantes, gabier sur le Soleil  
Parti dans les chauds, avec bon vent et l'bon Dieu  
L'étaient bien quarante à monter dans l'rafiot  
Ce soué d'automne 1773<sup>1165</sup>

Cet extrait inaugural des paroles d'une chanson qui se laissent découvrir tout au long de la diégèse, illustre un jeu linguistique entre le vieux français de l'époque représentée et le français pratiqué par le lecteur contemporain. L'introduction de ces archaïsmes permet de respecter le principe scottien de la couleur locale puisque le lecteur peut se représenter le parler des matelots français et la sonorité de leur langue. Il n'empêche que la répétition affichée de ce processus ne saurait s'arrêter à cette seule explication. Il y a assurément une profondeur

---

<sup>1165</sup> *Humus, op.cit.*, p. 15.

identitaire qui en découle et qui permet de mieux comprendre les origines variées de la langue créole.

## 2) Insertion de langues africaines

Au sein de la fiction et de la narration du parcours des héroïnes africaines s'insèrent des termes issus de langues africaines :

*Damel lel na dac oub Yene  
Yobbouv ale na quia sama quioro guiamé  
Baba le bel teye guilne ma naccar  
Bell bouggatou ma nane sangue  
Bouggatou ma lecque requiere  
Sama quioro dana douggue randy gou  
Co dy yobbouguy guia sil ya  
Ma guy dilagnie nec guiamé bel ma nec ac mome  
Nan mou nec ac mome guiamé  
Ma ma ganal nec que guiambourre fou mome nec  
oul<sup>1166</sup>*

Ce chant sénégalais, transcrit en wolof dans *Humus*, permet au lecteur de se figurer l'imaginaire, le langage et la sonorité de la langue des Africains capturés pour être réduits en esclavage aux Antilles. D'autres termes africains sont relevés dans l'ouvrage comme le cri « *Egun ô !* »<sup>1167</sup> ou encore la prière musulmane « *Bismi Hah Rahman Rahim* »<sup>1168</sup>, ou encore le terme « *Yovo* » dans « on érigeât un temple *Yovo*, une cathédrale comme il en poussait en Europe »<sup>1169</sup>.

Ces termes ne sont pas traduits, mais le contexte permet d'en comprendre le sens. Ainsi dans la dernière citation, le recours à la comparaison permet de trouver l'équivalent du terme « *yovo* » et de le traduire par « homme blanc ». Le français se mélange donc sans obligation de traduction afin de plonger le lecteur dans l'ambiance africaine.

L'imaginaire de ces peuples est représenté également par des patronymes, des noms ou encore des surnoms de personnes. Dans le dernier chapitre, l'héritière -c'est ainsi qu'elle est

---

<sup>1166</sup> *Op.cit.*, p. 131 : « Le Damel a pillé le village de Yene ; il a emmené ma maîtresse captive : depuis ce temps-là j'ai pris tant de chagrin que je ne veux pas boire de vin de palme ni manger de couscous. Ma maîtresse sera embarquée pour aller dans les îles ; je vais demander à être captif pour être avec elle ; j'aime mieux être captif avec elle que vivre sans elle ».

<sup>1167</sup> *Op.cit.*, p. 133.

<sup>1168</sup> *Op.cit.*, p. 65.

<sup>1169</sup> *Op.cit.*, p. 80.

appelée-, soit de façon sous-entendue, la dépositaire du legs africain, reconstruit un espace-temps beaucoup plus récent où se mêlent Allemands, Africains et où l'on parle anglais pour faciliter la communication : « *What is happen ?* »<sup>1170</sup> ou encore « *Mister Carlos ? A call for you* »<sup>1171</sup>, etc. Le milieu touristique que représente l'hôtel ainsi que l'évocation du groupe musical antillais « *Kassav* »<sup>1172</sup> indiquent que nous sommes dans un contexte tout à fait contemporain.

Ce multilinguisme et ce multiculturalisme veulent assurément refléter l'Afrique actuelle et inscrire ainsi la diaspora noire dans la mondialisation et la postmodernité. De cette façon également, une impression de continuité et non d'arrêt apparaît transcrite dans ce roman qui célèbre la construction identitaire autour.

En définitive, la langue, en tant que pilier de la revendication identitaire « nationale » n'est pas que de la couleur locale et devient un instrument de résistance culturelle dans le roman historique. Si le corpus hispanique semble s'attacher aux langues anciennes ataviques, tels que l'hébreu, le latin ou le catalan médiéval, pour consolider le sentiment d'appartenance à une communauté séculaire, le corpus caribéen tend à revisiter la langue officielle moderne, que ce soit l'espagnol ou le français, pour manifester l'existence d'une identité multiple. La créolisation linguistique aboutit alors à une sorte d'interlangue capable de véhiculer l'imaginaire des espaces antillais et de paramétrer le roman historique régionaliste. Quant au personnel romanesque, la montée en puissance des voix féminines dans l'ensemble du corpus semble innover les stratégies de résistance mises en place par la fiction dans la réécriture de l'histoire.

Par conséquent, le choix de la langue et du langage devient un enjeu important dans l'expression et la revendication identitaires.

---

<sup>1170</sup> *Op.cit.*, p. 232.

<sup>1171</sup> *Idem.*

<sup>1172</sup> *Ibidem.*

## **B. La mise en avant des voix féminines de la résistance**

Il ressort, à l'issue de l'analyse de notre corpus, que les voix féminines s'imposent comme des instruments privilégiés de revendication identitaire. Au regard de sa capacité à engendrer et à transmettre les valeurs d'une communauté, la femme est placée, par les fictions, au cœur de l'origine des nations. L'ensemble des romans du corpus, qu'ils soient issus d'Europe ou de la Caraïbe, construisent des héroïnes en espérant semble-t-il, d'une part, élargir à la gent féminine un lectorat essentiellement masculin pour les romans historiques d'aventures et, d'autre part, s'inscrire dans une démarche postmoderne, les personnages féminins devenant de plus en plus importants dans la littérature contemporaine. Ainsi, pourrions-nous nous intéresser au motif littéraire de l'Amazone, soit la femme combattante et aux différentes formes de sacrifices de la femme dans l'ensemble du corpus.

### ***1. L'Amazone ou la femme combattante***

L'Amazone, grande figure de la mythologie grecque, retient notre attention dans cette étude en tant que symbole de la femme guerrière et de la résistance armée comme dans *Circo Máximo* et dans *Humus*. Ainsi, entre fictions espagnole et martiniquaise, il nous appartient d'observer l'impact de la femme combattante dans la représentation de l'Histoire en Europe, en Amérique et dans la diaspora afro-caribéenne.

#### **a. De l'Europe aux Amériques**

Le mythe des Amazones nourrit l'imaginaire européen depuis l'Antiquité. Par ailleurs, cette femme-virile inspire aux Conquistadors le nom du plus grand fleuve d'Amérique du Sud et la très vaste forêt amazonienne est considérée comme le poumon de la planète.

Il nous appartiendra de définir le mythe des Amazones dans la mythologie gréco-romaine avant d'étudier dans la fiction espagnole *Circo Máximo* son mode de représentation.



## 1) Le mythe de la femme-guerrière dans l'imaginaire européen

Le mythe des Amazones remonte à l'Antiquité et s'inspire du peuple sarmate qui est mis en scène dans la fiction de Santiago Posteguillo. Pour rappel, les femmes guerrières sarmates sont originaires de Russie méridionale. Elles auraient inspiré le mythe grec des amazones<sup>1173</sup> qui fait aujourd'hui encore l'objet de beaucoup de fantasmes<sup>1174</sup>. Le *Roman d'Alexandre* reste dans la mémoire culturelle occidentale, une œuvre de référence pour se figurer les modes de vie des amazones.

Elles vivraient sur une île au milieu d'un fleuve et s'accoupleraient une fois par an avec les hommes restés sur la terre ferme pour avoir une descendance. Les fils seraient tués ou remis à leur père alors que les filles resteraient au sein de la communauté des amazones et apprendraient à guerroyer pour défendre leur territoire<sup>1175</sup>. Ces femmes-hommes, ou anti-hommes -parce qu'elles défient et supplantent les hommes au combat-, sont connues pour leur bravoure, leur combattivité et leur redoutable dextérité au combat.

Elles peuvent alors occuper le statut de héros à la place des hommes et constituer ainsi un modèle identitaire au féminin.

Au XV<sup>e</sup> siècle, le mythe des Amazones, très présent dans l'imaginaire européen semble s'exporter en Amérique. Ainsi, Christophe Colomb dans sa quête d'or et de richesses, pense découvrir l'île des femmes : Martinino, l'actuelle Martinique, qui serait « toute peuplée de femmes sans hommes »<sup>1176</sup> et pourvue « d'or et de cuivre<sup>1177</sup> ». Là encore, on retrouve un rappel de la tradition grecque qui veut une séparation entre les hommes et les femmes. Dans l'archipel des Antilles, les femmes de Martinino auraient coutume en effet de s'accoupler avec

---

<sup>1173</sup> Régis Boyer, « Femmes viriles », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunel (dir.), France, Éditions du Rocher, 1988, p. 593.

<sup>1174</sup> *Op.cit.*, p. 594. L'auteur précise la vision retenue par les Grecs des amazones : « Pour les Grecs, les amazones étaient d'abord des « barbares » au sens qu'avait le mot dans cette civilisation : elles ignoraient ce qui fait la qualité prééminente de la polis, mieux, elles en transgressaient les lois. Elles ne connaissaient donc pas la navigation (Hérodote) ni la culture des céréales (Diodore de Sicile), Eschyle en faisait des dévoreuses de chair, et, pour presque tous les commentateurs, c'étaient des guerrières, combattant à cheval et tirant à l'arc : c'est pour pratiquer plus aisément cet exercice qu'elles se faisaient brûler le sein droit, d'où leur nom : a-mazôn, sans sein. [...] En d'autres termes, et toujours pour suivre les Grecs, ce sont des *femmes-hommes*, antianeirai, selon Homère, *Iliade* VI, 186. »

<sup>1175</sup> Jorge Magasich-Airola et Jean-Marc de Beer, *America Magica. Quand l'Europe de la Renaissance croyait conquérir le Paradis*, Paris, Editions Autrement, séries mémoires, n°29, 1994, p. 135 à 136.

<sup>1176</sup> *Op.cit.*, p. 140.

<sup>1177</sup> *Idem.*

les hommes issus de Carib, l'actuelle île de Porto Rico. Thomas Gomez a d'ailleurs relevé un mythe renouvelé, passé d'Amérique à l'Espagne, qui aurait véhiculé l'idée que les Amazones américaines désireraient venir dans la Péninsule rechercher des mâles<sup>1178</sup>.

Ensuite, sur le continent américain, au bord du fleuve le plus puissant du monde, les Conquistadors espagnols, en quête de l'Eldorado, prétendent avoir rencontré un peuple de femmes-guerrières. À l'instar des Amazones européennes, les Amazones américaines<sup>1179</sup> ne co-habiteraient avec les hommes que pour procréer. Elles ne gardent que leurs filles et tirent à l'arc pour défendre leur territoire. Entre Europe et dans les Amériques, la femme guerrière, indépendante et virile apparaît comme une figure-clé des sociétés occidentalisées.

Enfin, citons encore au panthéon des femmes-guerrières européennes : les Walkyries. Ces divinités de la mythologie nord-germanique, messagères de Wotan (Odin) -dieu de la Guerre et du Savoir- et hotesses du Walhalla -séjour paradisiaque réservé aux guerriers morts en héros dans la mythologie nord-germanique- conduisent les héros morts au combat. Cette figure mythique inspire elle aussi les écrivains espagnols à l'instar d'Arturo Pérez-Reverte dans son célèbre roman historique *El húsar*<sup>1180</sup>. Ici, l'évocation des Walkyries par des Hussards français qui combattent à mort en Espagne pour Napoléon veut souligner l'absurdité de la Guerre. Le lecteur implicite connaît cette référence à la mythologie scandinave et sait bien que les Espagnols remportent la Guerre d'indépendance de 1808 au détriment de l'envahisseur français. Les Walkyries, déesses rassurantes et protectrices, sont alors perçues comme une sorte de drogue motivante pour les Hussards qui partent au combat.

Ainsi, la femme-guerrière habite l'imaginaire des Européens depuis l'Antiquité. Les Conquistadores et tous ceux qui ont laissé des écrits sur la Conquête de l'Amérique semblent véhiculer cet imaginaire aux Amériques. Les écrivains espagnols convoquent alors ces figures mythiques et connues de tous pour construire aux yeux du lecteur implicite une représentation de l'Amérique au prisme de la mythologie gréco-romaine.

---

<sup>1178</sup> Thomas Gomez, *L'invention de l'Amérique : rêve et réalités de la conquête*, Paris, Aubier-Histoires, 1992.

<sup>1179</sup> *Op.cit.*, p. 143.

<sup>1180</sup> Arturo Pérez-Reverte, *El húsar*, Madrid, Alfaguara, 2004 (1986).

## 2) Représentation des Amazones dans *Circo Máximo*

Dans son roman *Circo Máximo*, l'auteur espagnol Santiago Posteguillo, rend hommage aux femmes guerrières sarmates ou sauromates<sup>1181</sup> grâce à deux personnages : Alana et sa fille Tamura. La fiction met en scène le mode de vie, de lutte de ce peuple disparu.

Alana est une jeune guerrière sarmate. Capturée sur les rives du Danube alors qu'elle se battait contre les Romains, elle est retenue prisonnière à l'école des gladiateurs à Rome où elle rencontre Marcio, un gladiateur romain. Ils se marient et tous deux s'enfuient de Rome pour rejoindre les Sarmates. Peu de temps après naît de leur union une petite fille : Tamura. Le peuple sarmate est un allié des Daces et donc de Decébalus, l'un des pires ennemis de Trajano. Sarmates et Romains sont donc opposés, pourtant Marcio parviendra à s'intégrer dans la communauté de sa femme grâce à son habileté au combat. Le lecteur découvre alors le fonctionnement de ce peuple mythique. Alana enseigne à son mari tous les rudiments nécessaires à son adaptation chez les siens, à savoir les techniques de combat et la langue sarmates.

Le gladiateur sauve un jour l'Empereur d'une embuscade grâce aux enseignements de son épouse. Cet épisode élève le peuple sarmate du rang de héros presque au même titre que l'Empereur Trajano qui leur doit la vie dans la fiction. Alana a prénommé sa fille Tamura comme sa sœur tuée au combat en essayant de la protéger des légionnaires romains. La jeune femme montre une infinie patience en enseignant à sa fille, à peine âgée de deux ans, le tir à l'arc. L'arc et la flèche étant les symboles universels de l'Amazone, cet apprentissage résonnent comme une revendication identitaire. De surcroît, l'orgueil sarmate ressort quand Alana rétorque à son mari, inquiet pour la sécurité de l'enfant : « *Es sármata [...] no se hará daño* »<sup>1182</sup>. L'art du combat est donc une valeur prédominante dans la culture sarmate. C'est le facteur d'intégration de Marcio dans la communauté et c'est une pratique culturelle enseignée dès le plus jeune âge. Les femmes, à l'instar d'Alana et de Tamura, combattent avec tout autant de dextérité et de bravoure que les hommes. Femmes viriles, elles ont en plus le privilège d'engendrer et de transmettre leur impressionnante combativité aux nouvelles générations.

Alana fonctionne donc comme un personnage archétype des femmes sarmates, et montre, à l'échelle humaine, le quotidien d'une grande figure de l'Histoire de l'humanité. Le

---

<sup>1181</sup> Laroslav Lebedynsky, *Les Sarmates : amazones et lanciers cuirassés entre Oural et Danube*, Paris, Errance, 2002.

<sup>1182</sup> *Circo Máximo*, *op.cit.*, p. 207. Traduction : « Elle est sarmate [...] elle ne se fera pas mal ».

lecteur découvre alors une femme indépendante et autonome, courageuse et intuitive, habile au combat et rebelle, loyale et fidèle à son époux. C'est aussi une bonne mère qui assure la transmission des valeurs et des pratiques culturelles de tout un peuple.

En somme, cette image de la femme sarmate, douée de toutes les vertus, que délivre *Circo Máximo*, prend une dimension universelle parce qu'elle peut servir de modèle à toutes les femmes du monde, d'autant plus qu'elle se marie à un étranger et qu'elle engendre par conséquent un enfant métis qui pourra elle-même transmettre un jour les valeurs de l'altérité. Alana est assurément un vibrant hommage à la femme actuelle qui peut s'identifier, grâce à la fiction, à un personnage mythique et donc fondamental dans l'Histoire des sociétés et des civilisations occidentales.

Le motif littéraire de la femme-virile vient assurément défendre le principe d'égalité des droits entre l'homme et la femme dans une société encore rongée par le sexisme.

## b. Dans la diaspora afro-caribéenne

Dans notre corpus, il convient d'opérer un rapprochement entre les amazones sarmates de *Circo Máximo* et l'Amazone africaine de *Humus*. L'Amazone porte alors les valeurs de la femme européenne et afrocaribéenne dans notre corpus.

Nous envisagerons en premier lieu les références historiques concernant les Amazones africaines avant d'étudier, en second lieu, leur représentation dans l'ouvrage de Fabienne Kanor.

### 1) Les Amazones du Dahomey

Sylvia Serbin rappelle dans son bel ouvrage sur les *Reines d'Afrique*<sup>1183</sup> que la figure de la femme guerrière existe aussi sur le continent africain à travers les Amazones du Dahomey -l'actuelle République du Bénin-. L'auteure situe l'émergence de ce corps d'élite féminin entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècles. Dans les premiers temps du Royaume, ces femmes-soldats sont entraînées pour grossir des effectifs militaires destinés à défendre les frontières du Dahomey et partir à la conquête de nouveaux territoires, elles finiront par assurer la protection du roi. Ces troupes de femmes combattantes aussi appelées « *Mino* » (nos mères), ont donc joué un

---

<sup>1183</sup> Sylvia Serbin, *Reines d'Afrique et héroïnes de la diaspora noire*, France, Editions Sépia, (2004) 2010, p. 231 à 238.

rôle important dans l'Histoire du Dahomey. Elles se sont illustrées notamment pendant les guerres coloniales contre les Français<sup>1184</sup>, faisant la fierté des Dahoméens malgré leur défaite.

Par ailleurs, il convient de rappeler que l'invasion française du Bénin aboutit à l'exil du roi Béhanzin<sup>1185</sup>, d'abord en Martinique, puis en Algérie. Or, la fiction de Fabienne Kanor : *Humus*, fait de l'Amazone du Dahomey l'une de ses héroïnes. Elle souligne ainsi les liens qu'entretient l'Afrique avec les Antilles, plus précisément la Martinique.

Rappelons encore, qu'au Dahomey, les Amazones ont un statut particulier. Craintes et respectées, elles font partie de la garde rapprochée du roi et sont étroitement liées aux croyances vaudou, comme des êtres sacrés, mi-femmes, mi-déeses.

## 2) Représentations de l'Amazone du Dahomey dans *Humus*

Dans *Humus*, tout un chapitre est consacré à « L'Amazone ». La jeune héroïne, se présente, dès les premières pages, comme une femme certes, mais elle est avant tout présentée comme courageuse, rebelle et même insensible à la souffrance :

Lorsque mes tétés ont fait mine de pousser, j'ai pris soin de les bander bien serrés. Ma mère me l'avait enseigné : « Une amazone doit aller sans mamelles. » Contre le sang qui coule du ventre, je n'ai rien pu faire. La maladie des femmes revenait. Toujours. À l'heure. Tenace. Elle venait de m'atteindre lorsque je quittai pour la première fois le village. Je souffrais mais c'était égal. Avant longtemps, je serai au palais, à genoux devant Dada, père et maître de tous les Danhoménou. Grimée de boue et de poussière, je ne tardai pas à pénétrer dans la cour d'Abomey<sup>1186</sup>.

Ce passage montre comment la jeune femme revendique son statut de guerrière. L'image offerte coïncide avec celle que se font les Européens de l'Amazone, soit une femme dure et virile qui n'hésite pas à se couper le sein pour mieux accommoder son arme. L'évocation du cycle menstruel rappelle qu'il s'agit bien d'une femme qui choisit pourtant de se battre comme un homme.

---

<sup>1184</sup> *Op.cit.*, p. 236 : Le Français Edouard Foa rend hommage au courage et à l'esprit de sacrifice des Amazones du Dahomey de la façon suivante : « *Les amazones ont à leur étendard de nombreuses actions d'éclat. Avec elles, pas de surprises. Le combat au grand jour, la poitrine au feu de l'ennemi, le corps à corps désespéré, le triomphe ou la mort. C'est ainsi que les avait dressées Ghézo.* »

<sup>1185</sup> Déporté en Martinique, le roi Béhanzin séjourne au Fort Tartenson avec toute sa famille. Il sera ensuite redirigé vers l'Algérie. Il décèdera à Blida.

<sup>1186</sup> *Humus, op.cit.*, p. 79.

La fiction donne à découvrir les conditions de vie de ces femmes, les noms de leurs dieux et au final la culture de leur peuple. L'art de la guerre et les combats constitue l'enjeu principal de leur existence comme le montrent les paroles de ce qui s'apparente à un chant guerrier :

*Faucheuses, archers, chasseresses, en rangs serrés  
nous avançons.  
Nous ressemblons au buffle qui ne se perd pas  
au milieu des moutons.  
Nos glaives forment autour du royaume un rem-  
part haut, haut, haut. Marchons ensemble, mar-  
chons comme des hommes, allons vers notre but !  
On ne donne pas de moutarde en guise d'offrande  
à une divinité. Ogou destructeur, nous lui avons  
demandé de tout hacher, de tout hacher !<sup>1187</sup>*

L'emploi de la première personne du pluriel exprime la solidarité des Amazones du Dahomey. Ce « nous » exalte aussi le sentiment national et montre que l'intérêt collectif prime sur les considérations individuelles. Ce passage apparaît dès lors comme une sorte de manifeste de la cohésion nationale du Dahomey dont la protection est assurée par les amazones.

Notre héroïne, plus qu'une guerrière au service de son roi, est aussi une rebelle qui s'insurge contre l'oppression et cultive le sens de l'honneur et de la Liberté. Sosi, sur le navire négrier où elle sera retenue captive, s'improvise chef de guerre et propose à ses compagnes d'infortune de sauter à l'eau pour échapper au joug de l'esclavage :

Par Naga, mère de ma mère, reine des amazones, et Sosu, fiancée de la panthère, je vous enjoins de m'écouter. Yovo nous a battues mais ne nous a pas vaincues. Nous nous relèverons si nous sommes des hommes. Bientôt, briserons ces fers qui insultent notre dignité. Ne croyez pas celles qui vous diront qu'il n'est plus temps de lutter, l'heure est venue bien au contraire, l'heure a sonné. Dans quelques jours, le bateau de Yovo prendra la mer et nous en profiterons pour sauter.  
J'en vois parmi vous qui tremblent, redoutent la grande eau et ses mystères. Mais je vous le dis haut et fort, s'enfuir vaut mieux que se soumettre. La mort plutôt que l'esclavage !<sup>1188</sup>

Cet appel à l'insurrection, montre la soif d'honneur, de liberté et de dignité qui anime la femme guerrière. L'esprit combattif et insoumis de Sosi la pousse à s'enfuir du bateau, mais aussi de l'île antillaise où elle sera déportée à l'issue de la traversée de l'Atlantique. Même si

---

<sup>1187</sup> *Op.cit.*, p. 82.

<sup>1188</sup> *Humus, op.cit.*, p. 87.

ces tentatives de fuite demeurent vaines, l'Amazone reste rebelle jusqu'à la mort et fidèle à elle-même. L'Amazone ainsi représentée lance un appel à la résistance culturelle et à l'affirmation identitaire face l'opresseur. Là encore, la femme guerrière s'unit à un « étranger »<sup>1189</sup> : Makdal<sup>1190</sup>, un Nègre marron rencontré sur l'île, et devient mère. Elle met au monde des jumeaux qui préfigurent la transmission des valeurs défendues par Sosi, mais qui s'avèrent universelles, même si elles sont montrées comme étant d'origine africaine.

Le militantisme pour l'affirmation identitaire, la quête de la Liberté, le métissage culturel ou encore l'exaltation nationale sont autant de motifs prônés par l'écriture postmoderne et qui font des récits post-coloniaux les lieux de création de héros d'un nouveau genre.

A l'instar des revendications des *Subaltern studies*, au-delà de la diaspora afro-caribéenne, l'Amazone du Dahomey d'*Humus* semble rappeler aux femmes du monde actuel qu'elles ont un rôle important à jouer dans la résistance culturelle contre la standardisation des mœurs et l'écrasement des différences et des identités culturelles.

En définitive, par la réhabilitation de la figure de l'Amazone dans la fiction, tant espagnole que martiniquaise, un vibrant hommage est rendu à la femme combattante et de ce fait, à la femme en contexte de colonialité qui acquiert une dimension fondatrice dans la reconnaissance. Le roman historique remet au centre de la diégèse la dimension mythique - voire mystique- et fondatrice de ce personnage quelque peu oublié par l'histoire officielle. L'Amazone-mère invite à la transmission des valeurs nobles qu'elle incarne dans sa communauté. L'Amazone-héroïne devient l'emblème de la résistance militaire contre l'oppression.

De surcroît, en faisant évoluer les protagonistes de l'Histoire d'une nation, auprès de personnages historiques et mythiques comme les femmes sarmates ou les Amazones du Dahomey, la fiction positionne quasiment les héros nationaux en demi-dieux. Par conséquent, la fiction contribue à fabriquer, tant chez les Espagnols que chez les Antillais, un sentiment de fierté puisqu'ils peuvent compter dans leur généalogie des ancêtres illustres ou encore des hommes et des femmes qui ont fréquenté des personnages mythiques.

---

<sup>1189</sup> *Op.cit.*, p. 91.

<sup>1190</sup> Ce nom ne manque pas de nous faire penser à Makandal, le fameux héros haïtien que met en valeur Alejo Carpentier dans *El reino de este mundo* (1949).

La résistance des femmes face à toutes les formes d'oppression et d'impérialisme est aussi mise en exergue par les sacrifices subis.

## ***2.Sacrifices***

Dans le contexte des romans qui nous intéressent, les femmes apportent une large contribution à la revendication identitaire. Quand elles ne sont pas combattantes, elles sont sacrifiées pour dénoncer les injustices ou se suicident pour échapper à l'oppression. D'une part, les viols, meurtres et autres sévices corporels infligés aux femmes vulnérables et, d'autre part, le suicide, soit un acte volontaire mûrement réfléchi contre l'oppression, font de la femme à la fois victime et rebelle, une martyre de la résistance et ce tant en Europe que dans la Caraïbe.

### a. La femme sacrifiée

Les femmes de notre corpus subissent de terribles injustices. La mise en scène de ces abus est, nous semble-t-il, une façon de nous inviter à lutter contre les discriminations et chercher à rééquilibrer le rapport de force entre dominants et dominés, comme le montrent bien les *Subaltern studies*.

Nous observerons les cas de féminicides, soit les meurtres des femmes, mais aussi les diverses formes d'abus que subissent les femmes dans des sociétés chaque fois vues comme dominées par les hommes.

#### 1) Féminicides : Habiba, Joana et Judy

Nous présenterons dans cette partie les personnages féminins qui ont été tués par abus de pouvoir. Sont concernés le roman espagnol d'Ildefonso Falcones *La catedral del mar* et celui du Cubain Leonardo Padura *Herejes*.

Dans *La catedral del mar*, il importe de relever l'assassinat de deux figures maternelles : Habiba et Joana. La première est l'Esclave maure qui est chargée de veiller sur le protagoniste Arnau à son arrivée à Barcelone chez les Puig. Elle sert de bouc émissaire suite à



la mort accidentelle de l'un des enfants du maître dont elle avait la charge. Par conséquent, elle sera fouettée à mort sous les yeux du petit Arnau.

Quant à Joana, il s'agit de la mère de Joanet, le frère adoptif d'Arnau. Elle est condamnée par la loi à vivre dans un cachot pour adultère. Quasiment enterrée vivante, elle décède à cause de ses conditions de vie précaires. Ponç, son époux, aimait répéter le verdict prononcé à son encontre par le tribunal :

Nous ordonnons que le dénommé Ponç, s'il veut que lui soit remise ladite Joana, donne une caution convenable et l'assurance qu'il la prendra dans sa propre maison, dans un endroit de douze emfans de long, six de large, et vingt-quatre emfans de haut. Qu'il lui donne une paille pour dormir et une couverture ; qu'il creuse dans l'endroit en question un trou pour que ladite Joana puisse satisfaire ses besoins corporels et ouvre une fenêtre par laquelle on lui passera sa nourriture : dix-huit onces de pain cuit par jour, et autant d'eau qu'elle le désirera [...]<sup>1191</sup>

La fiction dénonce avec l'exemple de Joana la domination des hommes sur les femmes dans la Barcelone médiévale. Certes, la jeune femme n'a pas été directement condamnée à mort, mais son fils Joanet qui n'a pas été reconnu par Ponç, est condamné à l'errance et ne peut entrer en contact avec sa mère qu'à travers cette fenêtre par laquelle on lui passe de la nourriture. De plus, la promiscuité du cachot ruine la santé de la jeune femme.

La mort, ou du moins la longue et douloureuse agonie de ces deux femmes-mères Habiba et Joana, est présentée de telle sorte que le lecteur s'émeut de leur sort et mesure la barbarie des pratiques de l'époque.

Enfin, dans le roman cubain *Herejes*, nous rappelons l'assassinat de Judy, la jeune « émo » cubaine, que nous avons aussi qualifiée d'égérie de la Liberté. Pour rappel, ce crime intervient dans le cadre de La Havane actuelle : « *Tanto pensar, buscar, soñar con la libertad para terminar uno en la cárcel y otra desagrada en el fondo de un pozo y vagando por el Purgatorio en busca de Dios. Qué desastre* »<sup>1192</sup>.

Du Moyen âge aux temps actuels, la condition des femmes reste précaire et perfectible puisqu'elles continuent à subir les excès de violence perpétrés par les hommes.

Certaines sont en revanche parfois sauvées grâce aux protagonistes de ces fictions.

---

<sup>1191</sup> *La cathédrale de la mer, op.cit.*, p. 112.

<sup>1192</sup> *Herejes, op.cit.*, p. 483 : « Passer sa vie à penser, chercher, rêver de la Liberté pour finir dans une prison ou au fond d'un puits les veines ouvertes comme l'autre qui en plus doit errer dans le Purgatoire pour chercher Dieu. Quel dommage ».

## 2) Les victimes du système judiciaire : Ménénia, Mar et Francesca

Dans une autre catégorie des sacrifices féminins observés dans notre corpus, nous pouvons compter les victimes du système judiciaire que les héros parviennent à aider.

Dans *Circo Máximo*, la vestale Menénia, soupçonnée d'avoir rompu son vœu de chasteté est en danger de mort. L'avocat Plinio parvient à la défendre et Trajano peut la sauver définitivement de la menace qui pèse sur elle. Ménénia est une prêtresse de Vesta. Mi-femme, mi-déesse, elle est chargée de veiller sur le feu sacré qui brûle dans le temple de Vesta et qui symbolise dans la fiction le souffle de vie de l'Empereur. Elle entretient donc un lien particulier avec son protégé Trajano qui est aussi son protecteur .

Il importe de rappeler le sort tragique réservé à la vestale Rhéa Silvia, violée par Mars, le dieu de la guerre qui engendra Rémus et Romulus, les fondateurs de Rome. Incapable de prouver son innocence, Rhéa Silvia est emmurée vivante pour avoir rompu son vœu de chasteté. Le cas de Ménénia rappelle donc aux lecteurs contemporains la situation précaire de ces femmes de la Rome antique.

Dans *La catedral del mar*, Mar et Francesca, qui sont respectivement la troisième épouse et la mère biologique d'Arnau, sont elles aussi victimes des lois en vigueur, celles du Moyen Âge à Barcelone. Francesca, tout d'abord, est victime du droit de cuissage autrement nommé « *derecho de firma de espoli forzada* », le jour même de ses noces. Doublement violée par son Seigneur, puis par son époux qui agit sous la menace, Francesca finit par sombrer dans la prostitution. Elle parvient toutefois à retrouver son fils et l'aide dans l'ombre. Arnau abolit alors l'*usatge* qui a causé la perte de sa mère, réparant ainsi les injustices subies.

Quant à Mar, la pupille d'Arnau, qui est secrètement amoureuse de son père adoptif, elle se retrouve expulsée de la maison par Joan et Elionor, soit le frère et l'épouse d'Arnau. Ils la font enlever, séquestrer puis violer par un chevalier nécessaire : Felip de Ponts. Celui-ci sollicite après ses méfaits l'*usatge si quis virginem*<sup>1193</sup> selon lequel un homme peut épouser la femme avec qui il a entretenu des rapports intimes : « *El caballero Felip de Ponts ha invocado el usatge : Si quis virginem...* »<sup>1194</sup>. Mariée de force avec son agresseur, Mar ne représente plus une entrave au projet de vie d'Elionor avec Arnau. Notons encore que la coutume de l'époque

---

<sup>1193</sup> *La cathédrale de la mer, op.cit.*, p. 593.

<sup>1194</sup> *Op.cit.*, p.484: « Le chevalier Philippe de Ponts a sollicité l'*usatge : Si quis virginem* ».

aurait voulu que Mar vive enfermée dans un couvent si ce mariage n'avait pas été consenti. En fin de parcours, les complices sont démasqués et Mar peut enfin épouser Arnau.

Le cas de Mar montre bien la fonction sociale du mariage pour la femme. Il ressort également dans *La catedral del mar* que dans le système judiciaire de l'Espagne médiévale, la femme est un être vulnérable, à la merci des hommes, avec trois perspectives de vie : le mariage, le couvent ou la prostitution.

En définitive, Ménénia, Mar et Francesca sont proches du héros et bénéficient de sa protection. Personnages de second plan, elles restent pourtant indispensables au succès du protagoniste et à la cohérence du texte. Elles ont pour fonction de montrer les conditions de vie de la femme dans la Rome antique décrite dans *Circo Máximo* et dans l'Espagne médiévale pour *La catedral del mar*. La fiction sensibilise ainsi le lecteur à la question des droits de la femme qui reste un brûlant sujet d'actualité.

Il n'empêche que le suicide s'impose comme une autre forme de résistance privilégiée par ces personnages féminins écrasés par une société qui les oppresse.

## b. Le suicide

Dans notre corpus, certaines femmes réagissent à l'oppression par le suicide. Cette forme de résistance est assumée par des figures nobles et courageuses. Pour illustrer notre propos, nous retiendrons le cas de Dochia, la princesse dace dans le roman espagnol *Circo Máximo* qui préfère se jeter du haut d'une tour plutôt que de se rendre aux Romains. Dans la Caraïbe, nous évoquerons les héroïnes d'*Humus*, ces captives d'un navire négrier qui se jettent à la mer à l'unisson.

### 1) En Europe : Dochia, la princesse dace

Dans *Circo Máximo*, Dochia, la princesse des Daces, sœur du roi Decébalus, le principal ennemi de l'Empereur romain Trajano, est une figure marquante de la diégèse. Son rapprochement avec Longino, l'ami intime de Trajano retenu prisonnier chez les Daces, puis leur suicide respectif, lancent un appel à l'altruisme et au relativisme culturel.

En effet, Longino pris en otage chez l'ennemi, décide de s'empoisonner pour permettre à son ami Trajano d'envahir la Dacie. Une fois son peuple déchu, la princesse Dochia qui s'était éprise de Longino, remet la dépouille du légionnaire à l'Empereur et se précipite dans le vide

du haut de sa forteresse pour échapper à l'oppression romaine. Cette réaction est d'autant plus noble que Decébalus, le Roi, lui, prend la fuite... Rappelons encore que Dochia est présentée à maintes reprises comme l'ambassadrice de la culture dace. Fortement appréciée par ses compatriotes, c'est elle qui guide Longino dans la découverte de la Littérature et des valeurs nobles de son peuple. Quand Dochia se précipite dans le vide, elle entraîne avec elle de façon symbolique tout son peuple. La lecture du passage qui narre le suicide de Dochia fait ressortir de façon très poétique la beauté des paysages, les croyances de son peuple, notamment à travers l'évocation du dieu Zalmoxis qui emporte le corps de la jeune femme « *hacia el cielo más alto del mundo* »<sup>1195</sup>, soit « au plus haut des cieux » comme si l'acte suicidaire l'avait convertie en déesse. Assurément, le suicide n'est pas anathémisé, mais est alors perçu comme une libération suprême et la marque d'une forte héroïcité. Juste avant, le narrateur exprime par une focalisation interne tout l'amour que Dochia ressent pour son pays et la douleur qu'elle expérimente en découvrant autour d'elle les destructions et la souffrance de son peuple occasionnées par la guerre avec les Romains. Le lecteur assiste ainsi à la personnification du pays perdu :

El dolor que se siente por la pérdida de un ser querido es mortífero, pero el sufrimiento que se siente cuando todo tu mundo desaparece es demoledor, incontestable. Contra el primero, el paso del tiempo puede restañar las heridas, al menos en parte, pero cuando ya no existe nada de lo que fuiste, de quien fuiste, de lo que ibas a seguir siendo, la existencia carece de sentido alguno. Dochia dio un paso al frente, en el vacío<sup>1196</sup>.

Ainsi, loin d'être un signe de lâcheté, l'acte suicidaire de Dochia exprime la souffrance qu'elle ressent en voyant son pays détruit et perdu. Le texte met en évidence le lien direct entre l'individu et son territoire. Le territoire détruit, l'être connaît une sorte de pic de crise identitaire qui le pousse à à refuser cette perte. Le suicide est, dans ce cas, la réaction d'un individu privé d'identité, privé de territoire, de culture, de croyances, car la destruction n'est pas seulement celle d'un territoire ou d'un paysage, mais aussi d'une identité culturelle. L'enveloppe charnelle ainsi dépossédée de sa quintessence spirituelle est donc vidée de sens. Le suicide

---

<sup>1195</sup> *Circo Máximo, op.cit.*, p. 871.

<sup>1196</sup> *Op.cit.*, p. 870 : « La douleur que l'on ressent pour la perte d'un être cher est mortifère, mais la souffrance que l'on ressent quand tout son monde disparaît est dévastatrice, indescriptible. Dans le premier cas, le temps peut soigner les blessures, du moins en partie, mais quand il n'existe plus rien de ce qu'on était, de qui on était, de ce qu'on devait continuer à être, la vie n'a plus aucun sens. Dochia fit un pas en avant, dans le vide ».

s'impose alors comme un acte noble, le cri du sentiment d'appartenance à la communauté déchue et le refus, paradoxalement, de la voir disparaître.

Notons encore la valeur symbolique de ce couple mixte romain-dace incarné par Longino et Dochia qui invite au relativisme culturel, à la tolérance entre les peuples et à l'abolition du rapport dominant/dominé qui divise les Romains et les Daces. Ainsi, par le double suicide du romain Longino et de la princesse dace Dochia, le lecteur peut découvrir le dévouement à leur communauté respective de chacun de ces deux ambassadeurs. Respect de l'Autre et acte de résistance culturelle se voient ainsi réunis.

Il n'empêche qu'il ne s'agit pas dans ce récit espagnol du suicide du personnage principal alors que, dans la Caraïbe, le suicide semble encore plus souligné comme « solution » commune.

## 2) Dans la Caraïbe : les héroïnes d'*Humus*

Dans la zone caraïbe, il convient de s'intéresser au cas des héroïnes d'*Humus* qui illustrent le sacrifice non pas d'un personnage archétypique, mais le suicide collectif des membres d'une communauté insoumise. Dès le début du roman, la romancière Fabienne Kanor rappelle que la fiction s'inspire d'une histoire vraie :

Le 23 mars dernier, il se serait jeté de dessus la dunette à la mer et dans les lieux 14 femmes noires toutes ensemble et dans le même temps, par un seul mouvement... Quelque diligence qu'on pût faire, la mer étant extrêmement grosse et agitée, ventant avec tourmente, les requins en avaient déjà mangé plusieurs avant qu'il y ait eu même du monde embarqué, qu'on parvint cependant à pouvoir en sauver sept dont une mourut à sept heures du soir étant fort mal lorsqu'elle fut sauvée qu'il s'en est trouvé huit de perdues dans cet événement » (extrait du *journal de bord* de Louis Mosnier, capitaine du bateau négrier *Le Soleil*)<sup>1197</sup>.

Cette anecdote retrouvée aux archives de Nantes vient illustrer une pratique courante chez les bossales, soit les esclaves directement arrivés d'Afrique<sup>1198</sup>. La nostalgie du pays perdu les poussait au suicide sur les navires négriers et durant les mois suivants leur arrivée

---

<sup>1197</sup> *Humus, op.cit.*, p. 11.

<sup>1198</sup> René Bélénius, *L'Esclave en Guadeloupe et en Martinique du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Pointe-à-Pitre, Editions Jasor, 1998, p. 35.

dans l'île<sup>1199</sup>, causant un désordre certain dans le système esclavagiste<sup>1200</sup>. Le suicide est de ce fait à envisager comme une forme de résistance, consciente ou inconsciente, à l'esclavage et à la perte de Liberté et de sa terre d'origine. L'extrait de l'archive de Nantes cité par Fabienne Kanor frappe par la force de l'action et par la cohésion du chœur de femmes qui se jette à l'eau. Ces esclaves africaines qui sont acheminées vers les Antilles à bord du *Soleil*, un bateau négrier, sautent à l'unisson dans l'océan, tel un bloc soudé alors qu'elles se connaissent à peine.

Chacune de ces femmes représente, dans la fiction, un statut social, une tranche d'âge, une ethnie du continent africain. Les Afriques sont donc assez largement représentées par ces héroïnes qui, en sautant ensemble, forment au final une Afrique unie contre la traite négrière et l'esclavage. La fiction se propose alors d'explorer l'intériorité de ces femmes pour rendre la pleine mesure de ce suicide collectif et mieux comprendre la portée de leur acte, fondateur dans son choix de brutale rupture avec toutes les dominations.

Concernant Sosi l'Amazone, c'est son esprit combattif et rebelle qui l'incite à échafauder un plan pour s'échapper du bateau. Le but initial n'est pas de mettre fin à ses jours. D'ailleurs, elle ne meurt pas, car elle est repêchée par les marins et déportée aux Antilles. Mais elle souhaite rejoindre les côtes africaines.

Un autre sentiment émane des introspections de chacune de ces femmes. Pour la vieille, c'est « la peur de tomber plus bas »<sup>1201</sup>, soit la honte d'être réduit à l'état d'esclavage et d'avoir tout perdu. La quête de liberté et l'espérance d'un avenir meilleur que l'esclavage en terre inconnue s'imposent comme deux autres motivations majeures pour ces femmes :

Si j'avais été seule, sans doute n'aurais-je pas osé, mais les femmes s'étaient mises à parler, l'espérance était revenue nous hanter. On disait que tout valait mieux que l'esclavage. Qu'arriverait-il après avoir sauté ? La question n'est jamais venue, il faut être libre pour supporter l'horizon<sup>1202</sup>.

Cet extrait montre combien la dynamique de groupe est galvanisante. Jusqu'au bout la solidarité s'exprime puisque dans l'eau, le chef de file, Sosi l'Amazone, fait demi-tour à la nage pour aider ses compagnes mises en difficulté par les requins. Le terme « ensemble » et le

---

<sup>1199</sup> *Op.cit.*, p. 66.

<sup>1200</sup> D'une part, les maîtres perdaient leurs « biens meubles » sans perspective de remboursement ; d'autre part, la production de sucre s'en retrouvait ralentie sur l'habitation, tant que l'esclave n'était pas remplacé.

<sup>1201</sup> *Humus, op.cit.*, p. 37.

<sup>1202</sup> *Idem.*

pronom personnel sujet « nous » prédominant dans les récits du plongeon à l'instar de ceux de la muette<sup>1203</sup> de l'esclave<sup>1204</sup> ou encore des jumelles<sup>1205</sup>. Par ailleurs, toutes les femmes du groupe, aussi différentes soient-elles les unes des autres, scellent un pacte de sang qui les engage à sauter :

Entre les mains de celles qui ont dit oui circule un crâne plein d'une eau trouble et tiède. Les bouches avalent, je goûte, manque tout recracher lorsque le sang noyé d'alcool emplit ma gorge. Grisée, j'offre enfin mon bras gauche au froid tranchant de la lame<sup>1206</sup>.

Cette scène fait écho au pacte scellé à Saint-Domingue lors de la cérémonie vaudou de « Bois Caïman » le 14 août 1791. À cette occasion, le Nègre Boukman s'était illustré en dirigeant la Révolte Générale des Esclaves<sup>1207</sup>. Cet engagement sacralisé crée assurément un esprit de groupe, voire de communauté qui désinhibe les insurgées du *Soleil* au moment du grand saut.

De plus, l'espérance anime ces esprits rebelles davantage que le désespoir. Pour « la blanche »<sup>1208</sup>, tombée enceinte d'un marin, les côtes africaines deviennent la seule issue de secours pour elle et son enfant. Elle sombre d'ailleurs dans la démence après avoir été repêchée par l'équipage du navire d'où elle a sauté, car la cale de ce bateau négrier signifie le désespoir, le néant et le non-être. Quant à la Reine de Poku, c'est dans l'espoir de reconquérir son royaume avec l'aide des Amazones qu'elle décide de s'allier aux rebelles<sup>1209</sup>. Seule la mère qui a perdu son enfant en montant sur le bateau cherche la mort en sautant par dessus bord<sup>1210</sup>. Par conséquent, la grande majorité des femmes, se jettent à la mer dans l'espoir de retrouver les côtes africaines et leur Liberté. Le saut est retour et non détour et en cela il est symbole de vie et non de mort.

---

<sup>1203</sup> *Op.cit.*, p. 21 : « J'ai. Je. Nous avons sauté. Ensemble. Nous avons. Sauté. Mer. Sautez ! Nous. L'avons fait ».

<sup>1204</sup> *Op.cit.*, p. 69 : « Il est temps. Nous sautons. Ensemble, poussons notre grand cri de guerre. Mer s'ouvre. La mer est rivière. Comme jadis, je m'y glisse. Que c'est bon, frais. Quel délice ! Comme la terre semble proche, là-bas ! »

<sup>1205</sup> *Op.cit.*, p. 135 : « Toutes ensemble nous le ferons, toutes ensemble... ».

<sup>1206</sup> *Op.cit.*, p. 186.

<sup>1207</sup> Gabriel Entiope, *Nègres, danse et résistance. La Caraïbe du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 233.

<sup>1208</sup> *Humus, op.cit.*, p. 114.

<sup>1209</sup> *Op.cit.*, p.186.

<sup>1210</sup> *Op.cit.*, p. 223.

En définitive, la voix de la résistance est féminine dans *Humus* et se manifeste essentiellement par un suicide collectif libérateur. Le moment du saut est narré par chacune des insurgées, montrant une large gamme de nuances quant à l'intériorité de ces esprits insoumis et fait du suicide le moment-clé de l'œuvre.

Cette forme de résistance particulièrement efficace contre l'esclavage parce qu'elle signifie une perte économique pour les maîtres, est par conséquent présentée comme un proto-marronnage. Si certains exemples sont attestés par les archives, d'autres restent des légendes fortement ancrées dans la mémoire collective. La fiction d'*Humus*, en tissant une narration à partir d'un fait historique attesté par les archives, dit que ce phénomène historique est « vrai » parce qu'il a réellement existé et le présente comme un acte héroïque qui héroïse et ce faisant réhabilite la dignité humaine des peuples réduits à l'esclavage.

En somme, l'ensemble de notre corpus, tant hispanique que franco-créolophone, souligne combien le sacrifice et le suicide constituent des formes privilégiées de résistance face à l'oppression. Les femmes, traditionnellement écrasées dans ces sociétés, qu'elles qu'elles soient, sont largement impliquées dans ce type de revendication identitaire, et deviennent dans ces récits des égéries de bravoure et de spiritualité pour une dignité humaine recouvrée. De l'Europe à la Caraïbe, il semble que les voix féminines imprègnent de plus en plus l'écriture postmoderne et postcoloniale parce qu'elles amplifient les messages portés jusqu'alors par des héros traditionnellement masculins. Mais la clé de voûte de cette héroïsation des résistances demeure le marronnisme. Le suicide pourrait être perçu comme un proto-marronnisme. Les ouvrages de notre corpus réservent en tous les cas une place importante à diverses formes de marronnisme.



## C. Le marronnisme

Le marronnage est considéré dans la Caraïbe comme l'une des formes les plus répandues de résistance à l'esclavage. Il se définit par « la fuite des esclaves de l'habitation de leurs maîtres pour se réfugier dans les bois, les montagnes, les villes, et ce, en dépit des interdictions des maîtres et des autorités légales »<sup>1211</sup>. D'aucuns vont jusqu'à mythifier le Nègre marron et le convertir en héros littéraire<sup>1212</sup>, initiant ainsi le processus de « marronnisme », défini par Edouard Glissant et René Louise comme une philosophie conceptuelle d'une esthétique moderne et enracinée dans la tradition du marronnage de la Caraïbe<sup>1213</sup>.

Selon Gabriel Entiope, le marronnage peut prendre plusieurs formes et concerner les esclaves noirs, blancs ou amérindiens. Marronner consiste alors, à « se mettre hors-la-loi à court ou long terme »<sup>1214</sup> en défiant « l'autorité supérieure, pour quelque raison que ce soit »<sup>1215</sup>. Les auteurs de notre corpus qui travaillent à réhabiliter la marge aussi bien en Europe que dans la Caraïbe et à mettre en avant les voix subalternes de l'Histoire de leurs sociétés peuvent dès lors être considérés comme des « écrivains marrons »<sup>1216</sup>. Les notions d'engagement<sup>1217</sup> et d'affirmation identitaire fédèrent ces textes qui sont a priori issus d'espaces divers.

Cette acception à dimension universelle, nous invite à observer le phénomène du marronnisme sur l'ensemble de notre corpus, de l'Europe à la Caraïbe. Entre servage et esclavage, nous pourrions observer les stratégies mises en place pour survivre et résister à l'oppression. D'une part, les combats de libération narrés à l'issue de courses-poursuites ou à l'occasion d'affrontements individuels ou en groupes, semblent captiver et fidéliser un lectorat en quête d'actions et d'aventures. D'autre part, la conquête de la Liberté, essentiellement

---

<sup>1211</sup> Gabriel Entiope, *Nègres, danse et résistance. La Caraïbe du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, op.cit., p. 227.

<sup>1212</sup> Marie-Christine Rochmann, *L'esclave fugitif dans la littérature antillaise*, Paris, Karthala, 2000. L'auteure s'appuie sur les romans d'Edouard Glissant pour étudier « la réécriture du marronnage » dans la littérature antillaise (p. 247).

<sup>1213</sup> René Louise, *Manifeste du marronnisme moderne : philosophie de l'esthétique – Le métissage culturel*, Case-Pilote, Ed. Lafontaine (coll. Pou nous av), 2006 (rééd. Ed. Yehkri.com, 2014).

<sup>1214</sup> Gabriel Entiope, *Nègres, danse et résistance. La Caraïbe du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, op.cit., p. 227.

<sup>1215</sup> *Idem.*

<sup>1216</sup> Alexandra Roch, *Le marronnage dans la littérature caribéenne*, thèse soutenue le 22 juin 2016 sous la direction de Patricia Donatien, à l'Université des Antilles, p. 275.

<sup>1217</sup> *Op.cit.*, p. 277.

menée par le Nègre marron et son *alter ego* féminin aux Antilles, mais aussi par le Serf en Espagne, constitue une noble motivation pour des héros qui se veulent « nationaux ».

Le concept de Nègre marron pourrait alors, dans un processus de créolisation, désigner tout esprit insoumis à un système oppresseur, indépendamment de ses origines et de l'époque concernée.

## ***1. Combats de libération***

Les romans historiques de notre corpus mettent en scène des combats et des courses poursuites qui participent de la création de héros de la résistance culturelle. C'est notamment le cas de *Circo Máximo* qui narre une série d'exploits militaires dans le parcours de vie de l'Empereur romain Trajano. Dans cette fiction, la bravoure est essentiellement attribuée aux personnages belliqueux. Les légionnaires romains, par exemple, participent à la conquête des pays daces et œuvrent en faveur des intérêts de l'Empereur. Ce dernier se bat aux côtés de ses légionnaires et jouit de la protection de la vestale Ménénia.

Dans l'aire caribéenne, la chasse à l'homme par le Molosse qui est narrée dans la fiction de Patrick Chamoiseau fera l'objet d'une attention toute particulière. Et *Humus* nous permettra d'observer l'impact de la mise en scène de quelques formes de marronnage bien connues aux Antilles.

Nous analyserons les scènes privilégiées, les courses-poursuites puis les affrontements individuels et collectifs, pour mettre en lumière une forme militante de résistance.

### **a. Scènes privilégiées de combats et de courses poursuites en Europe**

Il semble que dans le corpus espagnol, les protagonistes doivent lutter et parfois ruser pour leur survie. Ces personnages en position défavorable usent de stratégie, à l'instar du Nègre marron, pour renverser la situation à leur avantage.

Ainsi, nous étudierons dans *Circo Máximo* deux épisodes représentatifs : ceux de Trajano l'Empereur traqué et de Celer, le conducteur de char.

## 1) Trajano, l'Empereur traqué

Dans *Circo Máximo*, un hommage est rendu aux rebelles à travers le gladiateur Marcio et sa femme Alana, l'Amazone sarmate que nous avons évoquée précédemment. Ces personnages insoumis sont *a priori* opposés, mais se retrouvent associés parce qu'ils partagent avec l'Empereur les mêmes valeurs de force, de courage, de loyauté et de dextérité au combat.

En effet, lors d'une scène de chasse, Trajano qui croit poursuivre un ours tombe dans une embuscade. Le chasseur devient alors la proie et doit se défendre, seul, en attendant l'arrivée de sa garde rapprochée qui est retenue à l'arrière par les ennemis. C'est l'occasion pour le protagoniste de faire preuve de ruse et d'habileté pour survivre, car tombé de sa monture, il est aveuglé temporairement par la chute.

Il est finalement sauvé par Marcio, l'un des renégats à qui il avait sauvé jadis la vie. Cet ancien gladiateur s'était enfui de Rome avec Alana pour s'installer chez les Sarmates et s'est retrouvé contraint à participer à l'embuscade. Partagé entre sa reconnaissance pour Trajano et son instinct protecteur pour sa femme et sa fille prises en otage, Marcio décide d'aider Trajano et donc de « marronner » avec lui pour survivre.

L'heureux dénouement de cet épisode met en exergue les valeurs nobles du protagoniste Trajano. C'est parce qu'il a été capable d'altruisme et de générosité envers le jeune Marcio que ce dernier protège la vie du premier dans l'embuscade. Le lecteur observe une sorte de jeu de miroir entre l'Empereur et Marcio qui défendent les mêmes valeurs. Indépendamment du statut d'Empereur et de gladiateur, la grandeur d'âme de Marcio est associée à celle de Trajano. Ce dédoublement du protagoniste peut être appliqué à la plupart de ses adjutants soldats qui manifestent souvent courage, force et dextérité au combat.

Le portrait de Trajano se démultiplie dès lors dans la fiction autant de fois qu'un personnage incarne les valeurs défendues par l'Empereur. De ce fait, la dichotomie dominant/dominé s'abolit pour présenter un dialogue humain où chacun se retrouve sur un pied d'égalité.

## 2) Courses-poursuites

Quant à Celer, le talentueux conducteur de char, il est mis à l'honneur en tant que protagoniste du Grand Cirque. Les courses de chars constituent, en effet, un enjeu important dans la diégèse, comme le montrent les nombreux croquis qui accompagnent leur narration. Il ne s'agit pas dans ce cas d'une course poursuite entre fugitif et chasseur, mais d'une compétition qui s'apparente à une course contre la montre et qui semble marquer le rythme de la fiction.

La course garde une dimension symbolique dans la mesure où la vie du personnage est menacée par les accusations proférées à son encontre, véritable épée de Damoclès qui risque de s'abattre sur ses épaules durant le procès de la vestale Ménénia qui est accusée d'avoir rompu avec lui son vœu de chasteté. Par conséquent, dans le Grand Cirque qui peut être vu comme un espace métaphorique représentant Rome et ses luttes de pouvoir, Celer est à la fois un compétiteur dans une course de chars et une proie, traquée par les détracteurs de la vestale Menina. En effet, l'onomastique du personnage souligne bien la fonction qui lui est réservée dans la fiction : faire preuve de célérité, gagner les courses de chars et, en même temps, vaincre la menace qui pèse sur Menina et lui-même. La course est donc vécue ici comme un acte d'endurance certes, mais aussi de résistance contre les abus de pouvoir.

Dans *La catedral del mar*, le protagoniste Arnau semble lui aussi lutter tout au long de la fiction contre un système qui opprime. Peu de temps après sa naissance, il est retenu prisonnier au château de Llorenç de Bellera où il est voué à une mort certaine. L'enfant survit grâce à son père Bernat qui s'enfuit avec lui à Barcelone à travers les bois. Pour ne pas être reconnu à l'entrée de la ville, il feint d'être borgne en appliquant de la boue sur son œil portant la marque génétique qui pourrait le trahir.

Dès sa naissance, Arnau subit et lutte contre les abus de pouvoir des nobles. Il doit même affronter à la fin de la diégèse la plus puissante et obscures des administrations de l'Espagne médiévale : l'Inquisition. Là encore, la vie d'Arnau fonctionne comme une course contre la montre, entre situation initiale et situation finale, pour déjouer le système des *usatges* et laver les injustices perpétrées à l'encontre des Estanyol et du Peuple catalan d'une façon générale. Il doit « marronner » à plusieurs reprises pour survivre, se retrouvant seul face à l'adversité, devant se déplacer.

En somme, les nombreux combats et courses de chars relatés dans *Circo Máximo* apportent une dynamique à la fiction, destinée à séduire un public. Hormis le suspense captivant de ces scènes, notons que l'Empereur généralement conquérant, se retrouve lui aussi en position de faiblesse et recourt à la ruse au même titre que ses subalternes Celer et Marcio, qui apparaissent comme autant de personnages en sursis.

Finalement il semble que le marronnage, en tant que stratégie de survie dans un contexte de domination, transcende les clivages sociaux, ethniques, voire les frontières de la diaspora afro-caribéenne.

## b. Marronnages dans la Caraïbe

Le Nègre marron est une figure historique que les peuples de la Caraïbe tendent à rendre commune. La résistance de l'esclave sur l'habitation pouvant se manifester de diverses façons, nous entendrons par « marronnage » l'ensemble de ces stratégies.

Nous poserons quelques éléments de définition du marronnage avant d'observer ses formes de manifestation dans notre corpus franco-créolophone.

### 1) Quelques éléments de définition du marronnage

Le terme « marronnage » trouve ses origines dans la réalité afro-caribéenne à l'époque de l'esclavage. « *Cimarrón* », est un terme espagnol qui désigne originellement « les animaux, comme le cochon, qui de domestiques redeviennent sauvages »<sup>1218</sup> et inspire l'appellation de « Nègre marron » pour se référer à l'esclave fugitif. L'étymologie du mot montre bien le processus de déshumanisation de l'esclave opéré par les Européens. Ces derniers fabriquent ainsi une image dégradée du Noir<sup>1219</sup> dans les représentations dès le XVIII<sup>e</sup> siècle pour légitimer le trafic négrier et rendre corvéable à merci cette main-d'œuvre africaine. Ainsi, le Nègre marron devient pour le maître et les esclaves soumis de l'habitation, un être marginal, vil, paresseux et rejeté de tous, car ne se pliant pas aux lois du maître. Il est aussi diabolisé parce qu'il n'assiste pas à la messe pendant sa cavale et condamne ainsi son âme à brûler en enfer. Ajoutons que certains esclaves ne l'appréciaient pas non plus parce qu'il n'hésitait pas

---

<sup>1218</sup> Roger Bastide, *Les Amériques noires*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 51.

<sup>1219</sup> Gabriel Entiope, *Nègres, danse et résistance. La Caraïbe du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, op.cit., p. 65.

à piller les « jardins » de ces derniers. De toutes les façons, le discours religieux dans les sociétés coloniales, rangé du côté du pouvoir, exhortait les esclaves à l'obéissance.

Gabriel Entiope distingue deux types de résistance sur les habitations. Le grand marronnage concerne alors les esclaves en fuite à long terme ou de façon définitive dans les montagnes, dans les îles voisines de la Caraïbe, voire vers la métropole. Le petit marronnage, quant à lui, se définit par la fuite momentanée dans les bois ou dans les villes, l'empoisonnement, l'avortement, le mensonge, la paresse, les pratiques culturelles, l'alcoolisme et tout autre comportement visant à ralentir le rythme et la qualité de la production sur l'habitation<sup>1220</sup>.

Le Nègre marron n'en reste pas moins de plus en plus présenté comme une grande figure de la résistance, ne serait-ce que parce qu'il risquait de terribles châtiments corporels, indiqués comme suit dans le *Code noir* :

*Code noir* article 38 :

L'esclave fugitif qui aura été en fuite pendant un mois à compter du jour que son maître l'aura dénoncé en justice, aura les oreilles coupées et sera marqué d'une fleur de lis sur une épaule ; et s'il récidive une autre fois à compter pareillement du jour de la dénonciation, aura le jarret coupé et il sera marqué d'une fleur de lis sur l'autre épaule ; et la troisième fois il sera puni de mort<sup>1221</sup>.

Notons encore que la spiritualité ou les religions africaines sont au cœur des actions quotidiennes des esclaves africains. Nous renvoyons aux travaux de Fernando Ortiz ou encore de Roger Bastide pour montrer l'importance des croyances africaines dans les Amériques noires. Certes, ces approches ont dû s'adapter à un contexte de domination : « la pensée pouvait rester africaine, tandis que le geste devenait américain »<sup>1222</sup>. Le syncrétisme religieux, soit la résistance culturelle par la religion est donc recevable puisqu'il s'agit de conserver et de transmettre des pratiques et des rituels interdits. Dans la même optique, les danses que pratiquaient les esclaves souvent de nuit, véritable « soupape de sûreté »<sup>1223</sup> pour les maîtres, permettait aux esclaves de se défouler, mais aussi d'exprimer et de transmettre une identité culturelle. Les soirées dansées étaient également l'occasion de se rassembler pour échanger à

---

<sup>1220</sup> Gabriel Entiope, *Nègres, danse et résistance. La Caraïbe du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, op.cit., p. 217.

<sup>1221</sup> Louis Sala-Molins, *Le code noir ou le calvaire de Canaan*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 166.

<sup>1222</sup> Roger Bastide, *Les Amériques noires*, op.cit., p. 96.

<sup>1223</sup> Gabriel Entiope, *Nègres, danse et résistance*, op.cit., p. 258.

propos et contre le maître. Par conséquent, les esclaves ont aussi « marronné dans la danse »<sup>1224</sup>.

En définitive, nous retiendrons cette définition du marronnage avancée par Louis Sala-Molins et Gabriel Entiope : « On entend par marronnage la fuite des esclaves de l'habitation de leurs maîtres pour se réfugier dans les bois, les montagnes, les villes et ce en dépit des interdictions, des maîtres et des autorités légales »<sup>1225</sup>. Nous entendons, à la suite d'Edouard Glissant, le marronnisme comme tout processus de mythification du Nègre marron. Les formes d'insoumission actuelles qui impliquent un engagement dans la littérature, la politique ou autre secteur de la société suivent l'exemple du Nègre marron.

Le Nègre marron est donc par définition celui qui est doté d'un esprit rebelle, un hors-la-loi qui aspire à la Liberté. C'est aussi un être qui résiste activement ou passivement à l'oppression, militant ainsi pour le respect de ses droits et sa dignité humaine. Il nous semble alors que le marronnisme existe dans n'importe quelle société fondée sur un rapport dominant/dominé. Dans notre corpus, les personnages marronnent alors de l'Espagne à la Caraïbe, du servage espagnol à l'esclavage antillais, de la Rome impériale à La Havane contemporaine.

Dans le paragraphe suivant, nous verrons comment l'étude de notre corpus caribéen met en scène quelques formes de marronnage et les présente comme des actes héroïques faisant du Nègre marron un héros de la résistance.

## 2) Représentations du marronnage dans le corpus franco-créolophone

Dans la thématique du marronnage, il nous semble important de mentionner *L'esclave vieil homme et le molosse* puisque l'essentiel de l'action de cet ouvrage se concentre sur une chasse à l'homme effectuée par un chien. La fuite dans les bois qui sont, rappelons-le, diabolisés par le Maître, est un exemple de bravoure mis en lumière dans la fiction de Patrick Chamoiseau.

La montagne est en effet le refuge du Nègre marron dans toutes les sociétés esclavagistes. Dans les Grandes Antilles et sur le continent, des camps ont même été réalisés par ces insurgés qui y vivaient en communauté. Autrement, le Nègre marron vivait seul,

---

<sup>1224</sup> *Idem.*

<sup>1225</sup> Gabriel Entiope, *Nègres, danse et résistance, op.cit.*, p. 227.

marginalisé, aux abords des habitations pour s'assurer des vivres, et ce notamment dans les Petites Antilles. C'est cette solitude qui imprègne la fiction de Patrick Chamoiseau et qui est amplifiée par l'intériorité du protagoniste.

De plus, la représentation des bois où se réfugie le Nègre marron semble participer de cette résistance. La nature y est comme douée d'un pouvoir surnaturel qui intervient en faveur du fugitif, lequel se retrouve soudainement en position de force. Le combat entre l'esclave et le Molosse, par exemple, s'annonce titanesque. Mais, il n'aura pas lieu puisque la nature, par sa toute-puissance mystique, personnifie le chien, établissant un dialogue spirituel entre l'animal et l'esclave. L'animisme de la montagne est instrumentalisé dans le texte pour libérer, voire affranchir l'esclave.

Enfin, dans *Humus* de Fabienne Kanor, il n'est pas non plus question de combats ni de courses-poursuites comme dans le corpus espagnol sinon d'un long et périlleux voyage de l'Afrique aux Antilles. La révolte des esclaves de Saint-Domingue menée par Makandal est évoquée par La Volante à la fin du roman. Makandal est montré comme un esprit insaisissable et victorieux, un demi-dieu qui commande les animaux sauvages tel que le serpent. La volante, quant à elle, est une femme douée de pouvoirs magiques enseignés à la source, soit « au pays-maman »<sup>1226</sup>, en Guinée et donc en Afrique.

D'autres stratégies de résistance sont évoquées comme le petit marronnage, via l'empoisonnement du bétail provoqué le plus souvent par l'Esclave de confiance à l'instar du cabrouetier Bienvenue<sup>1227</sup> ; le recours à la magie noire, soit au vodou, est également évoqué pour survivre à l'oppression : « Dans la case du fugitif, ont été saisis quantité de gris-gris »<sup>1228</sup>.

Dans la fiction de Fabienne Kanor, la résistance se manifeste avant tout, nous l'avons souligné, à travers le sacrifice des femmes déportées aux Antilles sur le bateau négrier qui préfèrent mourir en sautant par-dessus bord plutôt que vivre réduites en esclavage loin de l'Afrique.

Dans tous les cas, la spiritualité africaine et le magico-religieux nourrissent la rébellion des esclaves dans ces récits.

En somme, le corpus franco-créolophone met essentiellement l'accent sur quelques formes de marronnage connues dans la zone américano-caraïbe : le grand marronnage, soit la

---

<sup>1226</sup> *Humus*, *op.cit.*, p. 204-205.

<sup>1227</sup> *Op.cit.*, p. 203.

<sup>1228</sup> *Idem.*



fuite de l'Esclave dans les bois et les montagnes, et le petit marronnage via l'empoisonnement provoqué le plus souvent par l'Esclave de confiance ainsi que la révolte comme affrontement collectif, illustrée ici par la référence au Nègre Makandal.

## ***2. La conquête de la Liberté***

La Liberté est assurément un enjeu important pour les protagonistes de notre corpus. Ils luttent tous pour survivre dans un milieu hostile, se retrouvant parfois en pleine guerre comme nous avons pu le voir précédemment.

Il nous importera, dans un premier temps, d'effectuer un parallèle entre la représentation du Nègre marron de Patrick Chamoiseau et celle de la Nègresse marronne de Fabienne Kanor afin de dégager les lieux communs d'une esthétique littéraire autour du marronnage et de ses variations.

Ensuite, les cas d'Arnau et de son père Bernat dans *La catedral del mar* retiendront notre attention pour nourrir notre réflexion sur la thématique du serf libéré.

### **a. Le Nègre/la Nègresse marron/ne : un phénomène historique**

Il nous importe de mettre en avant la figure du Nègre marron comme personnage-type de l'Histoire des Antilles. L'esclave insurgé se retrouve en effet dans tous les pays de la Caraïbe et s'inscrit chaque fois plus dans la mémoire collective des peuples du monde américano-caraïbe avec des fictions comme celles de notre corpus. Selon la pensée d'Edouard Glissant, le Nègre marron peut alors être reconnu comme un phénomène historique.

Nous approfondirons par conséquent la définition du concept de phénomène historique pour mieux mesurer la portée symbolique du Nègre marron dans l'imaginaire et la littérature franco-créolophone. Ensuite, en envisageant la quête de Liberté comme la préoccupation majeure du Nègre marron, nous verrons comment cette entité caribéenne peut trouver un écho à la Littérature espagnole.

## 1) Le regard glissantien

Le Nègre marron constitue une figure récurrente de la fictionnalisation de l'Histoire de l'esclavage et s'inscrit ainsi dans le patrimoine culturel et historique des anciennes colonies d'Amérique et de la Caraïbe. Dans la fiction de Patrick Chamoiseau, les espaces où évolue ce personnage-type ne sont pas précisément identifiés. Par conséquent, l'espace et le héros sont des éléments-type qui peuvent se retrouver dans n'importe quelle habitation des îles à sucre dans la Caraïbe esclavagiste.

Le Nègre marron n'appartient pas dès lors à un espace géographique déterminé, mais bien à un ensemble de territoires qui partagent, au-delà des frontières linguistiques et culturelles, le même passé colonial et une même mémoire collective.

La figure du « Nègre marron », « *Nèg mawon* » (en créole) ou « *cimarrón* » (en espagnol) reste donc une figure emblématique récupérée par les anti-esclavagistes et penseurs de la décolonialité de la zone américano-caraïbe et constitue un héros privilégié qui peut prendre de multiples formes dans les récits post-coloniaux. La fiction de Chamoiseau ne nous invite-t-elle pas d'ailleurs à saisir le Nègre marron non pas dans son individualité, mais plutôt comme un « phénomène historique » pour reprendre l'expression d'Edouard Glissant ? Le Nègre marron est dès lors mythique et fédératrice pour les peuples d'Amérique et de la Caraïbe, encore soumis à la Colonialité.

## 2) Le désir de Liberté, une thématique fondamentale chez le Nègre marron

Si dans un premier temps, les chercheurs s'interrogent sur les raisons qui poussent un esclave « nourri » et « logé » à fuir l'habitation, d'autres mettent en évidence « le désir de liberté »<sup>1229</sup> comme élément moteur du marronnage. Admettre que l'Esclave est prêt à risquer sa vie pour goûter à la Liberté revient à reconnaître son humanité et à le considérer non plus comme « un bien meuble »<sup>1230</sup> à l'instar du *Code Noir* ni comme un animal sauvage comme le suggère le terme originel « *cimarrón* ». Aussi, la figure du Nègre marron est à revisiter, en valorisant son humanité et de ce fait sa dimension psychologique, laquelle mérite de retenir l'attention aussi bien des historiens que des romanciers.

---

<sup>1229</sup> Josette Fallope, *Esclaves et citoyens. Les Noirs à la Guadeloupe au XIX<sup>e</sup> siècle*, Basse-Terre, Société d'Histoire de la Guadeloupe, 1992, p. 207.

<sup>1230</sup> Dominique Rogers [dir.], *Voix d'esclaves. Antilles, Guyane et Louisiane françaises, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Karthala, 2015.

Dans *Humus* de Fabienne Kanor, la quête de Liberté est en effet omniprésente même dans le cas désespéré de La Petite : « Les fers ou la Liberté, nous n’aurons plus le choix »<sup>1231</sup>. Pour ce personnage et pour les autres, le sens de la vie semble étroitement lié à la notion de Liberté : « J’aurais aimé lui dire qu’il n’y a pas de vie sans mort. Que vivre c’est accepter de mourir »<sup>1232</sup>. Comme pour la princesse dace Dochia de *Circo Máximo*, l’être, pour ces Africaines, englobe le corps de l’individu, son territoire et toute la culture qui l’accompagne. L’enveloppe charnelle loin du pays d’origine et de sa quintessence spirituelle n’a plus de raison d’exister. Là encore, le suicide collectif est le cri d’une forte revendication identitaire.

*L’esclave vieil homme et le molosse* met en scène la fuite d’un vieil esclave d’origine africaine. Ce personnage est à la fois marginal et allégorique dans la mesure où il représente l’être dominé dans la dichotomie maître/esclave et qu’il cristallise les traits caractéristiques de la figure emblématique du Nègre marron.

Le lecteur découvre un personnage qui semble a priori anonyme et atemporel. D’une part, il est désigné par l’appellation « l’Esclave vieil homme » tout au long de la diégèse, son surnom n’étant précisé qu’au chapitre 5 : « Fafa » ou « Vieux-sirop »<sup>1233</sup>. D’autre part, le vieil esclave semble avoir toujours été présent sur l’habitation : « il avait toujours été là »<sup>1234</sup>, songe le maître pendant la chasse poursuite. Ce personnage solitaire et taciturne est considéré par ses semblables et par le maître comme la « voix de la sagesse »<sup>1235</sup>, le « *connaissant* »<sup>1236</sup> des pratiques magico-religieuses, la mémoire vivante de l’Afrique, le « *Pays-d’avant* »<sup>1237</sup>.

De plus, le vieil esclave marron a la capacité de disparaître dans la nature de faire corps avec les éléments végétaux :

Mon soin, durant ma course, fut de déjouer son flair. Je me frottais sur l’écorce des cannelles. Je m’enduisais des fourmis-santi qui peuplaient les lianes douces, et des grosses termitières vivant de racines mortes. J’utilisais les feuilles du vétiver, des nids de manicou, des boues chaudes qui sentaient le mystère. Sans doute en pleurant, je maniais les trois feuilles de l’injonction-diabliesse qui rendait invisible. Je nouais sur les branches molles les signes de la déroute. Main par-dessus

---

<sup>1231</sup> *Op.cit.*, p. 163.

<sup>1232</sup> *Op.cit.*, p. 161.

<sup>1233</sup> *L’esclave vieil homme et le molosse, op.cit.*, p. 106.

<sup>1234</sup> *Idem.*

<sup>1235</sup> *Op.cit.*, p. 24.

<sup>1236</sup> *Op.cit.*, p. 25.

<sup>1237</sup> *Idem.*

l'épaule, je dissipais le geste des aveuglages. En fait, toutes les feuilles me furent bonnes, j'espérais me dissoudre dans cette âme végétale.<sup>1238</sup>

Il est aussi le gardien de la mémoire amérindienne quand il « parle » ou « rêve »<sup>1239</sup> avec la Pierre amérindienne.

Tous ces attributs confèrent d'emblée à ce personnage une dimension mystique et un caractère atypique puisqu'il diffère des autres tout en restant un point de référence, et ce tant pour le maître que pour les esclaves. Le vieil esclave s'érige assurément en héros de la marge.

En somme, la fiction de Patrick Chamoiseau apporte un bel exemple de la construction non pas d'un personnage parmi d'autres, mais de la mise en paradigme d'un phénomène historique : celui du Nègre marron qui reste alors une figure emblématique et commune aux pays de la Caraïbe et de l'Amérique qui partagent un passé colonial fondé sur la traite des Noirs.

Il n'empêche que cette quête de liberté et de marronnisme attendant peut prendre d'autres formes, comme avec la figure du serf libéré en Europe.

## b. Le serf libéré

Le servage dans l'Espagne médiévale, tout comme l'esclavage aux Antilles, suppose un rapport de force dominant versus dominé à la faveur des puissants. Dans *La catedral del mar*, Arnau et son père Bernat représentent la catégorie des Serfs dont la force de travail est exploitée par les Seigneurs. Si Bernat se sacrifie pour défendre ses droits et ceux de son fils, Arnau, quant à lui, achève le travail de son père par des actes héroïques et victorieux.

Nous verrons du servage au marronnage, les similitudes entre les statuts du Serf et de l'Esclave avant de souligner les échos « marrons » de *La catedral del mar*.

---

<sup>1238</sup> *Op.cit.*, p. 98.

<sup>1239</sup> *Op.cit.*, p.128.

## 1) Du servage au marronnage

L'Esclave africain des Antilles et le Serf espagnol sont deux figures de notre corpus qui, même si elles n'évoluent pas dans le même temps ni dans le même espace, semblent partager une réalité commune : la servitude. Le terme « serf » vient du latin « *servus* » qui, dans l'Antiquité, désignait l'Esclave<sup>1240</sup>. Dans la Péninsule ibérique, il faut remonter au XII<sup>e</sup> siècle<sup>1241</sup> pour faire la différence dans la population servile entre l'esclave (juridiquement inexistant et réduit à l'état de chose), le serf (qui bénéficie de certains droits) et le captif (prisonnier de guerre)<sup>1242</sup>.

Par ailleurs, le *Dictionnaire Larousse* définit le servage comme un « état de dépendance d'une personne à l'égard du maître à qui appartenait la terre sur laquelle elle travaillait »<sup>1243</sup>. Le Serf en Europe serait essentiellement assigné au travail agricole alors que l'Esclave aux Antilles, considéré par le *Code noir* comme un bien meuble, serait quant à lui affecté à toute sorte de tâches entre la maison du maître et les champs de canne à sucre (ou autres).

Pourtant, même si l'église lui reconnaît une âme, le Serf appartient bien comme l'Esclave à la population servile et non à celle des hommes libres<sup>1244</sup>. Il subit d'ailleurs en Catalogne les abus de pouvoir des seigneurs féodaux qui en appliquant les *usatges* peuvent finalement exploiter leurs serfs bien au-delà du secteur de l'agriculture. Ainsi, Franceska, la mère d'Arnau dans *La catedral del mar*, subit le viol de Llorenç de Bellera le jour de ses noces avec Bernat et sombre ensuite dans la prostitution quand elle cherche à sauver son fils retenu captif au château. Cette mise en scène de l'esclavage sexuel montre bien l'exemple d'une autre réalité commune aux habitations sucrières des Antilles et aux comtés catalans. Nous comprenons par conséquent que Serfs et Esclaves subissent les pires injustices de la part de leurs Maîtres et aspirent l'un comme l'autre à la Liberté.

Il semble que l'esprit rebelle puisse se manifester autant sur l'habitation que dans les comtés catalans. Si l'on s'en tient à Gabriel Entiope qui considère que les Esclaves marrons

---

<sup>1240</sup> Marcel Dorigny, Bernard Gainot, *Atlas des esclavages*, Paris, Editions Autrement, 2017, p. 6.

<sup>1241</sup> Louis Sala-Molins, *L'Afrique aux Amériques. Le code noir espagnol*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 14.

<sup>1242</sup> *Idem*

<sup>1243</sup> *Le petit Larousse illustré 2017, op.cit.*, p. 1066.

<sup>1244</sup> *Le grand Larousse universel*, Tome 13, Paris, Librairie Larousse, 1989, p. 9509.

en choisissant « la Liberté par l'évasion »<sup>1245</sup> devenaient des « hors la loi »<sup>1246</sup> qui semaient la terreur parmi les Colons – soit les gens de pouvoir –, menaçant l'ordre établi, nous pouvons effectuer un parallèle entre la figure du Nègre marron et celle du Serf que représentent Bernat Estanyol et son fils Arnau dans *La catedral del mar*.

## 2) Le cas d'Arnau dans *La catedral del mar*

Dans *La catedral del mar*, le phénomène du marronnage -soit la fuite et la ruse pour survivre- est observé chez Bernat. Premièrement, il fuit Navarcles, son lieu de vie, après avoir défié l'autorité de Bellera pour aller se réfugier avec son fils dans la forêt dans un premier temps puis à Barcelone. Aux portes de la ville, il feint d'être borgne pour tromper les gardiens en dissimulant « *el lunar* », la marque génétique et héréditaire qu'il porte près de l'œil, véritable signe distinctif et identitaire. Le personnage est d'abord pris pour un lépreux, puis réussit à rassurer ses interlocuteurs et à entrer dans la cité. Il vivra « caché » chez sa sœur Guiamona Puig, le temps d'obtenir sa liberté. C'est ainsi que Bernat « marronne » à Barcelone jusqu'à s'illustrer dans une deuxième forme de marronnage : la révolte. Il décide, en effet, de participer aux émeutes contre la faim et trouve la mort à l'issue de cette manifestation. Sa dépouille se retrouve exposée sur la place publique.

Arnau prend la relève du combat de résistance entamé par son père en défiant les autorités. Il décide de brûler le cadavre de son père afin de lui épargner les moqueries de la baronne Isabel et de ses quatre cousins. Le feu, signe de purification, lave le personnage de tous ses péchés et lui ouvre l'accès au statut de héros martyr, mort pour défendre les droits de ses enfants et de ses compagnons d'infortune, soit la masse populaire catalane.

En montant sur la croix pour incendier le corps de son père, Arnau franchit une étape-clé dans son parcours de vie : l'enfant devient adulte. Dès lors, il n'aura de cesse de venger la mort de son père et de réparer les injustices perpétrées à l'encontre de sa famille. Cette attitude motive toutes les péripéties à venir. Le sacrifice de Bernat, personnage archétypique, symbolise le sacrifice du peuple catalan pour défendre ses droits et souligne, par analogie, le caractère héroïque de cette communauté en quête de justice et de liberté.

Ainsi, ces fictions mettent en lumière deux marginaux de l'Histoire : le Serf et le Nègre marron. Tous deux, même s'ils appartiennent à un contexte spatio-temporel différent, le

---

<sup>1245</sup> Gabriel Entiope, *Nègres, danse et résistance. La Caraïbe du XVII au XIX siècle*, op.cit., p. 148.

<sup>1246</sup> *Idem.*

premier évoluant dans l'Espagne médiévale et le deuxième dans les Antilles coloniales, se battent pour leur liberté, pour la Liberté. Le serf libéré à l'instar du Nègre marron révolté multiplient les ruses et les formes de résistance pour atteindre leurs objectifs et privilégient donc une liberté « arrachée » par leur témérité et leur dignité.

## **Conclusion**

En conclusion, les romans historiques de notre corpus, qu'ils réfèrent au monde espagnol ou caribéen appellent à la résistance contre l'oppression et la domination. Ce militantisme que nous avons appelé marronnisme peut être physique et violent comme le suggèrent les guerres, combats, et courses poursuite mis en scène dans les fictions étudiées. L'héroïsme et la bravoure des vaincus de ces faits historiques se manifestent aussi très souvent à travers le sacrifice et le suicide d'un groupe ou d'un individu qui devient alors une sorte d'archétype de sa communauté. Ainsi, la figure du Nègre marron, en tant que personnage rusé et insoumis peut transcender les frontières caribéennes et prendre une dimension universelle. Entre Serf libéré et Nègre marron révolté, le marronnisme se manifeste assurément dans l'ensemble de notre corpus, faisant de la quête de la Liberté un impératif profondément humain et universel.

Au-delà des dichotomies spatio-temporelles, les romans historiques de notre corpus semblent alors proposer une autre vision de l'Histoire événementielle, où entre régionalisme et nationalisme, au-delà de la Liberté de chaque individu, il s'agit de conquérir celle de tout un peuple.

## Chapitre III : Une autre vision de l'histoire événementielle, entre régionalisme et nationalisme

La question identitaire reste un élément central et fédérateur au sein de notre corpus de romans historiques. La diversité des espaces et des spécificités culturelles représentées s'expriment pourtant dans un format narratif commun. Il importera de montrer comment le roman historique peut véhiculer l'expression de nationalismes. Chaque région, forte de son identité culturelle, semble se présenter alors comme une nation possible.

Nous nous intéresserons à ces régions-nations qui instrumentalisent en quelque sorte le genre roman historique dans leur quête de reconnaissance. Contre les phénomènes de standardisation et d'uniformisation qui accompagnent dans tous les secteurs de la société l'industrialisation et la mondialisation, les sensibilités religieuses et littéraires semblent s'imposer pour marquer les différences. L'occasion nous sera donnée de ce fait de mesurer l'idiosyncrasie du roman historique postmoderne, nourri de l'apport des *Subaltern studies*, entre le modèle espagnol et caribéen. Dans chaque espace, nous montrerons comment l'écriture d'une mémoire collective renforce le sentiment d'appartenance à une « nation » en mythifiant les grandes figures de la mémoire collective pour en faire justement des héros nationaux, positionnant le narrateur en éveilleur de conscience pour aider le peuple à se tourner vers son avenir. En quoi la récupération du passé se met-elle alors au service des régionalismes nationalistes ?

Les nouvelles versions de l'Histoire ainsi obtenues participeraient dès lors à la construction d'une histoire « nationale ».



## A. Des régions-nations en quête de reconnaissance

Les espaces régionaux qui sont représentés dans notre corpus tendent à construire une littérature nationale en quête de reconnaissance. La Catalogne en Espagne, l'Espagne dans l'ensemble continental européen, la Martinique dans l'ensemble national français ou encore : Cuba face au géant nord-américain, toutes ces régions du monde s'appuient sur le roman historique pour clamer leurs différences et chercher une légitimité lourde de retombées géopolitiques. Contre les sociétés fortement aseptisées qui veulent répondre à la norme de standardisation de la mondialisation, les sensibilités religieuses et idéologiques sont mises en avant pour montrer les spécificités régionales. En choisissant des formats éditoriaux et des modes narratifs capables d'attirer un public régional, national et international, les auteurs de notre corpus répondraient-ils à une intentionnalité qui dépasserait le simple « *docere et delectare* »<sup>1247</sup> ?

Quelles sont donc les stratégies que le roman historique met en place pour façonner et diffuser à large échelle une littérature et une identité nationale ?

### ***1. Du régionalisme au nationalisme***

Une région ne représente qu'une partie d'un territoire national et selon son positionnement géographique et historique peut même se retrouver à la marge de l'espace national. La notion de région est souvent associée à la province, à la périphérie, au milieu rural, voire au retard économique, au vide culturel par antinomie à la ville capitale. La région est habituellement l'espace à fuir pour émigrer vers les grandes villes -comme le montre l'exode rural qui affecte les pays européens dès le XVIII<sup>e</sup> siècle après la révolution industrielle. Remettre en valeur cet espace marginal en exhumant des grandes figures du passé permet de réhabiliter à la fois la culture régionale et le prestige national.

Dans cette première partie, il nous appartiendra de repositionner dans notre corpus les termes « régionalisme » et « nationalisme » et d'analyser les rapports que peuvent entretenir ces deux concepts-clé de l'identité collective au sein du roman historique postmoderne qui cherche à échapper aux colonialités persistantes.

---

<sup>1247</sup> Voir annexe 4.

## a. Expressions des régionalismes dans le corpus

Le régionalisme de façon générale revient à rappeler que l'espace régional est souvent associé à la notion de périphérie et de marge par rapport à une ville-capitale au sein d'un territoire national. Le dictionnaire *Larousse* définit la région comme un « Territoire dont l'étendue variable est déterminée soit par une unité administrative ou économique, soit par la similitude du relief, du climat et de la végétation, soit par une communauté culturelle »<sup>1248</sup>. À cette définition, nous pourrions ajouter la « région historique »<sup>1249</sup>, soit l'espace dont l'identité propre repose sur un patrimoine historique fort, c'est-à-dire un ensemble de « mythes »<sup>1250</sup> ou de « faits objectifs »<sup>1251</sup>.

### 1) Le régionalisme martiniquais

Dans le cas de la Martinique qui se distingue des autres régions de France en tant que région d'Outre-Mer ayant subi l'esclavage et la colonisation, l'identité régionale repose essentiellement sur « le souvenir commun d'un passé traumatique »<sup>1252</sup>. D'aucuns s'intéressent alors aux modalités d'expression d'une « martinicité »<sup>1253</sup> dans la production littéraire et s'interrogent quant à la classification de ces textes entre littérature régionale et littérature nationale<sup>1254</sup>. Le statut politique restant un élément déterminant dans cet exercice de taxinomie littéraire, il conviendrait d'évoquer l'existence d'une littérature régionale même si l'histoire littéraire montre depuis la Négritude jusqu'à nos jours, les étapes de la formation d'une Littérature nationale en Martinique à l'instar des îles voisines indépendantes<sup>1255</sup>. Ainsi, les spécificités régionales de l'identité martiniquaise s'expriment à travers *Humus* et *L'esclave vieil homme et le molosse*. Les deux romans retracent, chacun à leur façon, cette blessure originelle de tout un peuple en mettant en scène l'intériorité de l'Esclave en fuite et déporté de

---

<sup>1248</sup> [www.larousse.fr](http://www.larousse.fr)

<sup>1249</sup> Sandrine Kott, Stéphane Michonneau, « Patrimoine et régionalisme », in *Dictionnaire des nations et des nationalismes dans l'Europe contemporaine*, Paris, Hatier, 2006, p. 306.

<sup>1250</sup> *Idem.*

<sup>1251</sup> *Ibidem.*

<sup>1252</sup> *Id.*

<sup>1253</sup> Luciano C. Picanço, *Vers un concept de littérature nationale martiniquaise*, New York, Peter Lang, 2000, p. 2.

<sup>1254</sup> *Op.cit.*, p. 1.

<sup>1255</sup> *Idem.*

l'Afrique vers les Antilles. À plus large échelle, les îles de la Caraïbe, représentées dans notre corpus par la Martinique et Cuba, forment, malgré les différences linguistiques, une même région du monde en ce qu'elles présentent les mêmes caractéristiques géographiques et environnementales. *Herejes* évoque en effet le climat tropical qui rythme la vie de La Havane. Le bruit incessant, l'humidité et la chaleur ambiante qui situent dès l'*incipit* la diégèse dans l'espace cubain, sont insupportables pour le petit Daniel Kaminsky qui arrive de Pologne. De plus, la mer reste un élément central du paysage qui constitue comme dans le corpus martiniquais, la voie de la déportation, de l'exil, l'alternative à la mort en dépit des dangers, en un mot un espace traumatique qui marque la mémoire collective cubaine.

À cette « conception naturelle »<sup>1256</sup> de la région, il importe d'ajouter l'unité « ethnico-culturelle »<sup>1257</sup> de ces îles qui tendent à présenter, à quelques nuances près, les mêmes pratiques culturelles et traditions, de par une histoire ethnique et sociétale commune. Ainsi, la cohésion culturelle peut aider à définir ou à délimiter les frontières de la Caraïbe.

## 2) Le régionalisme catalan

De l'autre côté de l'océan Atlantique, dans la Péninsule ibérique, la Catalogne représentée par *La catedral del mar* dans notre corpus, peut se définir comme une « région économique »<sup>1258</sup> en ce qu'elle constitue « un cadre de production et d'échanges relativement autonome »<sup>1259</sup>. Elle compte sur une urbanisation développée, dont les débuts sont mis en scène par la fiction de I. Falcones avec un certain prestige. Elle jouit d'une gestion administrative propre de son territoire et d'un auto-gouvernement qui lui assure une forte autonomie face à l'État central madrilène. Cette région revendique aussi une unité ethnico-culturelle et un patrimoine historique bien distinct des autres régions d'Espagne pour justifier des revendications indépendantistes. Dans ce cas, le facteur économique s'appuie sur l'identité culturelle pour alimenter les velléités indépendantistes. Le régionalisme évolue alors en nationalisme périphérique qui aspire au séparatisme au sein de l'État-nation espagnol.

---

<sup>1256</sup> Sandrine Kott, Stéphane Michonneau, « Patrimoine et régionalisme », in *Dictionnaire des nations et des nationalismes dans l'Europe contemporaine*, Paris, Hatier, 2006, p. 306.

<sup>1257</sup> *Idem.*

<sup>1258</sup> *Id.*

<sup>1259</sup> *Id.*

### 3) Le régionalisme patriote

Toutefois, selon les théoriciens, le cas de la Catalogne reste très particulier. La région s'impose le plus souvent comme une « personnalité culturelle »<sup>1260</sup> de la nation. Autrement dit, la culture régionale en tant qu'« expression du nationalisme global »<sup>1261</sup> peut contribuer à renforcer le sentiment patriotique qui soude les diverses régions d'un grand ensemble. La nation est alors perçue comme un « corps politique »<sup>1262</sup> qui se compose de plusieurs « couleurs locales » pour reprendre les termes de Walter Scott. La région devient alors un pilier de la revendication identitaire nationale.

Dans notre corpus, il nous semble que *Circo Máximo* véhicule ce type de régionalisme. En effet, le protagoniste Trajano et son ami Longino portent haut les couleurs de la Péninsule ibérique dont ils sont originaires au sein de l'Empire romain. Les Espagnols revendiquent ainsi leur contribution à la construction de l'Histoire d'une Europe qui semble les mettre au ban de la communauté européenne en ces temps de crise économique et qui d'ailleurs, depuis plusieurs siècles, semblent dire qu'en deçà des Pyrénées rien ne mérite une attention soutenue. La mise en scène d'un Empereur romain d'origine ibérique permet donc non seulement de consolider le sentiment patriotique en Espagne, mais aussi de revaloriser l'identité espagnole au sein de l'union européenne, l'Espagne revendiquant ici, son double statut de nation à part entière et de « région » européenne. La nation espagnole ainsi associée à Rome semble construire le sentiment d'appartenance à la communauté européenne autour d'une ville « fédératrice »<sup>1263</sup> et historique.

En somme, la région, habituellement reléguée au second plan, peut redevenir le siège de l'authenticité et contenir ainsi les repères de l'identité nationale. Le cas de l'Espagne face à Rome dans *Circo Máximo* illustre bien ce principe. Toutefois, les autres romans de notre corpus n'instrumentalisent pas le passé régional au service de la Nation, mais cherchent à défendre l'identité de la Région, désormais bien perçue avec un « R » majuscule ..., comme s'il s'agissait là d'une nation dans la Nation. Réécrire l'Histoire officielle et combler les blancs laissés par les historiens se fait donc selon une intentionnalité politique active, voire activiste.

---

<sup>1260</sup> « Patriotisme et régionalisme », in *Dictionnaire des nations et des nationalismes dans l'Europe contemporaine*, op.cit., p. 312.

<sup>1261</sup> Op.cit., p. 310.

<sup>1262</sup> Op.cit., p. 307.

<sup>1263</sup> Op.cit., p. 306.

## b. De la Catalogne à la Caraïbe : construction de régions-nations

Si la région adhère le plus souvent au projet identitaire proposé par l'État-nation, elle entre parfois en opposition avec le pouvoir central pour des raisons administratives ou économiques. En effet, quand la culture régionale définit les limites de son territoire et que ces dernières ne sont pas respectées par les autorités politiques et administratives du gouvernement central, il s'ensuit parfois des conflits internes au sein de la nation. Une résistance culturelle peut alors s'organiser pour revendiquer la différence régionale. Le roman historique, en tant que produit culturel et genre populaire, favorise la consolidation de cette mémoire collective régionale souvent délaissée par les historiens.

### 1) La Catalogne, un nationalisme périphérique

En Espagne, le cas du nationalisme catalan est édifiant. Si la France se constitue de régions dépendantes d'une ville capitale, le territoire espagnol se répartit depuis la Constitution de 1978, en communautés autonomes. Il s'agit là de cellules périphériques au pouvoir central qui jouissent d'une semi indépendance et assument certaines compétences. En Catalogne, par exemple, la Generalitat assure entre autres les compétences économiques, culturelles et d'aménagement du territoire autonome.

Chaque autonomie ou communauté autonome peut s'enorgueillir d'une solide identité ancrée dans un patrimoine historique, culturel et linguistique séculaire qui le différencie des autonomies voisines. Il n'empêche que ces communautés autonomes font partie d'un tout qui forme encore sur le plan politique et administratif une Nation. Les régions espagnoles s'apparentent donc davantage à de petits pays, de petites nations au sein d'un Etat, qui revendiquent fortement leurs différences.

Dans le cas de la Catalogne, les revendications pour l'indépendance sont si fortes qu'il n'est plus question désormais de « régionalisme » stricto sensu mais bien de « nationalisme » périphérique, avec l'aspiration de devenir une nation à part entière, un nouvel État européen bien distinct de l'Espagne.

Ces velléités indépendantistes semblent déjà s'exprimer à travers la fiction d'Idelfonso Falcones *La catedral del mar*. Rappelons, en effet, que toute la diégèse de ce roman repose sur un jeu d'inversion entre centre et marge visant à réhabiliter la dignité du peuple catalan qui se considère opprimé par les autorités madrilènes.

## 2) Cuba ou la revendication d'une nation caribéenne

Il nous semble que la Caraïbe, à l'image de l'Espagne, se définit par la diversité culturelle et l'aspect fragmenté de son territoire insulaire.

D'abord, Cuba, ancienne colonie espagnole aujourd'hui indépendante, peut se définir aussi comme une région du monde américano-caraïbe et un espace hispanophone. Cet État-nation a laissé une forte empreinte dans la politique internationale, notamment de par l'impact de la révolution castriste, de l'embargo et, plus récemment, de la politique de l'administration Trump qui freine le dégel entamé par le gouvernement de Barack Obama entre les États-Unis et Cuba. L'importante communauté cubaine installée aux États-Unis constitue en quelque sorte une autre Cuba, anticastriste celle-ci, faisant de l'île hispanophone un espace pleinement américain.

Nous remarquerons que la fiction cubaine *Herejes* ne mentionne l'Espagne que pour évoquer les origines galiciennes du beau-père de Daniel Kaminsky, comme si l'auteur souhaitait s'affranchir d'un passé colonial douloureux pour construire, de préférence, l'image d'un pays libre et indépendant.

Notons encore que dans cette fiction, l'identité cubaine se réclame d'influences hollandaises avec le personnage d'Elias - dont le parcours occupe tout le livre deux du roman -, comme pour élever Cuba au même rang que les autres grandes nations du monde en dehors de l'Espagne, l'ancienne métropole. Ainsi, la fiction de Leonardo Padura définit Cuba comme un espace à la fois hispanique et américain tout en affirmant un statut d'État-nation à part entière.

## 3) La Martinique ou la construction d'une littérature nationale

Dans le corpus franco-créolophone caribéen, la Martinique semble vouloir s'imposer elle aussi comme une région-nation. Entre *Humus* et *L'esclave vieil homme et le molosse*, la fiction insiste davantage sur les origines africaines des Antillais que sur leurs origines françaises. Un choix commun est fait écrire une les premiers jours de la Création du peuple Antillais, soit une Genèse du peuple antillais. L'acte d'écriture s'inscrit donc dans un projet littéraire qui cherche à réhabiliter l'identité martiniquaise. Cet acte militant appelle à l'éveil des consciences et à la réconciliation du peuple martiniquais avec ses origines, puisque le

processus d'acculturation et d'assimilation à la culture française dominante a longtemps inhibé l'affirmation de l'identité martiniquaise :

Français des tropiques, les Martiniquais reproduisent le *modus vivendi* européen, fortement soutenu par l'idéologie du système d'éducation et qui ne correspond pas au quotidien des îles. Cette pulsion mimétique en Martinique efface toute tentative d'autodétermination<sup>1264</sup>.

Les fictions martiniquaises de notre corpus semblent alors remplir une mission salvatrice en affirmant par la représentation de l'imaginaire, l'existence d'une « nation martiniquaise ». Premièrement, elles s'inscrivent dans une tradition littéraire qui commence avec la Négritude Césairienne. Ensuite, elles dotent le peuple martiniquais d'une Genèse à travers la mythification du Temps et de l'espace dans la représentation de l'Histoire de l'esclavage. Enfin, elles mettent en place un mode de réécriture de l'Histoire propre aux pays de la Caraïbe qui passe notamment par la créolisation linguistique et la réinvention du langage. Si dans l'ensemble national français, la Littérature martiniquaise reste régionale, elle devient nationale dans l'ensemble caribéen. Le patriotisme qui se construit ici concerne d'abord une communauté disséminée dans le monde, une diaspora afro-caribéenne dont l'identité culturelle se réclame davantage de ses origines africaines qu'européennes. Cette particularité de l'identité culturelle martiniquaise constitue d'ailleurs l'un des fondements de la Littérature antillaise. Là encore, marge et centre sont comme inversés pour réhabiliter une identité bafouée.

Ainsi, les esclaves africains longtemps chosifiés dans les écrits européens et réduits à l'état de biens marchands, sont humanisés dans les fictions de notre corpus. L'intériorité de ces êtres dominés et déportés vers les Antilles constitue, en effet, l'élément central de la fiction alors que les archives européennes ne citent les esclaves africains que pour les chiffrer. L'attachement au paysage et à la mer comme espace matriciel du peuple antillais, suite à la traumatisante expérience de la Traversée, est fortement souligné.

En somme, les sentiments des esclaves, leur humanité et leur spiritualité longtemps oubliés par les historiens sont remis au centre de la diégèse d'*Humus* et de *L'esclave vieil homme et le molosse*. Le lecteur assiste ainsi à la réhabilitation de la l'humanité de l'Esclave africain qui passe par une réhabilitation des marges de l'Histoire officielle. Ce choix fait sens et sa portée politique ne saurait être éludée.

---

<sup>1264</sup> Vers un concept de Littérature Nationale Martiniquaise, *op.cit.*, p. 47.

## ***2.Face à la mondialisation : des réactivités régionalistes et religieuses***

Notre corpus met en lumière la spiritualité qui anime chacune des communautés représentées. Le christianisme, le judaïsme, l'islam ou encore le vaudou, sont autant de croyances et de religions emblématiques des pays européens, africains, des diasporas afro-caribéenne et juive. Nous envisagerons alors l'importance accordée aux sensibilités religieuses comme fondement de ces identités culturelles militantes.

### **a. Le christianisme**

Le christianisme est au centre de la fiction *La catedral del mar* du Catalan Ildefonso Falcones. Les références bibliques sont nombreuses. Nous nous intéresserons plus particulièrement aux modes de représentation des édifices religieux, puis à la dimension christique et messianique du protagoniste de la fiction. La fiction semble vouloir apporter ainsi une légitimité à l'identité catalane fondée sur la religion. Le lecteur pourra assister en quelque sorte à une divinisation de l'espace catalan pour mieux revendiquer l'existence d'une identité nationale et non régionale.

#### **1) Représentation des institutions et édifices religieux**

En effet, les édifices religieux, en tant que monuments historiques, sont mis à l'honneur : la basilique *Santa María del mar*, érigée en « Cathédrale de la mer », soit le sanctuaire des pauvres marins-pêcheurs du quartier de la Ribeira, et accessoirement la Cathédrale gothique de Barcelone : *Santa Eulàlia del Creu* est l'un des centres de pouvoir dans la diégèse.

Rappelons la construction homologique entre Arnau et l'édifice religieux *Santa María del mar* qui confère au personnage une dimension christique tout au long de la diégèse. Arnau grandit sous la sainte protection de la Vierge Marie qu'il adopte comme mère. C'est d'ailleurs dans les fondations de l'église qu'il trouve refuge après avoir été blessé en prenant la défense des enfants juifs pris pour cibles par une foule antisémite.

Autre lien avec le christianisme : Arnau est arrêté par l'Inquisition et dépossédé de ses biens au cours de l'enquête du Saint-Office à la fin du roman. Joanet, le frère adoptif d'Arnau,



est aussi le prêtre qui trahit et cause la perte du protagoniste. La trahison de Joanet et les rouages infernaux de la machine inquisitoriale ajoutent une critique de l'église et des dogmes chrétiens qui régissaient la pensée et la vie quotidienne de la société espagnole médiévale. Quoi qu'il en soit, la prégnance du christianisme est indéniable et participe de la « nation » catalane.

## 2) Construction d'un héros messianique

Certaines scènes s'inspirent des passages de la *Bible*. Par exemple, quand Bernat présente le bébé Arnau à l'entrée de la ville de Barcelone, il semble que la fiction fasse écho à la scène de présentation de l'enfant Jésus au Temple :

- ¿Y el niño?

Bernat se agachó para recoger a Arnau. Lo desnudó con la parte derecha de la cara pegada a su pecho y lo mostró horizontalmente, como si lo ofreciese, agarrando por la cabeza; con los dedos, le tapó el lunar.

El soldado volvió a negar mirando hacia la puerta.

-Tápate esta herida, campesino -dijo-; de lo contrario, no lograrás dar un paso en la ciudad.

La gente volvió al camino. Las puertas de Santa Anna se abrieron de nuevo y el campesino de los nabos recogió su saco sin mirar a Bernat.<sup>1265</sup>

Par ailleurs, le « *lunar* », marque génétique et distinctive qu'Arnau porte près de l'œil droit, indique que c'est un homme de parole et de vérité, l'œil droit symbolisant l'œil divin, l'œil qui voit tout, l'œil de la vérité et de la justice. Cette marque permet d'identifier le protagoniste et ses adjuvants et fonctionne comme un fil conducteur tout au long de la diégèse. Le statut de *Bastaix* d'Arnau lui impose de porter sur le dos de lourdes pierres vers le chantier de l'église Santa María del mar. Cette charge fait écho à l'image de Jésus portant sa croix tout au long du calvaire avant d'être crucifié pour libérer les hommes de leurs péchés :

Algunos se sumaron al recorrido de Arnau, tras él, en silencio, acomodando su andar al avance de la piedra, y así, tras más de dos horas de esfuerzo, el muchacho llegó a Santa María acompañado por una pequeña y silenciosa multitud. Las obras se paralizaron. Los albañiles se asomaron a los andamios y los carpinteros y picapedreros dejaron sus labores. [...] Toda Santa María se sumó al griterío; incluso el padre Albert se unió al griterío general. Sin embargo Arnau

---

<sup>1265</sup> *La catedral del mar, op.cit.*, p. 47.: Trad. d'Anne Plantagenet : « - Et l'enfant ? - Bernat se baissa pour se saisir d'Arnau. Il le déshabilla en collant la partie droite de son visage contre lui, et quand il le leur montra, il prit garde de dissimuler son grain de beauté avec un doigt. Le soldat fit à nouveau un signe négatif en direction de la porte. - Cache cette blessure paysan, lui conseilla-t-il, sinon tu ne réussiras pas à faire un pas dans la ville. - Les gens regagnèrent le chemin. Les portes de Santa Anna s'ouvrirent à nouveau et le paysan aux navets reprit son sac sans un regard pour Bernat qui franchit la porte ».

siguió mirando sus pies, uno, otro, uno, otro... hasta alcanzar el lugar en que se depositaban las piedras; allí los aprendices y los oficiales se lanzaron por la que el muchacho había acarreado<sup>1266</sup>.

L'ascension sociale d'Arnau, jalonnée d'embûches, semble représenter symboliquement ce calvaire au bout duquel le héros abroge les lois injustes qui ont causé tant de souffrances à ses proches. Il libère en même temps le Peuple catalan des injustices perpétrées par les représentants du pouvoir. Il accomplit ainsi sa mission salvatrice et messianique en abrogeant les *usatges* : « ¡Os declaro libres ! »<sup>1267</sup>

Ainsi, Arnau, en tant que personnage archétypique, représente assurément le Peuple catalan persécuté par les dirigeants politiques et religieux du Moyen Âge et notamment par la Castille. La dimension christique de ce personnage, entièrement dévoué à la construction et à la protection de Santa María del Mar en fait l' élu, désigné par « *el lunar* », pour souffrir avec le Peuple et le libérer des abus du pouvoir en messie ou fils de Dieu. Ce rapprochement entre la *Bible* et la fiction de Falcones fait du héros de ce roman un demi-dieu et semble vouloir construire un mythe qui n'hésite pas à diviniser en quelque sorte le Peuple catalan pour mieux légitimer son existence en tant que nation à part entière.

## b. Le judaïsme

Les préceptes de la foi juive sont évoqués dans deux œuvres du corpus : *La catedral del mar* du Catalan Ildefonso Falcones et *Herejes* du Cubain Leonardo Padura. Nous étudierons à partir de ces deux fictions les modes de représentations du Juif dans deux espaces différents. Dans un premier temps, la condition du Juif dans l'Espagne des trois religions retiendra notre attention. Puis, nous envisagerons le Juif comme un entre-deux identitaire.

---

<sup>1266</sup> *Op.cit.*, p. 220 : Trad. d'Anne Plantagenet : Certains l'escortèrent sans un mot, réglant leur pas sur la progression de la pierre. De cette manière, après plus de deux heures d'efforts, le jeune garçon arriva à Santa Maria, suivi par une petite foule silencieuse. Les travaux s'arrêtèrent. Les maçons surgirent des échafaudages ; les charpentiers et les tailleurs laissèrent leurs tâches. [...] Tout Santa Maria se joignit à la liesse générale. Arnau quant à lui continuait de regarder ses pieds, une, deux, une, deux... jusqu'à l'endroit où 'on déposait les pierres ; là apprentis et ouvriers se jetèrent sur celle qu'il avait apportée.

<sup>1267</sup> *Op.cit.*, p. 451. : « Je vous déclare libres ! ».

## 1) Le Juif dans l'Espagne des trois religions

Dans *La catedral del mar*, les membres de la communauté juive doivent porter sur la poitrine une marque distinctive « *la rodela amarilla* » et vivent dans des quartiers appelés « *juderías* ». Les représentants de cette communauté stigmatisée et marginalisée comptent parmi les adjouvants du personnage principal Arnau. Les Juifs Hasdai et ses enfants Jucef, Raquel, et Saúl, qui ont été sauvés par Arnau d'un pogrom antisémite, sont représentés comme des sujets opprimés et persécutés par les Chrétiens. Arnau devient l'ambassadeur du relativisme culturel au sein d'une Espagne profondément intolérante puisqu'il se lie d'amitié avec des Juifs et des esclaves musulmans alors qu'il est lui-même chrétien.

La stigmatisation des Juifs dans l'Espagne médiévale était une précaution prise par le roi pour les protéger d'une population antisémite. Après la reconquête espagnole, les Juifs et les Musulmans étaient soumis à la domination chrétienne. Nous pouvons reconnaître dans la fiction d'Ildefonso Falcones la volonté de représenter une réalité historique. Arnau, en tant que personnage archétype de fiction qui porte la responsabilité d'incarner aux yeux du lecteur les valeurs du Peuple catalan, sert de trait d'union entre toutes les composantes de la société catalane y compris la communauté juive. « Le mythe de la tolérance religieuse »<sup>1268</sup> dans l'Espagne médiévale est ainsi entretenu par la fiction dans l'espace catalan. En faisant évoluer les personnages exclusivement entre Barcelone et sa périphérie, la fiction fait de la Catalogne un contre-exemple de la ségrégation qui divisait les communautés religieuses dans le reste de l'Espagne médiévale. La Catalogne est alors présentée comme l'espace de tous les possibles, une terre d'exception, de Liberté, et d'ouverture d'esprit dans une Péninsule ibérique rongée par l'intolérance. La Catalogne en ressort mystifiée.

## 2) Le Juif, un entre-deux identitaire ?

Dans *Herejes*, Leonardo Padura montre les principes de la cohabitation entre Chrétiens et Juifs à La Havane et dans la communauté cubaine de Miami. Pour rappel, Daniel Kaminsky est le personnage qui réunit dans son parcours les deux pratiques religieuses, il va et vient de l'une à l'autre, d'où le titre « *Herejes* » que l'on pourrait traduire littéralement par « Hérétique » ou « Traître ». La fiction padurienne souligne alors le conflit interne que suppose cette double identité du personnage. Joseph Kaminsky, l'oncle et le père spirituel de Daniel

---

<sup>1268</sup> Joseph Pérez, « Chrétiens, Juifs et Musulmans en Espagne : le mythe de la tolérance religieuse (VIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle) », *L'Histoire*, mensuel 137, octobre 1990, [www.lhistoire.fr](http://www.lhistoire.fr), consulté le 23 mai 2018.

Kaminsky qui lui, reste ferme et fidèle à sa foi, montre à quel point la foi juive peut constituer un paradigme de l'identité culturelle. Trahir la foi juive, c'est se trahir soi-même en fin de compte. Si le personnage délaisse la foi juive pendant sa jeunesse pour mieux s'intégrer à la société cubaine et se marier à l'église catholique avec Marta Arnáez, il se réfugie dans le judaïsme en fin de vie quand il émigre en Floride. Isolé aux Etats-Unis dans une communauté cubaine dans laquelle il ne se reconnaît plus, l'ancrage juif semble le protéger des nouveaux ressortissants cubains et l'aide à se réconcilier avec lui-même :

[...] se vinculó con un grupo de judíos llegados de Cuba que andaban empeñados en la materialización de un sueño: crear una comunidad o sociedad cubano-hebrea en Miami con la cual enfrentar el futuro y preservar la identidad alcanzada en el pasado<sup>1269</sup>.

Enfin, notons encore qu'Arnau, le protagoniste de *La catedral del mar*, est traité de « ¡Hereje ! » et de « ¡Judío ! »<sup>1270</sup> quand il prend la défense des enfants juifs aux prises à une foule antisémite. C'est en souvenir de sa défunte épouse qui aimait les enfants qu'Arnau accomplit cet acte présenté héroïque et exceptionnel pour un Chrétien de l'Espagne médiévale<sup>1271</sup>.

Ainsi, les personnages judaïsants du corpus montrent que leur foi est intrinsèquement liée à leur identité culturelle. De l'Europe aux Amériques, du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle, le roman historique montre assurément l'existence d'une diaspora juive internationale. En mettant en avant le stéréotype de l'intériorité du Juif errant, la fiction donne à découvrir le mode de vie et le fonctionnement des membres de cette communauté qui s'intègrent dans les pays hispanophones.

---

<sup>1269</sup> *Herejes*, *op.cit.*, p. 159.: « [...] Il s'était rapproché d'un groupe de juifs originaires de Cuba qui ne rêvaient que d'une chose : créer une communauté ou une société judéo-cubaine à Miami avec laquelle ils pourraient affronter l'avenir et préserver l'identité construite auparavant ».

<sup>1270</sup> *La catedral del mar*, *op.cit.*, p. 350.

<sup>1271</sup> Un autre Anau Ferrer au Moyen Âge a marqué l'Histoire de Barcelone en prenant la défense de la communauté juive. Il se pourrait que la fiction se soit inspirée de ce fait événementiel pour narrer cet épisode de la diégèse qui est aussi un épisode de l'Histoire de la Catalogne. Ce clin d'œil à l'histoire événementielle aide à construire l'illusion référentielle et à apporter davantage de crédibilité au personnage.

### c. L'islam

L'islam s'invite également dans deux romans de notre corpus : *La catedral del mar*, de l'espagnol Ildefonso Falcones et *Humus*, fiction de la martiniquaise Fabienne Kanor. Nous verrons dans un premier temps dans quelle mesure cette communauté est stigmatisée et marginalisée. Dans un deuxième temps, nous verrons comment la fiction « instrumentalise » l'islam dans un processus de résistance culturelle.

#### 1) Les Musulmans, une communauté marginalisée

Dans *La catedral del mar*, la communauté musulmane est représentée par des personnages loyaux et bons, qui se mettent au service d'Arnau et participent, par conséquent, à la libération du Peuple catalan. Arnau, en tant que héros de la marge, fédère les trois communautés chrétienne, juive et musulmane. L'esclave musulman Sahat du Juif Hasdai se met au service d'Arnau sous le nom chrétien de Guillem échappant ainsi à l'expulsion de la Péninsule. Guillem continue secrètement à pratiquer ses rituels musulmans. Le lecteur peut découvrir ainsi, depuis l'intérieur, les conditions de vie des minorités religieuses dans l'Espagne médiévale qui était dominée par les dogmes chrétiens et régie par l'Inquisition. Une fois de plus, la pratique religieuse, expression spirituelle et profonde de l'être, est mise en avant comme une manifestation de l'identité culturelle.

Au XIV<sup>e</sup> siècle, les Musulmans installés dans la Péninsule ibérique sous domination chrétienne sont connus sous l'appellation de *mudéjar* et vivent en communauté dans des quartiers -non représentés dans la fiction- appelés *aljamas*. Cependant, menacés d'expulsion, beaucoup se convertissent au christianisme, mais continuent de pratiquer leur culte en cachette. C'est le cas de Sahat qui se met au service d'Arnau. Sahat, alias Guillem, est donc par définition un « *hereje* », soit un hérétique qu'Arnau en tant que bon Chrétien devrait dénoncer à l'Inquisition. Mais tous deux se protègent mutuellement au nom d'une amitié hors norme dans cette étape de la Reconquête espagnole. Cette amitié exceptionnelle confère au protagoniste une dimension d'autant plus héroïque.

Notons encore que les représentants de la communauté musulmane sont des esclaves, à l'instar de Sahat ou d'Habiba, comme pour marquer leur appartenance à une minorité opprimée par les Chrétiens, mais protégée par Arnau, le noble représentant du Peuple catalan.

## 2) L'islam comme instrument de résistance culturelle

Dans *Humus*, le lecteur découvre dans le chapitre réservé à « l'Esclave » des extraits du *Coran* qui indique les croyances de cette femme africaine :

Éclairés au bois chandelle, nous attendons que tombe la nuit pour quitter nos cases et gagner notre repaire. Le petit-bois de Mahomet, c'est ainsi que nous nous prosternons. Le front collé à la poussière, l'ombre à l'est, nous récitions le Verbe...

Bismi Hah

Rahman

Rahim<sup>1272</sup>

Cette prière clandestine que réalisent les esclaves africains sur l'habitation de l'île-à-sucre montre bien que les pratiques religieuses et les rituels venus du pays d'origine sont une forme de résistance culturelle, une réponse à la pression catholique, religion officielle du Maître. Comme dans *La catedral del mar*, ces prières hérétiques se font de nuit pour échapper à la vigilance des Maîtres. Ce duel inégal entre christianisme et islam donne naissance à une autre forme d'identité spirituelle : le syncrétisme religieux. En effet, l'héroïne dite « l'esclave » d'*Humus* précise en commentant les réactions de la population servile au catéchisme enseigné par sœur Marthe que « beaucoup combinent. Marient Christ à une myriade d'esprits »<sup>1273</sup>. La fiction explique ainsi l'origine des rituels observés encore actuellement à Cuba à travers la *Santería* ou au Brésil avec le *Candomblé*. Le syncrétisme religieux, très présent dans l'espace américano-caraïbe, réifie l'identité culturelle de ces peuples parce qu'il accompagne et donne du sens à la plupart de leurs pratiques culturelles.

Enfin, les croyances vodou, tout comme le syncrétisme religieux, sont mis en scène dans la fiction de Fabienne Kanor à travers le personnage énigmatique et mystique de Makandal. Les pouvoirs surnaturels de ce chef de révolte charismatique constituent un contre-pouvoir face aux forces coloniales qui s'appuient sur le christianisme et la franc-maçonnerie en tant que vecteur de « la pensée universelle »<sup>1274</sup> pour justifier leurs actes.

---

<sup>1272</sup> *Humus, op.cit.*, p.73.

<sup>1273</sup> *Idem.*

<sup>1274</sup> *Op.cit.*, p. 194.

En somme, les religions et autres forces spirituelles s'affrontent dans notre corpus dans un rapport de force dominant versus dominé, opposant esclaves africains, serfs et maîtres. Elles définissent dans d'autres cas les communautés et identités culturelles diasporiques ou ataviques représentées. La survivance des croyances premières : juives, musulmanes et africaines à travers le syncrétisme religieux s'impose comme une forme de résistance et de revendication identitaire face à l'oppression de la colonialité. Dans l'ensemble de notre corpus, la spiritualité constitue un vecteur identitaire capable d'attirer un public régional, national et international et participe dès lors de la revendication politique de ces romans.

### ***3.Des auteurs en quête d'un public régional, national et international***

Les auteurs qui s'expriment dans notre corpus cherchent une visibilité à l'échelle régionale, nationale et internationale. En plus de construire une représentation inédite de l'Histoire et de réhabiliter une identité culturelle le plus souvent marginalisée, il semble que les critères de présentation du roman s'adaptent aussi au projet auctorial. Les romans issus de l'aire hispanique semblent alors présenter un format éditorial codifié qui respecte des normes bien précises et uniformisatrices. À l'inverse, les romans caribéens, en particulier ceux qui sont issus des Antilles françaises, parce qu'ils sont en rupture avec le modèle européen, cherchent à faire en quelque sorte école neuve en proposant des modes narratifs en construction qui ne sont pas encore clairement établis.

Ainsi, en prenant des formes inédites et spécifiques aux espaces-cibles, le roman historique devient un bien culturel et patrimonial.

## a. Un format éditorial codifié dans le corpus hispanique

Dans le corpus hispanique, les trois romans semblent respecter sensiblement les mêmes normes. Bien qu'il s'agisse de trois maisons éditoriales différentes, toutes se situent en Espagne et mettent en place des stratégies capables d'attirer un vaste lectorat<sup>1275</sup>.

### 1) Stratégies marketing

Pour rappel, dans la phase de présentation du livre, les maisons d'édition espagnoles Grijalbo pour *La catedral del mar* du Catalan Ildfonso Falcones, Tusquets pour *Herejes* du Cubain Leonardo Padura, et Planeta pour *Circo Máximo* du Castillan Santiago Posteguillo, optent pour une campagne marketing qui utilise internet et les réseaux sociaux pour atteindre un public de masse. Le recours à l'image est aussi une autre stratégie commune dans cette phase publicitaire, la publication de chacun des livres étant annoncée par un trailer à la manière des films hollywoodiens. Ces maisons d'édition prévoient aussi un planning annuel de rencontres avec les auteurs dans les écoles, bibliothèques municipales, centres commerciaux et autres librairies spécialisées. Les auteurs sont également sollicités pour animer des stands dans les grands salons du livre du pays<sup>1276</sup> ou encore des tables rondes dans les cycles de conférences. Cette proximité avec le public local montre la volonté d'attirer un lectorat régional et national, transformant ainsi les auteurs en éducateurs du peuple quand ils interviennent dans les écoles ou dans les ateliers d'écriture. Le message « national » peut donc être porté et explicité directement.

De plus, les rencontres avec l'auteur qui sont organisées à l'extérieur de la Péninsule ibérique, principalement dans les pays hispanophones de l'Amérique du sud, montrent l'attachement de ces derniers à l'Espagne. Par ailleurs, beaucoup d'écrivains issus de l'Amérique hispanophone cherchent leur consécration en publiant dans des maisons d'édition espagnoles. Ce lien entre ancienne métropole et colonies émancipées laisse présager l'existence d'une culture hispanique, une Hispanité donc, repérable dans la Littérature. Le castillan reste, en effet, la langue de communication même si elle est revisitée selon les espaces. Ce choix

---

<sup>1275</sup> Voir partie II, chapitre I, section C : Roman historique et marketing.

<sup>1276</sup> Nous avons eu l'opportunité de rencontrer au salon du livre de Madrid la plupart des grands auteurs de romans historiques espagnols du moment, y compris le Cubain Leonardo Padura. Seul Ildfonso Falcones n'avait pas publié cette année-là.



assure une certaine cohésion dans le bloc hispanique de notre corpus et garantit une lecture accessible par les hispanophones, quelle que soit leur nationalité. Enfin, la présence de ces auteurs sur les réseaux sociaux et sur internet, les prix de Littérature organisés parfois par les maisons d'édition, la traduction des romans en langues étrangères garantissent assurément une visibilité à l'échelle internationale.

Autrement dit, le roman historique constitue un tremplin économique et culturel pour ces auteurs qui rêvent d'une reconnaissance régionale, nationale ou internationale.

## 2) Format narratif espagnol

Il semble à présent que le roman historique espagnol propose un format narratif particulier. Les trois romans de notre corpus, assez volumineux, s'organisent en chapitres, eux-mêmes répartis en livres internes. La diégèse ainsi fragmentée facilite la lecture le plus souvent en discontinu d'un individu postmoderne, habitué aux transports en commun journaliers et à un rythme de vie accéléré qui laisse peu de temps libre. Cette caractéristique laisse aussi entrevoir l'héritage du roman-feuilleton qui était autrefois le support de diffusion privilégié du roman historique.

De plus, dans les trois cas, le parcours de vie des protagonistes est particulièrement mouvementé pour satisfaire un lecteur avide de rebondissements et d'émotions fortes. Entre roman historique d'aventure et roman historique policier, suspense et actions sont au rendez-vous comme s'il s'agissait d'un feuilleton dont on pouvait découvrir les épisodes jour après jour. L'occasion est ainsi donnée aux Autochtones de redécouvrir leur espace vital tel qu'il existait par le passé, mais avec une dynamique actuelle -ou réactualisée- et captivante surtout ; la gestion du temps de lecture étant facilitée par la structure du roman.

Ces trois romans observent la tradition scottienne du « manuscrit retrouvé » dans la mesure où chacun tisse la fiction à partir d'un ou plusieurs éléments réels, soit divers monuments historiques -à l'instar de l'église gothique Santa María del mar, du Grand Cirque de Rome, du pont de Trajano, etc.-, le navire nazi Saint-Louis plein de Juifs qui a fait une escale à Cuba ou encore l'énigmatique tableau de Rembrandt : *La tête du Christ*. Même si les romans ne ciblent pas la même époque, tous recréent cependant une période marquante et matricielle pour la région concernée. Ainsi le prestigieux passé médiéval de la Catalogne est remémoré, l'origine ibérique de l'illustre Empereur romain Trajano est mise en avant, la révolution

castriste ou encore les Pays-Bas à l'époque de Rembrandt retrouvent une seconde vie dans ces fictions qui captent ainsi plus aisément l'attention des lecteurs.

En somme, l'immense étendue de l'aire hispanique constitue un marché international important qui produit ses propres normes au sein du roman historique. Les auteurs de ces espaces sont néanmoins capables de montrer l'existence d'une tradition littéraire et d'une mémoire collective dans chaque « région » de l'aire hispanique. Notre corpus montre une présentation du livre stéréotypée et structurée, pour faciliter l'identification générique et la lecture en discontinu. Le rapport à l'image est important pour guider l'imagination d'un lecteur pressé par le temps et faciliter l'adaptation cinématographique. Enfin, la fiction est rythmée par de nombreuses actions qui ont une issue positive pour le héros. Le roman historique édité en Espagne présente en somme une forte empreinte de la tradition littéraire gréco-latine et du roman-feuilleton, qui restent des formules rentables pour l'industrie du livre.

#### b. Des modes narratifs en construction sur le continent américain et aux Antilles françaises

Dans le cadre de la Caraïbe, les romans de notre corpus jouent de stratégies narratives pour rendre visible une version de l'Histoire longuement ignorée. S'il est vrai que la Littérature antillaise ne dispose pas d'un « continuum » à l'instar du modèle européen, elle lutte depuis la décolonisation pour construire des héros nationaux ainsi qu'un modèle narratif différent, ce qui tend de ce fait à rapprocher des positionnements décoloniaux qui invitent à créer depuis les anciennes périphéries de propres outils, concepts et méthodes. Le roman historique antillais acquiert alors une dimension patrimoniale.

Ainsi, pourrions-nous observer, outre le processus de construction de héros nationaux à travers la mythification du Nègre marron, le processus de mythification des paysages et des espaces des origines via la création d'une écriture particulière. Existerait-il alors un roman historique proprement caribéen ?

## 1) De la construction de mythes fondateurs : Le Nègre marron

Dans l'imaginaire antillais, le Nègre marron est une figure emblématique de la résistance. La fuite dans les bois, la ruse pour survivre et les stratégies de l'évitement sont considérés comme des éléments culturels structurants qui inspirent la Littérature antillaise. Dans notre corpus, le Nègre marron est représenté sous plusieurs formes et accède, à chaque fois, au statut de héros, voire de figure mythique. Qu'il s'agisse de l'Esclave en fuite dans la fiction de Patrick Chamoiseau, de « Sosi » l'Amazone africaine de *Humus* ou encore de son conjoint insoumis « Makandal » avec qui elle engendre des jumeaux, l'intériorité du Nègre marron est amplement exploitée pour exalter l'esprit de rébellion et de résistance.

La fiction martiniquaise, loin de regorger de rebondissements comme dans le corpus hispanique, est rythmée davantage par les soubresauts de l'état d'âme du personnage en fuite ou révolté. La focalisation peut être interne, comme dans les cas de *L'esclave vieil homme et le molosse*, et de Sosi la femme-guerrière d'*Humus*. Le lecteur assiste alors à la personnification de ce personnage méprisé et marginalisé. Le passage progressif d'un narrateur hétérodiégétique à un narrateur homodiégétique dans la fiction de Patrick Chamoiseau aide à prendre conscience de la dimension psychologique et donc humaine du protagoniste. Le lecteur est aussi invité à ressentir le besoin de liberté qui stimule l'Esclave en fuite :

Je m'arrêtai flap. Il était là. Il approchait, emporté par sa course. Il devait courir ainsi depuis une charge d'heures, rivé au fils de mon odeur. Je m'adossai à un tronc, mon boutou bien en main. L'air inspiré n'avait plus d'oxygène. Mes yeux s'étaient rougis et mon corps convulsait comme chatte empoisonnée. Mes bras s'étaient raidis. J'étais en rage et en sainte épouvante. Un coup seul était possible. Lui frapper la gueule. Lui rentrer la mâchoire pour qu'elle brise une vertèbre. Une seule vertèbre rompue, mon corps était sauvé<sup>1277</sup>.

Enfin, il peut découvrir les composantes de l'identité du Nègre marron. Si les deux fictions mettent en avant l'Afrique comme pays d'origine, il semble que la terre antillaise soit le point d'ancrage de l'identité antillaise comme le préconise Edouard Glissant<sup>1278</sup>. Le protagoniste du roman de Patrick Chamoiseau intègre également dans sa revendication identitaire les composantes amérindiennes et européennes, comme la marque de la présence d'une Créolité en action.

---

<sup>1277</sup> *L'esclave vieil homme et le molosse*, op.cit., p. 101.

<sup>1278</sup> Edouard Glissant, *Le discours antillais*, op.cit., p.199.

En d'autres termes, la focalisation interne, participe du processus de personnification et d'individualisation du Nègre marron comme personnage émancipé et conscient de son existence et de son identité culturelle.

Par ailleurs, la focalisation peut être également externe comme dans le cas de Makandal dont l'action est évoquée dans deux chapitres différents par deux personnages différents. D'une part, Sosi montre l'attachement de ce Nègre marron insaisissable à la terre antillaise puisqu'il refuse de la suivre dans sa tentative de retour en Afrique :

Le fil de coton devint pagne, Lissa chassa Mahou, Mahou mangea Lissa, le temps passa oui, jusqu'à ce matin où, baignant mes jumeaux, je songeai au village de l'autre côté des eaux. C'était en face, je le savais. Il suffirait de prendre la mer et de se laisser porter.  
Le jour même, je rassemblai bois, palmes, lianes et tissus et fabriquaï une barque assez grande pour quatre personnes. Mais mon homme ne voulut rien entendre, c'était ici qu'il avait à faire. Je lâchai terre quelques semaines plus tard<sup>1279</sup>.

Et, d'autre part, « la volante » met l'accent sur les pouvoirs surnaturels de ce personnage révolté :

Après avoir enduit son corps de suie, il passe un chapelet d'amulettes autour de son cou puis prend le chemin des mornes. Là-haut l'attend sa tribu, une vingtaine d'hommes tout au plus, impatiente de retrouver son chef, le grand Makandal<sup>1280</sup>.

Le lecteur peut ainsi à partir d'une même fiction avoir un portrait multiple et kaléidoscopique du Nègre marron. La distance établie avec le personnage par le narrateur hétérodiégétique et la mise en avant de sa spiritualité contribuent dès lors à construire un personnage surhumain, inaccessible et mythique.

En somme, le jeu des voix narratives dans la représentation du Nègre marron participe de la mise en lumière d'un modèle de résistance culturelle, mythique, qui transcende les frontières de l'archipel caribéen et caractérise un mode d'écriture différent du modèle européen. Le Nègre marron, entre influences africaines, amérindiennes et européennes, rattache son identité à son territoire et à son environnement immédiat, soit le paysage antillais.

---

<sup>1279</sup> *Humus, op.cit.*, p. 91-92.

<sup>1280</sup> *Op.cit.*, p. 204.

## 2) Paysages et mythification de l'espace des origines

La représentation du paysage et de l'espace en règle générale, constitue assurément dans la littérature antillaise un enjeu important.

Si le Nègre marron, figure emblématique par excellence de l'imaginaire antillais, est mythifié, il en va de même pour son environnement. Qu'il s'agisse de la montagne de l'île-à-sucre ou de l'océan, le paysage est représenté comme un élément fondamental de l'identité antillaise.

Makandal dans *Humus* et l'Esclave vieil homme de Patrick Chamoiseau sont indissociables de la forêt. Tous deux font corps avec la Nature et semblent dialoguer et interagir avec elle dans leur combat pour la Liberté. L'animisme de la Nature est prépondérant et semble annuler les pouvoirs du Maître face à l'Esclave. Quant à l'océan, dont la traversée de l'Afrique aux Antilles aura marqué l'Histoire des peuples caribéens, rappelons qu'il est montré comme un gouffre-matriciel, soit l'espace des origines de l'identité antillaise.

Le traitement du temps dans la représentation du paysage est également une autre donnée importante dans le processus de mythification de l'espace. Dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, le temps de la fuite à travers les bois occupe l'essentiel du temps de la fiction faisant des bois le principal théâtre de la diégèse. Le lecteur est ainsi amené à découvrir les pouvoirs de la Nature sur l'homme et une végétation luxuriante. Le temps de la traversée dans *Humus* semble féconder l'imaginaire de ces femmes africaines qui seront amenées à enfanter sur l'île à l'instar de Sisi l'Amazone, donnant ainsi naissance au peuple antillais.

En réalité, le temps de la diégèse est éclaté puisque la voix narrative est distribuée, tour à tour, à chacune des femmes africaines qui interviennent dans la fiction. Le moment crucial du saut se répète à chaque chapitre en un jeu de miroirs pour montrer comment il est vécu par chacune des héroïnes, donnant ainsi plus de force à ce moment libérateur. Comme pour le protagoniste de Patrick Chamoiseau, la focalisation interne permet de prendre pleinement conscience de la nature humaine de ces femmes qui refusent d'être des femmes-objets et de l'impact psychologique de la traite négrière sur les esclaves africains déportés.

En somme, entre océan et montagne, les paysages sont mythifiés et représentés comme vecteurs identitaires de l'homme antillais. La région se définit différemment selon les nations représentées dans notre corpus. Tantôt, la région cherche à réhabiliter sa contribution à la construction de l'ensemble national auquel elle appartient, tantôt elle revendique son

indépendance, prétendant ainsi former une nation à part entière. Ainsi, le lecteur de *Circo Máximo* peut observer comment l'exaltation de l'identité espagnole est mise au service d'un ensemble européen. Les autres fictions étudiées montrent plutôt l'instrumentalisation du roman historique par des régions qui aspirent à être reconnues comme des nations à part entière. La Catalogne en Espagne, Cuba et la Martinique dans la Caraïbe, sont autant de régions qui s'engagent dans l'écriture d'une littérature nationale.

Qu'il s'agisse d'un régionalisme unioniste ou d'un régionalisme nationaliste, la fiction remet au centre des données sur l'identité culturelle de la région restées en marge de l'Histoire officielle. Les modes d'écriture divergent alors selon les espaces. La fiction antillaise réhabilite des figures de la résistance et autres références fortes de la culture populaire, pour sortir de l'oubli et de l'invisible la réalité d'une culture enfouie dans une littérature essentiellement orale.

La mythification des paysages et de personnages aussi emblématiques que le Nègre marron, tant dans sa version masculine que féminine, contribuent à forger un mode narratif différent du modèle européen pour optimiser la revendication identitaire.

Il appert en conséquence que le roman historique antillais, contrairement à ses homologues hispaniques, privilégie l'intériorité de l'homme au détriment des intérêts économiques des maisons d'édition. Toutefois, malgré les particularismes, l'idiosyncrasie du roman historique, entre aire hispanique et aire caribéenne, semble se manifester à travers l'écriture d'une mémoire collective.

## B. L'écriture d'une mémoire collective

Dans son essai sur le roman historique intitulé *Apología de la novela histórica*, le théoricien espagnol Carlos García Gual rappelle que :

La difusión de la novela histórica está ligada, por otra parte, a la configuración literaria de una conciencia nacional [...]. El auge del género aún hoy en diversos países latinoamericanos obedece, bajo distintas fórmulas y a veces con ironía, a esa intención de avivar una nueva conciencia nacional [...]<sup>1281</sup>

À l'instar de Carlos García Gual, nous admettons que le roman historique a pour vocation de raviver la conscience nationale. Mais, en contexte postmoderne et notamment post-colonial, qu'il s'intéresse à la nation ou à une communauté plus réduite comme la région, le roman historique contribue à la construction et à la consolidation de la mémoire collective. Le héros est humanisé, mis en scène avec ses forces et ses faiblesses et porte souvent alors bien haut les valeurs fortes de toute sa communauté. Ainsi, par l'exaltation du patriotisme et du sentiment d'appartenance, le roman historique assume une mission cognitive en ce qu'il participe de la construction de la conscience nationale et éduque le citoyen. De ce fait, ce type de roman acquiert indéniablement une dimension politique.

À la lumière de la psychologie et de la narratologie, nous mettrons en évidence les mécanismes de construction du sentiment d'appartenance et de la mémoire collective mis en place par le roman historique, puis nous nous intéresserons au processus de mythification du personnage historique.

### ***1. Renforcer le sentiment d'appartenance***

Le roman historique au service de la mémoire collective peut renforcer le sentiment d'appartenance à un territoire ou à une communauté en impliquant émotionnellement le lecteur. Le texte littéraire peut, d'une part, sublimer l'espace-temps représenté par son esthétique et, d'autre part, fixer dans les mémoires un temps fort de l'Histoire.

---

<sup>1281</sup> Carlos García Gual, *Apología de la novela histórica*, Ediciones Península, Barcelona, 2002, p. 13.

Dès lors, plus qu'un objet de loisir, le roman historique, peut être envisagé comme une trace écrite du passé, autrement dit une archive, un lieu de mémoire dont la fréquentation assidue peut faire du livre un classique à lire pour accomplir le devoir de mémoire au sein d'une communauté.

### a. Implication émotionnelle du lecteur

Pour générer le sentiment d'appartenance, le roman historique, depuis son émergence jusqu'à nos jours sollicite les émotions du lecteur<sup>1282</sup>. Il convient toutefois de mieux appréhender la réception du texte dans sa dimension esthétique.

#### 1) Impact de l'esthétique dans la réception du roman historique

Dans son article intitulé « Imagination narrative, émotions et éthique », Sandrine Darsel montre l'apport de l'œuvre d'art, notamment de type littéraire, dans la construction de nos valeurs, autrement dit dans notre éducation morale. Le lien entre l'éthique -terme qui désigne les valeurs morales, et le sentiment de justice ou d'injustice-, et l'esthétique, élément essentiel de l'œuvre d'art, même de type littéraire, se concrétiserait suivant deux axes : « la conception théorique, selon laquelle le contenu moral de l'art est un contenu conceptuel et argumentatif ; » et « la conception émotiviste, selon laquelle le contenu moral de l'art est du côté de l'émotivité »<sup>1283</sup>. En considérant la seconde option, celle de la conception émotiviste, le rôle éthique de l'œuvre d'art littéraire ressort pleinement. C'est en impliquant les émotions du lecteur que l'œuvre d'art peut en effet assumer sa fonction cognitive. Sandrine Darsel affirme à propos de la conception émotiviste que :

---

<sup>1282</sup> [www.tout-sur-la-mémoire.com](http://www.tout-sur-la-mémoire.com), consulté le 19 mai 2013. D'un point de vue psychique, le lecteur qui se prend au jeu de l'émotion, fait intervenir sa mémoire émotionnelle. Techniquement, l'hémisphère droit du cerveau contrôle les émotions, les sentiments et les ressentis. C'est surtout la mémoire épisodique qui semble capitale dans le processus d'apprentissage du lecteur de roman historique, car c'est elle qui se charge de forger l'identité même de chaque individu. Or, nous savons maintenant que le roman historique véhicule les éléments nécessaires pour, justement, construire cette identité. C'est aussi la mémoire épisodique qui se charge de stocker des informations et de récupérer des souvenirs importants. Cette phase de stockage est précédée par l'encodage, processus au cours duquel les informations sont transformées en données mnésiques, c'est-à-dire en souvenirs, qui seront ensuite transférés vers la mémoire à long terme. L'encodage est donc un moment-clé dans le processus d'apprentissage, ou de fixation dans la mémoire, des valeurs éthiques, morales, ou encore des données historiques.

<sup>1283</sup> Sandrine Darsel, « Imagination narrative, émotions et éthiques » in colloques en ligne : *L'émotion, puissance de la littérature*, mis en ligne le 2 juin 2014 sur [www.fabula.org](http://www.fabula.org), consulté le 2 septembre 2015.



L'éthique, dans ce cas, a pour objet nos réactions affectives, nos sentiments moraux et nos émotions dans la vie éthique. Ainsi, ce qui fait la valeur morale d'une œuvre d'art, ce n'est pas son contenu moral, mais le fait qu'elle suscite des réactions éthiques, plus précisément des sentiments moraux comme l'indignation, la honte, le respect, l'empathie, etc. L'œuvre d'art joue un rôle moral, au sens où elle a la disposition d'exciter certains types d'émotions ayant elles-mêmes une valeur morale.<sup>1284</sup>

L'auteur démontre l'impact des émotions provoquées par l'esthétique de l'œuvre dans l'éducation morale du lecteur. Darsel conclut alors, à l'instar de Martha Nussbaum<sup>1285</sup>, que « l'éducation artistique est centrale pour la formation du citoyen démocratique »<sup>1286</sup>. Il semblerait que les auteurs des romans historiques de notre corpus aient pleinement conscience de cet impact émotionnel de leurs œuvres.

## 2) Impact des émotions dans la réception du roman historique

Appliquée au roman historique, cette étude révèle le puissant rôle cognitif de la littérature dans la formation de notre citoyenneté, de notre conscience nationale et communautaire. D'un point de vue psychique, Johnmarshall Reeve définit les émotions de la façon suivante :

Les émotions sont multidimensionnelles. Elles existent en tant que phénomènes subjectifs, biologiques, finalisés et sociaux (Izard, 1993). En partie, les émotions sont des sentiments subjectifs, qui nous font éprouver un sentiment particulier comme la colère ou la joie. Mais les émotions sont des réactions biologiques, des réponses mobilisant de l'énergie et préparant le corps à s'adapter à n'importe quelle situation à laquelle il fait face. Les émotions sont également des agents de finalité, à l'instar de la faim qui a un but. La colère par exemple, crée un désir motivationnel de faire ce que nous ne pourrions pas faire autrement, comme combattre un ennemi ou protester contre une injustice. Enfin les émotions sont des phénomènes sociaux. Lorsque nous sommes sur le coup de l'émotion, nous envoyons des signaux reconnaissables au travers de notre visage, de notre posture, et des signaux vocaux qui expriment la qualité et l'intensité de nos émotions aux autres (par exemple le mouvement des sourcils, le ton de la voix).<sup>1287</sup>

---

<sup>1284</sup> *Idem.*

<sup>1285</sup> Martha Nussbaum, *Les Émotions démocratiques : comment former le citoyen du XXI<sup>e</sup> siècle ?* [2010], trad. de l'anglais (États-Unis) par Solange Chavel, Paris, Climats, 2011.

<sup>1286</sup> Sandrine Darsel, « Imagination narrative, émotions et éthiques » in colloques en ligne : *L'émotion, puissance de la littérature, op., cit.*

<sup>1287</sup> Johnmarshall Reeve, *Psychologie de la motivation et des émotions*, traduction de Slim Masmoudi, De Boeck superior, Bruxelles, 2012, p. 345.

Par la suite, l'auteur renchérit :

Les émotions sont des phénomènes sentimentaux-mobilisateurs-finalisés-expressifs de courte durée, qui nous aident à nous adapter aux possibilités et aux défis auxquels nous faisons face lors d'événements importants de la vie.<sup>1288</sup>

Les émotions ont donc la finalité d'assurer la survie de l'individu en facilitant son adaptation à l'environnement dans lequel il évolue. Elles permettent également de tisser le lien social en favorisant un système de communication propre à l'être humain. La Littérature utilise ce dénominateur commun que sont les émotions pour produire du savoir.<sup>1289</sup> Le roman historique en tant qu'œuvre d'art suscite des émotions grâce à l'esthétique, entre autres, de ses personnages et de ses descriptions, lesquels génèrent chez le lecteur une éthique de la communauté représentée.

En définitive, le roman historique revêt d'autant plus facilement une orientation politique qu'il poursuit l'objectif de former le sentiment d'appartenance à une même communauté. Il émeut par son esthétique et par son originalité pour susciter l'adhésion du lecteur au système de valeurs recréé autour de la nation ou de la collectivité représentée dans le roman.

## b. Roman historique et devoir de mémoire

Dans cette partie réservée à l'écriture d'une nouvelle version de l'Histoire à partir de la mémoire collective, nous nous proposons d'interroger les rapports qu'entretiennent Histoire et Mémoire dans l'historiographie romanesque.

### 1) Le roman historique, comme archive et

Le roman historique postmoderne contribue à renforcer le sentiment d'appartenance en valorisant les références historiques méconnues et spécifiques d'un espace ou d'une communauté. Il distribue à grande échelle une version inédite de l'Histoire et contribue ainsi

---

<sup>1288</sup> *Op.cit.*, p. 347.

<sup>1289</sup> *Op.cit.*, p. 353. En effet, à la question « Qu'est-ce qui provoque une émotion ? », les psychologues proposent deux perspectives. La première, biologique, est de caractère inné, spontané et physiologique. L'autre, cognitive, est apparue plus tardivement dans l'évolution de l'Homme car les êtres humains sont devenus progressivement de plus en plus cérébraux et sociaux. C'est la perspective cognitive qui nous intéresse dans notre étude.

au devoir de mémoire. Philippe Joutard justifie l'émergence de cette historiographie d'un genre nouveau par une demande accrue de commémorations officielles depuis l'entre-deux guerres au début du XX<sup>e</sup> siècle. L'essor de ce « phénomène mémoriel » acculerait l'historien à reconsidérer ses méthodes de recherche en admettant notamment les témoignages oraux comme source d'informations. Ces souvenirs que chacun conserve dans une mémoire individuelle, constituent un réseau d'anecdotes qui ne figurent pas dans les archives écrites mais qui forment ensemble la mémoire collective des acteurs ou des témoins d'un fait historique. Le traitement des données recueillies à l'oral suppose une expertise afin de convertir des témoignages en « archives orales ». Des centres d'histoire ou d'archives orales se multiplient alors dans les sociétés occidentales, d'abord aux Etats-Unis d'Amérique puis en Europe, pour répondre au besoin croissant de commémoration et honorer le devoir de mémoire, soit « le devoir de rendre justice par le souvenir à un autre que soi »<sup>1290</sup>.

La mise en lumière du contenu de la mémoire historique d'une communauté ou d'une région précipite souvent la confusion entre Histoire et Mémoire alors que ce sont là « deux voies d'accès au passé obéissant à deux logiques différentes »<sup>1291</sup>. Il semble que l'écrivain soit plus autorisé que l'historien à exploiter les données orales parce qu'elles émanent de la mémoire, un matériau instable qui évolue et change selon le témoin et le contexte du témoignage. La mémoire est d'autant plus changeante qu'elle intègre l'oubli comme une part essentielle de sa définition<sup>1292</sup>. Elle devient alors sélective et retient les faits en fonction de l'individu concerné. Ce terrain mouvant, quoique riche en informations, ne remporte pas l'adhésion unanime des historiens en quête de vérités fixes. D'aucuns relèvent la complexité du concept et proposent plusieurs types de mémoires. Ainsi, le romancier qui veut écrire l'histoire enfouie dans la mémoire collective doit pouvoir exploiter la « mémoire-trace, anthropologique » :

Une première forme inconsciente, implicite, est la mémoire-trace, anthropologique, celle qui passe à travers les traditions culinaires, les fêtes, les rites de passage ou la littérature orale. Sa conception du temps est cyclique ; ses rapports avec l'histoire peuvent être lointains, mais il est nécessaire d'en faire l'histoire, tant il est vrai que, contrairement à l'idée reçue, cette mémoire n'est pas immobile, mais évolue plus ou moins rapidement. Bien des traditions ne se perdent pas dans la nuit des temps, mais sont datables et « s'inventent ». La mémoire anthropologique contribue à forger puissamment l'identité

---

<sup>1290</sup> *La mémoire, l'histoire, l'oubli, op.cit.*, p. 105.

<sup>1291</sup> Philippe Joutard, *Histoire et mémoires, conflits et alliances, op.cit.*, p. 17.

<sup>1292</sup> *Idem.*

d'un groupe, d'autant plus forte qu'elle reste plus ou moins consciente. Voilà pourquoi il est dommage que, trop souvent, les historiens, surtout français, malgré les conseils répétés de Lucien Febvre, continuent d'ignorer, pour ne pas dire mépriser, cette mémoire, à plus forte raison lorsqu'elle s'exprime à travers la tradition orale<sup>1293</sup>

Cette définition montre combien le travail sur la mémoire peut compléter le récit historique qui s'appuie exclusivement sur des archives écrites mais lacunaires parce qu'elles ne rendent pas compte de l'oralité ni de l'intériorité de la communauté historique concernée.

La prise en compte de la tradition orale dans l'historiographie romanesque ouvre des perspectives innovantes qui invitent à creuser la polyphonie du terme « Mémoire » pour évaluer l'impact de la fictionnalisation de la Mémoire sur la représentation de l'Histoire.

## 2) Quand le roman historique libère la mémoire « empêchée »

Dans le champ taxinomique de la Mémoire, retenons la distinction qu'offre Paul Ricœur entre la mémoire « empêchée »<sup>1294</sup>, la mémoire « manipulée »<sup>1295</sup> et la mémoire « obligée »<sup>1296</sup>. La mémoire dite « empêchée », « blessée voire malade » est associée aux traumatismes et cicatrices d'une communauté. C'est une mémoire qui est le plus souvent occultée par l'Histoire officielle et qui demande réparation. C'est cette mémoire que les auteurs de notre corpus cherchent à panser et à sortir de l'oubli de l'Histoire officielle. La mémoire manipulée renvoie à cette mémoire revisitée, réduite, ou idéalisée, en tous les cas fabriquée dans le cadre d'un projet. Cette mémoire est au centre des préoccupations de l'étude de *La catedral del mar* par exemple, qui, rappelons-le, est accusé par des lecteurs espagnols non catalans de manipuler l'Histoire de l'Espagne au service d'une revendication catalaniste. Autrement dit, la mémoire manipulée, s'ajuste à un idéal individuel ou collectif. Enfin, le troisième type de mémoire définie par Paul Ricœur est la mémoire « obligée », celle qui correspond au concept du « devoir de mémoire ». C'est donc la mémoire que l'on est obligé de célébrer lors d'une cérémonie officielle en hommage des combattants par exemple ou de l'esclavage. La fiction historique qui s'appuie sur la mémoire pour dire les non-dits de l'Histoire officielle constitue alors un

---

<sup>1293</sup> *Op.cit.*, p. 13.

<sup>1294</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2003.

<sup>1295</sup> *Op.cit.*, p. 98.

<sup>1296</sup> *Op.cit.*, p.105.

« lieu de mémoire »<sup>1297</sup> pour les sacrifiés de l'Histoire, en tant qu'« objet intellectuellement construit »<sup>1298</sup> capable de fédérer une communauté historique autour d'un souvenir sorti de l'oubli.

L'accumulation de fictions du type de celles de notre corpus pourrait assurément participer à fédérer les mémoires individuelles autour d'une seule « mémoire littéraire et artistique »<sup>1299</sup>. Le roman historique peut alors servir de texte de référence dans une communauté historique en mal de visibilité dans un ensemble national ou continental.

En somme, la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle voit émerger une nouvelle façon d'écrire l'Histoire, fondée sur la mémoire et la tradition orale grâce au besoin manifeste de commémorations officielles. La prise en compte du témoignage oral dans la représentation de l'Histoire divise la communauté des historiens et c'est le plus souvent le romancier qui cherche à ressusciter, par ses réécritures qui sont autant de relectures possibles, les oubliés de l'Histoire officielle qui dorment dans la mémoire collective. L'écrivain-ethnographe assume alors un travail sur la Mémoire qui s'inscrit dans une démarche à la fois pluridisciplinaire et engagée.

## ***2. Mémoire collective et mythification***

Quand Antonio Penadés, auteur de roman historique et animateur de l'atelier d'écriture autour de ce même genre littéraire énonce que la lecture est un moment de connexion entre deux cerveaux, celui du lecteur et celui de l'auteur, il fait en réalité allusion au pacte de lecture et aux théories de la réception concernant les textes littéraires. Il attire aussi notre attention sur

---

<sup>1297</sup> Le concept de « lieu de mémoire » est défini par Pierre Nora dans *Les lieux de mémoire* (dir.), Paris, Gallimard (Bibliothèque illustrée des histoires), 3 tomes : t. 1 *La République* (1 vol., 1984), t. 2 *La Nation* (3 vol., 1987), t. 3 *Les France* (3 vol., 1992). L'expression est adoptée par le dictionnaire Le Grand Robert depuis 1993 qui la définit comme suit : « Unité significative, d'ordre matériel ou idéal, dont la volonté des hommes ou le travail du temps a fait un élément symbolique d'une quelconque communauté ». Selon Pierre Nora, les lieux de mémoire ce sont d'abord des restes. La forme extrême où subsiste une conscience commémorative dans une histoire qui l'appelle parce qu'elle l'ignore [...] Musées, archives, cimetières et collections, fêtes, anniversaires, traités, procès verbaux, monuments, sanctuaires, associations, ce sont les buttes témoins d'un autre âge, des illusions d'éternité. »

<sup>1298</sup> Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, t. 1, *op.cit.* : « Un lieu de mémoire dans tout le sens du mot va de l'objet le plus matériel et concret, éventuellement géographiquement situé, à l'objet le plus abstrait et intellectuellement construit ».

<sup>1299</sup> Philippe Joutard, *Histoire et mémoires, conflits et alliance*, *op.cit.*, p. 15 : « Les nations se retrouvent autour d'écrivains, d'artistes et d'œuvres (autant sinon plus qu'autour de héros historiques) ».

les mécanismes mnémotechniques qui s'opèrent pour construire du savoir, pour stocker des informations et créer, en fin de compte, une mémoire collective.

À la lumière de notre corpus, nous tenterons d'apporter une définition de la mémoire collective avant d'envisager la mythification comme un procédé littéraire privilégié pour construire la mémoire collective.

### a. Qu'est-ce que la mémoire collective ?

Le roman historique peut participer de la consolidation de la mémoire collective parce qu'il diffuse à grande échelle une vision de l'Histoire d'une nation ou d'une communauté.

Nous retiendrons quelques définitions de la mémoire collective avant de nous intéresser au passage entre de la mémoire collective à la mémoire individuelle.

#### 1) Quelques définitions

Dans l'introduction d'une étude sur *La mémoire*, Laurent Petit propose la définition suivante :

D'une manière générale, la mémoire concerne le stockage, le souvenir d'une information. Ce terme de mémoire peut cependant prendre des assertions différentes selon le domaine dans lequel il est employé. En neurosciences, la mémoire est la capacité d'acquérir, de conserver et de restituer une information. Chez certains psychologues, la définition la plus satisfaisante de la mémoire est la possibilité d'adapter son comportement en fonction de l'expérience passée. En électronique et informatique, une mémoire est un dispositif physique permettant la conservation et la restitution d'informations ou de données. En histoire, le devoir de mémoire est le souvenir (acte individuel) de faits historiques déterminants, et la commémoration (acte collectif) de ces souvenirs et faits<sup>1300</sup>.

C'est la perspective historique que nous adopterons pour appréhender l'apport du roman historique dans la construction de la mémoire collective. En effet, au sein de la communauté, le devoir de mémoire et la commémoration des souvenirs sont des actes fédérateurs qui peuvent être assumés par le roman historique et, qui plus est, en contexte postmoderne et post-colonial où, nous l'avons déjà dit, les identités individuelles sont menacées. Dans son étude intitulée *La encrucijada de la memoria*, Ana Luengo propose une

---

<sup>1300</sup> Laurent Petit, *La mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France (Coll. Que sais-je ?), 2006, p. 5.

définition de la « mémoire collective » qui repose sur la pensée de Maurice Halbwachs, le père fondateur de ce concept :

Por memoria colectiva se entiende una construcción colectiva de los recuerdos que un grupo tiene sobre el pasado, y que dota a cada uno de los sujetos de identidad social y de un sentido de la pertenencia dentro del grupo. Los recuerdos no sólo se configuran a partir de la vivencia y percepción personal de cada individuo, sino que también lo hacen según los recuerdos de otras personas del entorno o de objetos y lugares conmemorativos de la sociedad en la que el individuo vive.<sup>1301</sup>

Les romans de notre corpus s'efforcent de (re)construire une mémoire collective des marginaux en passant par la narration d'une mémoire individuelle, enrichie à chaque fois de récits d'autres mémoires individuelles.

## 2) Mémoire collective *versus* mémoire individuelle

Parallèlement à la « mémoire collective », il existe « la mémoire individuelle ». La somme de ces mémoires individuelles, c'est-à-dire des souvenirs de chaque individu d'une communauté, constitue un fond commun appelé « mémoire collective ». La mémoire collective est l'un des facteurs de la cohésion et de la conscience nationale ou communautaire et l'un des piliers du sentiment d'appartenance. Elle est constituée d'un certain nombre de repères dont le partage tisse le lien social et rend possible le sentiment de nostalgie d'un passé commun ou de fierté d'appartenir à un même groupe. Ana Luengo dégage à partir des théories socio-politiques trois niveaux dans la mémoire : l'*homo psychologicus*, l'*homo sociologicus* et l'*homo agens*<sup>1302</sup>. Le premier niveau, l'*homo psychologicus* renvoie à une dimension intime de la mémoire, car l'individu est le seul à détenir ces souvenirs. L'*homo sociologicus* construit sa mémoire dans une dynamique d'échange, il intègre les souvenirs des autres et partage les siens avec son entourage. Enfin, la catégorie qui nous intéresse le plus dans le cadre de notre étude, l'*homo agens*, désigne les porteurs de la mémoire qui représentent des événements à partir d'archives, de vidéos, etc. et qui jouissent d'un large public, pour diffuser leur vision du passé. Les écrivains entrent dans cette dernière catégorie ; le roman notamment historique s'érige en *lieu de mémoire*, où tous peuvent puiser des éléments communs. Cette interaction féconde alors,

---

<sup>1301</sup> Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria*, Edición tranvía. Berlin, Verlag Walter Frey, 2004, p. 15.

<sup>1302</sup> *Op.cit.*, p. 22.

entre passé et présent, le roman historique. Ceci semble désormais reconnue par les historiens à l'instar de Bruno Blanckeman :

L'Histoire est avant tout histoire(s), c'est-à-dire une somme et une suite de récits étayés par des analyses documentées qui actualisent le passé depuis des perspectives, des préoccupations, des valeurs, des connaissances qui sont celles du présent, donc qui évoluent tout le temps. En travaillant de façon régulière le matériau historique, en le remettant en scène et en l'interrogeant, les historiens et les romanciers contribuent à construire l'identité culturelle d'un pays, une identité mouvante dont les évolutions sont d'autant mieux perçues qu'elles sont fondées sur la connaissance de ses origines multiples. Le roman historique devient ainsi, le parfait médium pour développer une vision de l'histoire au double sens mental et idéologique du mot « vision » : la reconstitution imaginaire d'une époque passée dans laquelle se projette les valeurs et les questionnements propres au temps présent. C'est cette superposition des époques et la différence entre des événements anciens et un point de vue actuel qui fait sens. Passé et présent s'éclairent réciproquement : de cet éclairage résulte le sentiment d'une durée sans laquelle il n'est pas de conscience ni de mémoire collective.<sup>1303</sup>

Ainsi, reconnaît-on de plus en plus l'utilité du roman historique dans la structuration d'une communauté. Dans la fiction interagissent les représentations du passé et les préoccupations présentes, imprimant dès lors une vision de l'Histoire dans la mémoire collective. Or, la mémoire collective est le socle de l'identité culturelle et du sentiment d'appartenance qui fonde et légitime l'existence d'une communauté. En lutte contre la standardisation et l'homogénéité, le roman historique postmoderne conscient du poids persistant des colonialités promeut alors la différence culturelle et consolide les identités multiples au sein d'une même nation.

Enfin, il nous semble pertinent pour éclairer la citation de Bruno Blackeman de préciser la distinction faite par Jan Assmann entre la mémoire culturelle qui renvoie à un passé lointain et la mémoire communicative qui concerne des événements plus récents<sup>1304</sup>. Dans le rapport entre passé et présent, c'est en effet la construction de la mémoire collective culturelle qui retient notre attention, puisque nous avons vu que le roman historique représente une société ou des événements passés qu'aucun lecteur n'a connu.

À la lumière de ces précisions sur les mécanismes mnémotechniques, il ressort que l'une des caractéristiques du roman historique est assurément de contribuer à la consolidation de la mémoire collective. Le choix de la construction des héros nationaux fait également partie de cette démarche.

---

<sup>1303</sup>Bruno Blanckeman, *Le roman depuis la Révolution française, op.cit.*, p. 40.

<sup>1304</sup>Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria, op.cit.*, p. 26.



## b. Mythification et construction du héros national

Pour ce qui est de la mythification du personnage, il convient de préciser qu'elle s'effectue dans la fiction et qu'elle est essentielle à la consolidation de l'identité culturelle d'une communauté -nationale ou régionale-, en ce qu'elle fixe dans la mémoire collective des héros, des personnages de référence. La mythification est particulièrement utile quand la communauté-cible ne dispose pas de héros dans la version officielle. Autrement dit, elle permet de réhabiliter la voix des vaincus et offre à ces derniers la possibilité d'affirmer leur identité et leur existence en dépit des choix de la version officielle de l'Histoire.

### 1) Quelques définitions du mythe

Afin de comprendre le processus de mythification observé dans le roman historique, reprenons la définition du mythe proposée par le dictionnaire *Larousse* :

Récit populaire ou littéraire mettant en scène des êtres surhumains et des actions imaginaires, dans lesquelles sont transposés des événements historiques, réels ou souhaités, ou dans lesquels se projettent certains complexes individuels ou certaines structures sous-jacentes des rapports familiaux.<sup>1305</sup>

Ainsi, les personnages historiques ou fictifs deviennent mythiques quand ils survivent dans une narration qui leur confère des valeurs universelles le plus souvent nobles et qui l'érigent en référence dans l'imaginaire collectif. De plus, à l'instar des mythes fondateurs, l'Histoire a la vertu de remonter aux origines pour montrer les fondements d'une civilisation. Cependant, c'est dans une démarche scientifique que l'historien va reconstituer les différentes étapes de l'évolution d'un peuple, d'une nation ou d'un événement.

En s'associant à l'Histoire, le roman interroge lui aussi les origines et met en évidence les valeurs fondamentales d'une civilisation<sup>1306</sup> et de l'identité d'un peuple. Le protagoniste qui cristallise ces valeurs devient alors un personnage mythique et emblématique de la nation représentée.

---

<sup>1305</sup> *Le Petit Larousse illustré*, Paris, Librairie Larousse, 2017, p. 771.

<sup>1306</sup> *Idem.*

## 2) Entre mythe et Histoire dans le roman historique

Dans le rapport entre l'Histoire et le mythe au sein de la fiction, considérons la réflexion de Margaret Anne Doody : « *The Novel represents the union between history and myth* »<sup>1307</sup>. L'Histoire produit en effet, un récit factuel et s'appuie sur des vestiges matériels du passé, alors que le mythe, récit littéraire à caractère populaire, s'inspire essentiellement de l'oralité et se fonde sur la structure imaginaire d'un groupe ou d'une communauté. Par le processus de mythification, la dimension humaine du personnage est grandie, valorisée, sublimée. Le personnage historique n'existe plus juste pour ses exploits militaires, mais pour sa grandeur humaine. Son souvenir se conserve dans la mémoire collective et il devient un personnage de référence pour le peuple, un modèle à suivre. Le personnage fictif, composé à partir des représentations mentales propres aux membres de la communauté, se matérialise. Par cette corporéité nouvelle, le personnage d'abord légendaire, puis rendu fictif par la littérature, gagne alors en visibilité et en légitimité. La fiction permet donc de concrétiser, de matérialiser un pan du contenu de la mémoire collective.

Ainsi, le roman historique fabrique le réel ou du moins il tire de l'abstrait et de l'invisible une donnée tenue pour vraie par un groupe communautaire. Le roman historique sert de ce fait de porte-voix aux vaincus et aux oubliés. Les leaders des peuples dominés retrouvent avec eux leur grandeur et s'érigent en héros de la résistance, voire en figures emblématiques de toute une communauté. En contexte postmoderne, la mythification est un processus important puisqu'il permet de façonner et de consolider la mémoire collective d'une communauté et le sentiment d'appartenance qui la fédère. Par la mythification, le roman historique rend visible les groupes minoritaires dans la communication de masse et permet notamment aux peuples dominés de refuser les euro-centrismes ou toute autre forme de colonialité.

En définitive, le roman historique postmoderne a pour vocation de renforcer le sentiment d'appartenance en participant à la construction de la mémoire collective. Il a parfois recours à la mythification de ses personnages pour offrir aux peuples en mal d'identité des références communes, aptes à raviver le sentiment de fierté de leurs origines. Dans ce cas, le roman historique offre l'opportunité de prendre un nouveau départ en re-construisant des mythes fondateurs.

---

<sup>1307</sup> Margaret Anne Doody, *The True Story of the Novel*, Rutgers University Press, New Jersey, 1997, p. 480.

Il nous semble alors que les choix concernant le cadre spatio-temporel ainsi que la construction des personnages sont rarement innocents et qu'ils adoptent dès lors une orientation politique. Le narrateur peut être alors considéré comme un éveilleur de conscience, volontairement « programmé » par un auteur qui s'engage dans la défense de ses origines.

### ***3. Un narrateur, éveilleur de conscience***

L'auteur du roman historique a la particularité très délicate de partager les missions à la fois de l'historien -quand il se documente avant de se lancer dans la phase de rédaction-, du biographe - s'il s'agit de retracer la vie ou une tranche de vie d'un personnage historique-, ou même du chroniqueur quand il fait état des événements historiques. En considérant les études menées en narratologie, il ressort que la position du narrateur peut constituer un élément déterminant dans la réception du texte. Ainsi, entre l'usage de la première ou de la troisième personne -soit entre un narrateur homodiégétique ou hétérodiégétique-, mais selon aussi le degré d'implication de l'auteur qui peut se projeter dans un narrateur autodiégétique, le genre littéraire peut varier. Selon la position du narrateur, nous pouvons basculer du simple récit au roman historique, du roman historique au roman biographique ou archéologique. Comment reconnaître alors le narrateur du roman historique ? Et quelles sont ses limites et les effets qu'il produit sur le lecteur ?

Le roman historique accomplit depuis son émergence le rôle d'éveiller les consciences face aux événements de l'Histoire. Dans l'écriture postmoderne, le narrateur occupe d'autant plus une position privilégiée. Il cherche à rompre les normes académiques préétablies en favorisant l'éclectisme et il facilite la visibilité des identités multiples. Quels procédés innovants qui révolutionnent alors la réécriture de l'Histoire et pour quels engagement(s) ? En premier lieu, nous passerons en revue ces procédés narratifs. Puis, nous verrons dans quelle mesure et à quel niveau le narrateur du roman historique postmoderne produit une Littérature engagée.

### a. À propos de la position privilégiée du narrateur dans le roman historique postmoderne

Comme le roman historique invite le lecteur à se projeter dans une réalité qui appartient à un passé révolu, il est naturel que l'écrivain-artiste recourt à quelques astuces. En contexte postmoderne, fidéliser un lecteur est d'autant plus difficile que l'écriture doit s'adapter au monde de l'image et de l'information rapide. Le sujet postmoderne, gros consommateur d'outils multimédias qui délivrent en un temps record des flux d'images et d'informations de masse, est pressé par le temps. Le roman historique, en lutte contre la standardisation, reste populaire puisqu'il montre les exceptions, les particularités, les singularités des événements qui n'apparaissent pas dans la version officielle. La position du narrateur -c'est-à-dire, la façon de raconter les faits, le point de vue adopté pour s'adresser au lecteur-, devient alors un élément fondamental dans l'écriture du roman historique postmoderne. La voix du narrateur infléchit l'appréhension que le lecteur aura de l'Histoire et gradue l'intensité de l'expérience émotionnelle vécue tout au long de la diégèse. Il est donc primordial d'analyser les différentes positions du narrateur dans le roman historique postmoderne et plus particulièrement dans les œuvres de notre corpus. Nous nous appuyerons sur l'étude de Gérard Genette concernant la position du narrateur pour mieux apprécier l'impact de ces éléments dans la fiction.

#### 1) Un narrateur qui implique le lecteur dans la fiction

Santiago Posteguillo, à l'occasion d'un atelier d'écriture de roman historique, nous livre quelques secrets de fabrication d'un nouveau roman historique comme le recours au discours indirect libre pour fluidifier l'action et la narration et entretenir le suspense. Le discours indirect libre est fréquent chez les auteurs anglais comme Jane Austen<sup>1308</sup>. Il est courant de retrouver le narrateur *homodiégétique* (qui adopte le point de vue du protagoniste) ou *extradiégétique* (qui présente les choses du point de vue d'un personnage secondaire). Dans les deux cas, l'identification du lecteur au personnage est possible. Les émotions se transmettent directement, sans l'intervention d'explications supplémentaires. Le narrateur omniscient apporte alors des éléments au lecteur que le personnage ignore parfois. C'est souvent la position utilisée pour insérer dans la diégèse des précisions sur les événements historiques ou sur les personnages.

---

<sup>1308</sup> Voir Annexe 4.

## 2) La multiplicité des points de vue

Il est aussi courant d'observer le recours à la multiplication des points de vue. L'événement n'est pas présenté depuis le seul point de vue du personnage ou par le narrateur omniscient. C'est davantage une vision éclatée ou plurielle qui est mise en avant. Les points de vue de plusieurs personnages sont développés autour d'un même événement. Cette pratique vise à offrir une vision kaléidoscopique du fait historique. Ainsi, le lecteur retient non pas une, mais plusieurs vérités envisageables. La multiplicité des points de vue s'inscrit parfaitement dans l'approche postmoderne en ce qu'elle n'impose pas une seule interprétation ou une vérité indiscutable. Elle ouvre au contraire le débat et implique le lecteur dans la compréhension et l'interprétation des événements.

En somme, le narrateur du roman historique postmoderne s'adapte à son temps. Traditionnellement, le roman historique alterne entre narrateur *homodiégétique-extradiégétique* et narrateur omniscient pour rendre la fiction plus dynamique, plus captivante et pour transmettre des informations d'ordre historique par le jeu des émotions, et des passions vécues par les personnages. L'écriture postmoderne génère désormais un narrateur « révolutionnaire » qui multiplie les points de vue des personnages autour du fait historique, pour produire une vision kaléidoscopique de l'Histoire. Cela facilite la rupture avec la vision officielle transmise par le pouvoir dominant. Le narrateur postmoderne tend aussi à résumer et à compartimenter le texte afin de le rendre plus accessible à un lecteur de plus en plus pressé par le temps.

### b. Un narrateur (ou un auteur ?) qui s'engage

Il semble que les auteurs de notre corpus se projettent dans la fiction. Parfois, il arrive que le narrateur autodiégétique assume l'action confondant ainsi auteur et personnage afin de porter au plus haut la revendication identitaire. Pour observer quelques exemples de l'implication de l'auteur, nous analyserons le jeu du « Je » entre auteur et narrateur, les échos de l'auteur dans le corpus hispanique et quelques scènes de métafiction dans le corpus caribéen.

## 1) Jeu du « Je » entre auteur et narrateur

Dans l'engagement du narrateur du roman historique postmoderne, s'impose le plus souvent le recours au « Je »<sup>1309</sup>. Le personnage principal est le plus souvent revisité depuis l'intérieur et le narrateur implicite s'invite dans des passages qui ressemblent à des monologues du personnage ou du narrateur omniscient comme nous l'avons observé dans *Humus* ou dans *L'esclave vieil homme et le molosse*. Cette voix métatextuelle raisonne alors comme la voix de la conscience qui domine la fiction :

J'étais victime d'une obsession, la plus éprouvante et la plus familière, dont l'unique sortie s'effectue par l'Écrire. Écrire. Je sus ainsi que j'écrirais, une histoire, cette histoire, pétrie des grands silences de nos histoires mêlées, nos mémoires emmêlées<sup>1310</sup>.

Cette voix entre réalité et fiction invite aussi à mener une réflexion parfois philosophique sur les actions des personnages et donne un sens aux événements. Ce « Je » de l'auteur déguisé en « Je » du personnage donne lieu à un jeu destiné à brouiller les pistes :

Lo más corrosivo resultaba el hecho de que, en los últimos años, él había convivido en la misma ciudad con aquellos jóvenes y apenas se había detenido a observarlos, pues los consideraba una especie de payasos de la posmodernidad empecinados en apartarse de los códigos sociales por el recurso de hacerse *notablemente* distintos, y jamás les había concedido la profundidad de un pensamiento y unos objetivos libertarios [...] <sup>1311</sup>.

L'auteur qui s'exprime alors à travers un personnage ou un narrateur autodiégétique glisse dans le texte sa pensée et son interprétation des événements de façon subliminale. L'auteur prête sa voix au personnage pour fluidifier la fiction. L'ambiguïté qu'il en ressort apporte donc une touche originale et innovante dans la réécriture de l'Histoire qui s'inscrit parfaitement dans l'attitude postmoderne. Ainsi, l'usage du « Je » dans le jeu fictionnel signe l'engagement de l'auteur-narrateur dans le roman historique postmoderne.

---

<sup>1309</sup> Anne Lenquette, *Nouveaux discours narratifs dans l'Espagne postfranquiste 1975-1995*, *op.cit.*, p. 216.

<sup>1310</sup> *L'esclave vieil homme et le molosse*, *op.cit.*, p. 145.

<sup>1311</sup> *Herejes*, *op.cit.*, p. 430 : « Le plus drôle est que durant toutes ces dernières années, il avait vécu dans la même ville que ces jeunes qu'il n'avait même pas pris le temps d'observer, car il les considérait comme des espèces de guignols de la postmodernité qui n'avaient rien d'autre à faire que défier les codes sociaux, juste pour paraître différents. Et jamais il ne leur avait prêté une quelconque maturité d'esprit et encore moins une soif de liberté [...] »

## 2) Echos de l'auteur dans le corpus hispanique

Dans le corpus, observons quelques échos de l'auteur dans la narration. Dans l'aire hispanique tout d'abord, Ildefonso Falcones, semble laisser son empreinte dans *La catedral del mar* à travers un intérêt spécial pour le droit médiéval de par sa profession d'avocat. Par ailleurs, il s'implique dans la représentation d'une région souveraine en « omettant » de préciser que la Catalogne n'était pas un royaume, mais un comté qui a toujours dépendu des Français ou des Aragonais. L'analyse de la construction du personnage principal et archétypique Arnau montre combien ce héros exalte le nationalisme catalan.

Dans *Circo Máximo*, l'impact du romancier se manifeste dans le choix de réhabiliter l'identité espagnole en mettant en scène les exploits d'un illustre Empereur romain d'origine ibérique. De plus, Santiago Posteguillo, enseignant chercheur en littérature, dote son ouvrage d'une bibliographie, de notes de bas de page à l'instar d'un écrit scientifique. Il met également en valeur le patrimoine littéraire de la Dacie. Tous ces choix semblent être orientés par la pratique professionnelle de chacun de ces écrivains.

Enfin, dans *Herejes*, Mario Condé, le personnage qui enquête sur le tableau de Rembrandt semble incarner l'identité cubaine et montrer indirectement l'intériorité de l'auteur Leonardo Padura. L'auteur semble se projeter à travers ce personnage qui partage les valeurs et le mode de vie d'une génération en décalage avec les jeunes adolescents de La Havane sur lesquels enquête Mario Condé.

L'auteur n'est donc jamais loin du narrateur, être de papier, d'autant qu'il s'agit dans ces récits de transcrire un engagement idéologique fort.

## 3) Métafiction dans le corpus caribéen

Concernant le corpus caribéen, les exemples les plus prégnants de dédoublement du « Je » entre auteur et narrateur, s'observent dans le dernier chapitre de *L'esclave vieil homme et le molosse* « Les os » et de *Humus* « L'héritière ». Ces chapitres finaux qui incluent un narrateur autodiégétique montrent combien l'auteur s'implique dans la diégèse :

Je ne trouvais pas le sommeil cette nuit-là. Trop de rêves dans ma tête. [...] Sur la plage toute d'eau et d'ombres, je pouvais presque me figurer la scène. Petits bouts de femmes faisant leurs adieux à la terre, pleurant sans larmes leur moi défunt<sup>1312</sup>.

---

<sup>1312</sup> *Humus*, *op.cit.*, p. 231.

Mais c'est seulement à la fin du roman que le lecteur comprend qu'il a assisté à une sorte d'introspection du romancier qui a représenté son Moi profond à travers un personnage à l'instar du vieil esclave fugitif de Patrick Chamoiseau ou d'une pluralité de personnages comme les héroïnes d'*Humus*. L'*excipit* -soit les dernières lignes- de ces deux romans constitue un creuset identitaire dans le sens où l'auteur se joint au personnage le plus souvent de fiction parce qu'il doit pouvoir être monté de toutes pièces pour reprendre les caractéristiques essentielles du peuple représenté. Aussi bien dans les fictions franco-créolophones que dans la fiction cubaine *Herejes*, l'auteur se fond dans la masse populaire en intervenant dans la diégèse. L'implication de l'auteur dans cette multiplicité de « Je » apporte plus de crédit à la représentation de l'identité proposée par la fiction. Ce mélange entre réalité et fiction, soit entre auteur et narrateur, apporte une dimension métafictionnelle aux romans caribéens qui semblent superposer fiction et réalité à travers la position du narrateur et conduire ainsi à une autoréflexion, soit une invitation directe à réfléchir sur sa vie, son existence, son Histoire, son historicité, en somme son identité.

En somme, la position du narrateur dans le roman historique postmoderne, notamment depuis le post-mouvement post-colonial qui s'inscrit dans la conscience de lutter contre les « subalternisations », est révolutionnaire. Eveilleur de conscience depuis le roman scottien, le narrateur du roman historique postmoderne se veut plus ouvert aux interprétations plurielles de l'Histoire. Il privilégie notamment le jeu de miroirs entre le « Je » du narrateur et le « Je » du protagoniste pour faire entendre la voix de l'auteur.

Cette implication de l'auteur dans la narration, la superposition entre fiction et réalité - soit les scènes métafictionnelles-, ou encore l'autoréflexion à travers l'invitation adressée au lecteur à prendre conscience de son historicité, sont autant de techniques caractéristiques de la Littérature postmoderne que nous avons identifiées dans notre corpus caribéen. Ces observations soulignent alors le fait que la réécriture de l'Histoire dans la Caraïbe s'insère dans une dynamique mondiale et actuelle autrement nommée « Postmodernité », mais surtout dans le mouvement des *Subaltern studies*, allant même jusqu'au stade de la recherche décoloniale, tant développée par des Hispaniques, mais qui semble ici plutôt nourrir la conscientisation des îles francophones. Dans l'ensemble du corpus, l'éclectisme est le mot d'ordre et le narrateur s'exécute pour permettre au lecteur non pas de consommer passivement une vision de l'Histoire imposée, mais de la (re)construire par lui-même.



## C. La récupération du passé au service des régionalismes ?

Si nous posons la définition suivante de Carlos García Gual : « *Lo que llamamos novela histórica es una ficción implantada en un marco histórico* »<sup>1313</sup>, il ressort que le critère le plus essentiel et universel du roman historique actuel, reste l'appartenance au passé du cadre spatio-temporel de la fiction. Il nous semble cependant que le traitement du temps et de l'espace dans le roman historique postmoderne suit des tendances inédites. Si le roman historique puise encore son inspiration dans une époque révolue dont le lecteur ne peut témoigner directement, l'écart entre le passé représenté et le présent du lecteur est réévalué selon l'espérance de vie des contemporains de l'auteur.

De plus, dans son effort de singularisation, l'écrivain postmoderne tend à s'inspirer davantage de son passé régional que de sa mémoire nationale.

Trois grandes tendances marquent alors la réécriture de l'Histoire : une rupture avec le roman de la mémoire « nationale » centralisée ; une recherche de sensibilisation et d'éducation au régionalisme ; l'écriture et la diffusion à grande échelle d'une nouvelle version de l'Histoire pour construire une histoire nationale. Dans les trois cas, le choix de l'auteur porte le plus souvent sur la reconstruction d'un cadre spatio-temporel prestigieux ou fondamental dans l'Histoire de la région.

### ***1. Rupture avec le roman de la mémoire « nationale » centralisée***

Le roman historique postmoderne semble rompre avec la traditionnelle célébration d'une mémoire nationale. Deux éléments sont à prendre en compte lors de cette mutation : la réévaluation de la distance entre le passé et le présent du lecteur d'une part, et d'autre part, la réhabilitation du passé régional comme alternative à la mémoire nationale.

---

<sup>1313</sup> Carlos García Gual, *La Antigüedad novelada*, Barcelone, Anagrama (Colección Argumentos), 1995, p. 14 : « Ce que nous appelons roman historique est une fiction ancrée dans un cadre spatio-temporel qui appartient au passé ».

## a. Réévaluation de la distance entre passé et présent dans le roman historique postmoderne

La notion de distance importe considérablement dans la définition du roman historique. La fiction qui narre un passé proche du présent de sorte que le lecteur peut témoigner se rapproche davantage du roman de la mémoire. Le roman dit historique traite quant à lui d'un passé suffisamment lointain pour qu'aucun lecteur ne soit capable d'en témoigner. Nous envisagerons la distance entre passé et présent comme un paradigme du roman historique en Europe. Ensuite, nous montrerons dans quelle mesure cette notion de distance entre passé et présent peut constituer un écueil pour les jeunes Littératures caribéennes.

### 1) La distance entre passé et présent : un paradigme du roman historique en Europe

L'une des principales caractéristiques qui varie dans le roman historique postmoderne est la notion de distance entre le temps représenté dans la fiction et le moment de la création littéraire. Cette notion de distance entre le passé et le présent peut distinguer le roman historique du roman de la Mémoire qui était fortement pratiqué, nous l'avons vu, dans l'Espagne franquiste. Le premier ne tolère aucun témoin vivant parmi ses lecteurs et suppose, par conséquent, une longue distance entre le passé représenté dans la fiction et le présent de l'écrivain. Le deuxième se fonde au contraire sur les souvenirs et les témoignages de ceux qui ont vécu les événements pour réécrire l'Histoire nationale en réhabilitant la voix des vaincus et minimise alors, la distance entre passé représenté et présent de l'auteur.

Pour rappel, le roman historique scottien proposait au XIX<sup>e</sup> siècle un écart de 60 à 70 ans entre l'espace-temps référentiel et le présent de l'auteur. Avec l'augmentation de l'espérance de vie due aux progrès des sciences et techniques, d'autres théoriciens plus contemporains comme Carlos García Gual, Umberto Eco ou encore Noé Jitrik préconisent, une distance d'au moins 80 ans entre les deux espace-temps précités.

Cependant, les romanciers postmodernes, parce qu'ils vivent à l'ère de l'image et de la cinématographie sont porteurs de nouvelles techniques d'écriture qui révolutionnent le roman historique. Cette nouvelle génération de romanciers qui peuvent s'intéresser à un passé fort lointain, doit se garder du *presentismo*<sup>1314</sup> pour reprendre le terme de l'auteur espagnol à succès

---

<sup>1314</sup> En effet, dans son effort pour créer le lien entre le passé et le présent, entre l'espace-temps représenté dans le roman et le lecteur, mais aussi pour garder l'attention de ce dernier tout au long de la diégèse, le romancier doit éviter de créer des personnages invraisemblables dont le portrait ou les combats seraient bien trop modernes pour

Santiago Posteguillo. Suivant cette norme de la distance, il appert que l'identification générique est plus aisée dans le corpus espagnol que dans le corpus caribéen.

## 2) L'écueil de la distance entre présent et passé dans le roman historique caribéen

Si les romanciers espagnols peuvent, sources à l'appui, remonter au Moyen Âge ou à l'Empire romain, les romanciers caribéens ne peuvent traiter que d'une période de l'Histoire beaucoup plus récente. En effet, compte tenu du jeune âge de la Littérature écrite et de l'archivistique aux Antilles, il s'avère difficile de retrouver des romans historiques d'anthologie dans l'espace antillais. De plus, la gamme de périodes de crises propices à l'écriture du roman historique y est plus réduite. *Humus* et *L'esclave vieil homme et le molosse* remontent à la période esclavagiste, soit à plus de cent quarante ans de l'esclavage au moment de la publication de la fiction de Patrick Chamoiseau et peuvent ainsi être reconnus comme des romans historiques. En revanche, *Herejes* qui traite de la Révolution castriste de 1959, doit remonter jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle dans l'Histoire des Pays-Bas pour obtenir le label « roman historique ». Cette tournure plus « alambiquée » montre bien la difficulté des jeunes pays caribéens à respecter le paradigme de distance entre passé et présent dans l'écriture du roman historique. Dans ces conditions, le passé devient nécessairement plus proche du présent de l'auteur. Ce dernier, ayant longtemps devancé l'historien, devait recueillir lui-même les vestiges du passé dans le patrimoine oral ou écrit pour mettre en scène l'Histoire de sa région.

En définitive, le roman historique postmoderne, soucieux de réhabiliter les différences dans un ensemble national consacre une plus large place au passé régional.

### b. Le passé régional comme alternative à la mémoire nationale

Si le modèle scottien qui émerge au XIX<sup>e</sup> siècle avec le romantisme exalte les nationalismes européens, les romans de notre corpus tendent à mettre en avant un passé régional. La fictionnalisation de l'Histoire peut ainsi contrecarrer le processus d'uniformisation des mœurs qui menace les sociétés postmodernes. A partir de notre corpus, nous mettrons en

---

l'époque dans laquelle ils évoluent. Par exemple, créer une Isabelle Catholique ultra-féministe qui encouragerait au XV<sup>e</sup> siècle l'émancipation de la femme, risquerait d'être considéré par le lecteur érudit comme une fantaisie peu crédible. Le décalage entre l'espace-temps du roman et le caractère trop moderne du personnage, serait ici invraisemblable et nuirait, par là même, considérablement au succès du roman.

lumière la mise en avant du passé régional ainsi que la volonté de sensibiliser et d'éduquer au régionalisme. Nous montrerons alors la portée didactique du roman historique.

### 1) Mise en avant du passé régional

Dans les œuvres espagnoles où la tradition de l'écriture est plus vieille et l'accès aux archives plus simple, notons un plus large choix des périodes représentées. Les romanciers contemporains peuvent comme les romantiques remonter très loin dans le temps pour réécrire l'Histoire nationale, mais la préférence tend de plus en plus vers la réécriture du passé régional. Cette dernière option invite parfois le romancier à faire œuvre d'historien quand il réécrit l'Histoire sans archives à l'appui à l'instar des romans antillais qui puisent le plus souvent dans la Littérature orale. On observe dans ce cas une rupture avec une préoccupation nationale, au bénéfice d'une intention auctoriale davantage centrée sur la construction d'une identité régionale. Rappelons que sous l'influence de la philosophie postmoderne, les identités culturelles luttent contre le phénomène de standardisation qui accompagne la mondialisation. Le roman historique, fervent défenseur des nationalismes au XIX<sup>e</sup> siècle, exalte désormais les régions au sein des états-nations. Ce changement reflète une problématique géopolitique très actuelle : celle de la revendication identitaire de régions qui se présentent comme des nations, menaçant ainsi la cohésion de l'Etat-nation à l'instar du séparatisme catalan en Espagne.

Le roman historique peut alors servir de support cognitif pour éduquer l'opinion publique au régionalisme et réaffirmer les différences culturelles à l'heure de la postmodernité et de l'uniformisation des masses, sans oublier de mettre en exergue les rejets des colonialités passées, et souvent montrées comme persistantes.

### 2) Une recherche de sensibilisation et d'éducation au régionalisme

L'auteur du roman historique qui s'intéresse au passé d'une région cherche selon une visée didactique à sensibiliser le lecteur et à l'éduquer au régionalisme. Il s'évertue à reproduire avec la masse de petits détails accumulés au cours de la phase de documentation, un cadre spatio-temporel vraisemblable, proche de la réalité. Walter Scott, le père fondateur du genre, recommandant déjà de teinter la narration de « couleur locale », mais de ne pas sombrer dans le folklore, les clichés et les préjugés.

Il convient donc dans cet exercice de représentation de ne point utiliser les clichés ni de se référer aux préjugés, mais bien de se fonder sur les documents officiels qui sont disponibles dans les archives et les musées. Articuler ces petits détails dans une diégèse, une description, de telle sorte que le lecteur puisse se représenter non seulement les habitudes, les faits et gestes quotidiens, mais aussi solliciter ses sens. Ainsi, le lecteur peut être amené à se représenter les odeurs et les bruits d'un espace-temps révolu ou encore le toucher ou la vue en détaillant par exemple la texture d'un objet ou les couleurs d'un couché de soleil. Par ces descriptions très sensuelles, le lecteur, pourtant d'un autre temps que le personnage du roman, est ainsi invité à ressentir les émotions, les peurs, les joies ou les passions qui sont introduites dans le roman.

Le lecteur, en s'impliquant émotionnellement dans la diégèse, parvient finalement à redécouvrir l'Histoire d'une région bien précise grâce aux petits faits vrais ou aux petits détails qui reconstituent à la manière du pointillisme, un microcosme, un cadre de vie, une société dans ces menus détails. La Littérature parvient ainsi à redonner une seconde vie dans la structure mentale et imaginaire du lecteur. L'espace-temps bien que disparu retrouve par la connexion de deux structures imaginaires - celle de l'auteur et celle du lecteur- autour du texte, une seconde vie. Ainsi, le lecteur qui s'intéresse au passé de sa région natale ou d'une autre région qui pique sa curiosité est invité à redécouvrir, dans sa globalité, les menus détails de cette société disparue, et ce à travers le roman historique.

En définitive, le roman historique postmoderne s'inspire des moments de crise de l'Histoire d'une nation pour tenir le public en haleine et lui offrir une narration plus riche en rebondissements. Raconter l'Histoire tout en divertissant, tel est le but premier de tout auteur de roman historique. Le recours aux petits détails et aux petits faits vrais, contribue à recréer un cadre spatio-temporel réaliste et authentique dans une perspective didactique. Le lecteur peut ainsi explorer virtuellement un espace-temps qui n'existe plus et vivre émotionnellement des moments clé de l'Histoire d'une région qui le plus souvent se décrit comme une nation à part entière. Il n'empêche que réussir à captiver l'attention du lectorat n'est pas une fin dernière... Transmettre une autre version de l'Histoire participe également de l'engagement de ces auteurs.

## ***2. Une nouvelle version de l'Histoire pour construire une histoire « nationale »***

Le roman historique postmoderne tend à mettre en avant des régions qui souhaitent se définir comme des nations. Les auteurs instrumentalisent alors le roman historique pour réécrire l'Histoire officielle émise par les États-nations et faire du passé régional une histoire « nationale » à part entière. Il convient dans ce processus de réécriture de mettre en avant deux points-clé : d'une part, l'expression de la nostalgie d'un passé régional prestigieux et, d'autre part, l'implication d'écrivains ethnographes pour écrire une Littérature nationale du cumul de la trace.

### **a. Expression de la nostalgie d'un passé régional prestigieux.**

Avec les Romantiques, le roman scottien s'intéressait à un passé lointain qui marquait l'Histoire nationale. Il semble alors que plus on remonte dans le temps, et plus on légitime et fortifie le sentiment patriotique et le prestige de la Nation. Les Réalistes et les Naturalistes se concentrent sur un passé plus proche du présent de l'auteur et commencent à s'intéresser, comme en un effet de loupe, aux identités régionales. À l'heure de la postmodernité où la standardisation ambiante menace les identités individuelles, les écrivains tendent à s'affranchir de la mémoire nationale au profit d'une histoire plus intime qui touche un collectif plus restreint, à savoir : le passé régional. Nous envisagerons donc l'expression de la nostalgie et l'idéalisation du passé comme des paradigmes possibles du roman historique.

#### **1) La nostalgie comme paradigme du roman historique ?**

La représentation de la région du roman historique postmoderne est souvent empreinte d'une nostalgie tournée vers l'idéalisation du temps passé, la réhabilitation des valeurs d'une société disparue et de l'image de l'espace-temps choisi. Cette tonalité omniprésente qui imprègne surtout les descriptions des paysages urbains et champêtres, n'est pas sans rappeler le romantisme, berceau du roman historique. Les Romantiques affectionnent la nature, la mélancolie, l'exaltation du peuple, l'amour des ruines, la nostalgie des temps passés. Nous

observons cette même tendance dans *Circo Máximo* quand Trajano se souvient de son enfance et de sa terre natale. Dans les autres fictions du corpus, où les personnages évoluent dans le cadre spatio-temporel célébré, l'attachement à l'espace est notable. La « fonction du paysage » relevée par Edouard Glissant dans son projet littéraire pour consolider l'identité antillaise en tant qu'identité manquant de fondements historiques connus et reconnus, est donc valorisée dans les deux aires linguistiques et géographiques étudiées. Si en une vie humaine la situation socio-économique d'un pays peut évoluer parfois même à plusieurs reprises, la topographie ne change guère ou très peu, sauf en cas d'intervention humaine ou de catastrophe naturelle. Le paysage peut dès lors cristalliser l'identité d'une région, marquer la mémoire collective de plusieurs générations et fédérer les consciences autour d'un même souvenir nostalgique. Le temps ayant peu de prise sur le paysage, la revendication identitaire peut alors s'appuyer sur la représentation de l'espace dans la fiction historique.

## 2) Idéalisation du passé

Les romans historiques de notre corpus tendent à idéaliser le passé. Les moments de crises fondatrices dans l'Histoire des pays représentés sont sublimés. Ainsi, le lecteur assiste dans *La catedral del mar* à la quasi divinisation du Peuple catalan à travers la construction homologique d'Arnau et de la basilique Santa María del mar et par le même biais à la mythification d'une Barcelone en plein essor au Moyen Âge. *Circo Máximo*, rappelle à travers les exploits et la construction du personnage de Trajano combien l'Empire romain est redevable à la Péninsule ibérique. Les blessures du passé esclavagiste de la Martinique sont pansées grâce l'héroïsation du Nègre marron et à l'édification d'une mythologie afro-caribéenne. Enfin, la Révolution castriste, associée à de possibles origines hollandaises pour la communauté juive de Cuba, inscrit cette île, longtemps marginalisée par l'embargo, au carrefour du monde occidental.

La fiction idéalise aussi le passé à travers le recours au merveilleux dans le traitement de l'espace et la construction des personnages parfois non humains. Ainsi, Níger, le cheval et fidèle ami de Trajano dans *Circo Máximo* fait l'objet d'une personnification ainsi que les requins, mouches, moustiques de la Littérature caribéenne. Hormis les animaux, l'architecture également joue un rôle particulier puisque des édifices traditionnellement gardés en retrait dans la *doxa*, sont mis en avant. C'est le cas de la basilique Santa María del mar qui devient par le jeu de la fiction une cathédrale plus importante que la cathédrale officielle. Notons aussi le cas du navire négrier transformé en ventre matrice du Peuple antillais. Enfin, le paysage que nous

avons évoqué précédemment est représenté de façon très singulière dans la Littérature caribéenne.

A l'instar du « Réel Merveilleux » d'Alejo Carpentier et du « Réalisme Magique » de Gabriel García Marquez, le merveilleux semble désigner ici le caractère insolite de la réalité américaine et la spiritualité que les imaginaires de ces espaces associent à la montagne et à la mer. L'écriture postmoderne et postcoloniale, voire décoloniale, cherche alors à faire ressortir l'esthétique d'un paysage, d'un monument ou du caractère d'un peuple.

Pour conclure, en célébrant le passé prestigieux des régions, le roman historique postmoderne participe de la visibilité des identités multiples, marginales et minoritaires. Il consolide ainsi le sentiment d'appartenance à une communauté régionale et participe de la construction de l'identité culturelle, paradigme fédérateur et fondateur de la région. Dans ce cas, la dimension socio-politique du roman historique semble incontournable.

## b. Des écrivains ethnographes pour une littérature « nationale » du cumul de la trace

Les auteurs de notre corpus font œuvre d'historiens pour écrire une Littérature nationale qui s'appuie sur les traces de l'Histoire. Ces écrivains ethnographes n'entament-ils pas alors une démarche transdisciplinaire en pratiquant une Littérature du cumul de la trace ?

### 1) Des écrivains ethnographes : une démarche transdisciplinaire

L'ethnographie est communément définie comme « L'étude descriptive des divers groupes humains (ethnies), de leurs caractères anthropologiques, sociaux, etc. »<sup>1315</sup> Les méthodes de cette discipline des Sciences Humaines, qui facilitent l'étude des cultures populaires, inspirent souvent les écrivains et les historiens qui s'intéressent à la Mémoire collective. Ainsi, en absence d'archives écrites, le recueil de témoignages oraux s'impose au romancier de l'Histoire qui devient à la fois écrivain, ethnographe, archiviste et historien.

La fiction, tout comme le récit historique, se fonde sur le réel pour construire une représentation du passé. Aussi, l'écrivain se livre aux mêmes investigations que l'historien en

---

<sup>1315</sup> Paul Robert, *Le petit Robert, dictionnaire de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2003, p. 964.



consultant les archives, en visitant les musées, les sites et autres monuments historiques, afin de constituer la banque de données qui viendront alimenter la construction d'une diégèse crédible et pour repérer les défaillances à combler de l'Histoire officielle. On l'a rappelé, le réel, ce terrain commun que partagent l'historien et le romancier, est source d'ambiguïté et de débats théoriques dans la définition du roman historique, l'écrivain prétendant assumer parfois le rôle de l'historien.

Notons que le dernier chapitre (*L'héritière*) évoque comme dans *L'esclave vieil homme et le molosse* (Les os), un narrateur autodiégétique qui implique l'auteur et donc le réel dans la fiction comme pour marquer l'impact de l'événement historique sur la personne de l'auteur. Le romancier revendique de cette manière sa position d'ethnographe et brouille la frontière entre fiction et réalité puisqu'il devient lui-même personnage de la diégèse. L'auteur semble absorber tous les protagonistes qu'il a inventés et mis en scène. *L'héritière*, soit Fabienne Kanor, se présente alors comme un creuset de toutes ces femmes africaines présentées dans la fiction. Dans *Les os*, Patrick Chamoiseau dit ressentir tout ce que ressent son personnage dans la fiction au contact de la pierre amérindienne et des os retrouvés dans les Grands-bois.

Des auteurs comme Patrick Chamoiseau, on l'a vu, assument pleinement leur statut d'ethnographe en se déclarant « marqueur de parole » ou « guerrier de l'imaginaire ». Le passage de la Littérature orale à l'écrit, soit l'oraliture, suppose des mutations du langage qui veulent à la fois respecter l'authenticité du témoignage et s'adapter au lecteur qui n'appartient pas à la communauté historique représentée. L'ensemble de ces fictions, surtout quand elles sont reconnues à l'échelle internationale à l'instar du roman antillais, peut finir par constituer la « mémoire littéraire et artistique »<sup>1316</sup> d'une région ou d'une nation. Ce socle commun d'œuvres, d'écrivains ou d'artistes fédère les mémoires individuelles d'une même communauté jusqu'à structurer en fin de compte une mémoire collective.

Dans le corpus de notre étude, *Humus* de Fabienne Kanor et *L'esclave vieil homme et le molosse* de Patrick Chamoiseau, les auteurs nous livrent dans le dernier chapitre de leur roman respectif les techniques d'investigation montrant qu'ils procèdent comme des ethnographes pour restituer dans la fiction les informations recueillies dans la Littérature orale.

Il en va de même pour le corpus hispanique qui semble avoir puisé non pas dans la littérature orale mais dans des archives écrites pour mettre en scène les injustices du système judiciaire médiéval en Catalogne, la reconstruction du cadre spatio-temporel, les détails de la

---

<sup>1316</sup> *Histoire et mémoires, conflits et alliance, op.cit.*, p. 15.

construction du pont de Trajano, des guerres daciques, du fonctionnement de l'Empire romain ou encore de la vie quotidienne de Rembrandt. Toutes ces références au réel garantissent la rigueur historique et montrent bien les auteurs de notre corpus sont à la fois romanciers et ethnographes, en ce qu'ils cumulent des traces de l'Histoire dans leur fiction.

Cette historiographie qui utilise la mémoire anthropologique comme source d'informations suppose l'application de méthodes particulières pour collecter les données et écrire au final une Littérature du cumul de la trace.

## 2) Une littérature du cumul de la trace

Dans le contexte antillais, Edouard Glissant propose une nouvelle esthétique littéraire qui s'articule autour de la *trace*<sup>1317</sup>, ces vestiges du passé qui subsistent dans la mémoire collective, « la mémoire vécue et cachée »<sup>1318</sup> en opposition avec la mémoire historique officielle et visible. Ces « traces » inscrites le plus souvent dans la Littérature orale restent invisibles, insondables du point de vue de l'Histoire nationale alors qu'elles constituent pourtant la mémoire historique d'une communauté<sup>1319</sup>.

Parce que l'écriture donne accès à la postérité, et produit des archives physiques et consultables, les écrivains ont la responsabilité de recueillir ces données historiques oubliées ou muselées par les historiens pour apporter une vision complémentaire du fait historique. Il convient selon Edouard Glissant d'exploiter les « traces » ignorées par l'histoire des détenteurs du pouvoir, les « traces » restées cachées, invisibles et pourtant bien réelles et présentes dans la mémoire vécue des communautés dont la mémoire est occultée. Ne pas collecter ces traces consisterait à réaliser un autre génocide par une forme de « raturage de l'histoire »<sup>1320</sup>. Car ces hommes du passé sombreraient définitivement dans l'oubli avec leur langue, leur imaginaire, coutumes, traditions et croyances. Perdre les traces même de la plus petite humanité, c'est mutiler le Tout-Monde d'une partie de son patrimoine.

---

<sup>1317</sup> Edouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 19.

<sup>1318</sup> *Histoire et mémoires, conflits et alliance, op.cit.*, p.18.

<sup>1319</sup> Edouard Glissant aime citer l'exemple du mémorial de l'Anse Cafard au Diamant, où sont érigées des statues tournées vers l'océan exactement vers le point où un bateau négrier chargé d'esclaves africains a coulé sans laissé de « traces ». Est-ce à dire que cet épisode n'a pas existé ? Le simple fait qu'il ait marqué la mémoire collective de la petite commune de Sainte-Luce où se sont déroulés les faits, fait office de trace, de preuve, voire d'archive.

<sup>1320</sup> Edouard Glissant et Alexandre Leupin, *Les entretiens de Bâton Rouge*, Paris, Gallimard, 2008, p. 77.

Le cumul de la trace dans la production littéraire apparaît donc comme une démarche salubre pour la réhabilitation de la mémoire blessée ou empêchée. Cette méthode est assurément suivie par les auteurs de notre corpus.

En somme, l'identité peut être admise comme un « objet d'histoire »<sup>1321</sup> dont l'étude autoriserait l'utilisation combinée des archives écrites et des archives orales. Paul Ricœur pose alors la Littérature comme le support idoine de cette « histoire orale »<sup>1322</sup> écrite à partir la mémoire dans une quête identitaire : « C'est à travers la fonction narrative que la mémoire est incorporée à la constitution de l'identité. »<sup>1323</sup>

Cette conception européenne du témoignage oral et de son utilisation contraste avec la conception antillaise et, à plus large échelle, américano-caribéenne. Les écrivains franco-créolophones postcoloniaux cherchent, en effet, à la suite d'Edouard Glissant, à déconstruire des savoirs européens caducs dans leur espace pour construire une conscience et une mémoire historique antillaise. L'oralité, comme pilier identitaire de ces régions du monde, s'impose comme source privilégiée du romancier de l'Histoire antillaise.

## Conclusion

En somme, les œuvres de notre corpus s'appuient toutes sur le réel pour amorcer la fiction et réécrire l'Histoire. Toutes cherchent à combler des absences dans la connaissance et la représentation de l'Histoire. Les romanciers caribéens semblent toutefois davantage enclins à dire l'indicible, soit à apporter une visibilité à l'imaginaire et à la littérature orale de leurs pays. Dans ce cas, le romancier complète le travail de l'historien puisqu'il considère être légitime en fin de compte à transformer en archives écrites des témoignages ou des données prélevées dans la littérature orale.

Le corpus hispanique s'appuie lui aussi sur le réel, mais en puisant davantage dans les archives écrites pour mettre en scène les injustices du système judiciaire médiéval en Catalogne, les conditions de la construction du pont de Trajano, les guerres daces, le fonctionnement de l'Empire romain ou encore la vie quotidienne de Rembrandt. Les récits

---

<sup>1321</sup> *Op.cit.*, p. 155.

<sup>1322</sup> *Op.cit.*, p. 151.

<sup>1323</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2003, p. 103.

hispaniques, même celui du Cubain Padura, s'intéressent moins à une revendication décoloniale aboutie, sans doute de par sa différence de statut politique vis-à-vis de la Martinique qui n'est pas une île indépendante. Toutes ces références au réel garantissent la rigueur historique et montrent bien à quel point les auteurs de notre corpus sont à la fois romanciers et ethnographes, en ce qu'ils cumulent des traces de l'Histoire dans leur fiction, et ce faisant, s'engagent pour une plus grande reconnaissance de leurs spécificités, longtemps perçues comme des marginalisations.

## Conclusion de la troisième partie

En guise de conclusion de cette troisième partie, nous dirons que nous avons envisagé le roman historique comme un instrument de revendication identitaire. Nous avons situé notre corpus entre identité et altérité avec pour seules frontières celles de la Relation telle que la définit Édouard Glissant. Sous l'égide de la pensée glissantienne, nous espérons avoir mis en exergue les nouvelles conceptions de l'identité que porte notre corpus entre identité régionale ethniciste et identité-rhizome, en devenir.

Ainsi l'Hispanité, à l'image de la Caribéanité, se fragmente en archipel ou mosaïque culturelle pour revendiquer l'existence de régions nationalistes. Chacun des espaces étudiés semble vouloir écrire une littérature nationale fondée sur la revendication d'une langue différente de la langue officielle quand il s'agit d'une région écrasée dans un ensemble national et de la réhabilitation des langues mortes dans le cas des nations qui comme l'Espagne se sentent étouffées dans un ensemble continental.

Les personnages féminins sont revisités par l'écriture postmoderne et deviennent dans l'ensemble du corpus des ambassadrices de la résistance culturelle par le combat ou le sacrifice. Le marronnage, bien connu aux Antilles, semble se créoliser et dépasser les frontières de la diaspora afro-caribéenne. La Liberté étant une valeur universelle, les stratégies utilisées par les personnages opprimés sont alors observables dans tous les espaces. Le Nègre marron devient lui aussi une entité universelle et le marronnisme une esthétique littéraire à part entière.

Ainsi, la récupération du passé se met au service des régionalismes nationalistes, d'une part en marquant la rupture avec le roman d'une mémoire « nationale » centralisée et, d'autre part, en prônant la recherche d'une sensibilité et d'une éducation au régionalisme.

Le roman historique, en réécrivant l'Histoire des États-nations ou des régions-nations, réaffirme l'existence d'une diversité culturelle dans un contexte postmoderne qui tend étouffer les différences. Le roman historique devient par conséquent un véritable instrument de résistance et de revendication identitaire.

## CONCLUSION GENERALE

---

Le roman est-il mort ? Tout est-il roman ? À quoi sert la Littérature ? Ou encore : Qu'est-ce qu'un roman historique ? Nous espérons avoir apporté quelques éléments de réponses à toutes ces questions théoriques qui nous ont motivée durant ces longues années de recherche. Il appert que le roman historique peut assumer une fonction sociale, voire politique, quand il réécrit l'Histoire de ces régions qui se disent opprimées dans un ensemble national ou continental. À partir d'un corpus mixte d'ouvrages dont les auteurs sont issus d'Espagne, de Cuba et de la Martinique, nous avons pu, d'une part, mesurer l'idiosyncrasie du roman historique entre deux aires linguistiques et géographiques différentes et, d'autre part, observer les particularismes de chaque espace représenté. Nous avons donc cherché, par cette étude comparative, à mettre en exergue l'impact du roman historique dans la quête identitaire des sociétés espagnole et caribéennes.

Dans la première partie, nous espérons avoir démontré l'existence du genre littéraire « roman historique » et proposé quelques critères de définition de celui-ci. Nous avons rappelé la genèse et les conditions d'émergence du roman d'abord, puis du roman historique. À la lumière des théories de la réception de Hans-Robert Jauss qui place le lecteur au centre du triangle lecturriel auteur-texte-lecteur, nous avons montré la pertinence d'une taxinomie des textes littéraires et creusé les problématiques de la définition du genre. Il est rappelé que de tout temps, le roman, forme omnivore qui s'inspire des autres genres pour construire une diégèse, a été fortement décrié par les puristes. Après des siècles de gestation, « ce parvenu des lettres » finit par s'imposer en se mêlant à l'Histoire qui prend une dimension toute particulière au lendemain de la Révolution française. Les œuvres de Walter Scott forgent alors un modèle innovant si populaire qu'il impose le roman comme genre dominant sur la scène littéraire occidentale et distingue l'Histoire-science de la Littérature. Dès lors, l'ambiguïté entre le rôle de l'historien et du romancier implique une tension entre fiction et réalité dans le roman historique. Le caractère hybride de cette forme narrative, entre Histoire et Littérature, lance un véritable défi à toute approche théorique. Le mélange arbitraire d'éléments fictifs et réels au sein de la diégèse qui aspire à un « juste » équilibre entre rigueur historique et qualité littéraire, met en lumière les frontières poreuses entre le roman historique et les autres genres littéraires. Il n'empêche que la fiction, parce qu'elle propose un scénario vraisemblable pour montrer les causes des événements historiques, produit du réel et façonne de surcroît dans la représentation

du lecteur, une vision de l'Histoire. La diffusion massive et stéréotypée du roman historique sous forme de roman-feuilleton constitue un facteur important dans la démocratisation du roman. Désormais associé à la paralittérature, le roman historique ne cesse d'évoluer entre critiques et succès éditoriaux.

L'étude du modèle scottien nous a permis de mettre en lumière les principales caractéristiques que le genre présente à son émergence. La reconstruction d'un cadre spatio-temporel authentique qui appartient à un passé suffisamment éloigné pour que le lecteur ne puisse pas témoigner des événements narrés, l'intériorité et l'humanisation des personnages à travers la mise en scène d'un héros moyen auquel le lecteur peut s'identifier, et la portée didactique du genre qui met l'Histoire à la portée du peuple et exalte les nationalismes, sont autant de principes qui laissent une marque indélébile dans l'évolution du genre. En Europe, le modèle scottien fait des émules, mais s'épanouit difficilement en Espagne qui est sujette à des guerres intestines. Le réalisme de Pérez Galdós reste la principale marque d'authenticité dans la réécriture de l'Histoire de la Péninsule ibérique. Quand le genre arrive dans les colonies d'Amérique, des stratégies sont mises en place pour s'adapter à ces pays à tradition orale. La mondialisation et l'essor de l'industrie du livre aboutissent ensuite à l'émergence du nouveau roman historique.

Il nous a semblé pertinent de mettre en lumière le poids des traditions écrite et orale dans les modes d'écriture des écrivains de romans historiques entre Espagne et Caraïbe. L'approche sociologique a révélé que le roman historique a fini par s'imposer en Espagne où il infléchit même un mode de vie. Les interactions entre l'ancienne métropole et ses anciennes colonies sont notables sur le plan littéraire. Le roman historique américain présente cependant des caractéristiques bien différentes du modèle européen, l'oralité étant un exemple de résistance de la tradition orale par l'écriture. Les œuvres de référence montrent qu'au-delà des différences linguistiques, les espaces américano-caribéens proposent des modes narratifs inédits à l'instar du célèbre réel merveilleux du Cubain Alejo Carpentier, choisissent des thématiques communes et relatives à la quête de la Liberté et procèdent le plus souvent à la mythification des paysages et des personnages historiques. Ces nuances au sein d'un même format narratif illustrent l'influence de la postmodernité et des théories postcoloniales et décoloniales sur l'évolution du roman historique. Désormais, le Divers s'insurge contre la standardisation des normes académiques en Littérature et contre le principe d'une vérité historique univoque, notamment si l'on retient le concept glissantien de digenèse. La marge devient alors le centre affirmé du roman historique postmoderne et postcolonial.

La première partie de notre étude a donc passé en revue les principales étapes de l'évolution du roman historique depuis l'Antiquité jusqu'à la postmodernité et les revendications des « Subalternes » pour bien mettre en évidence les problématiques et les caractéristiques du genre.

Dans la deuxième partie de cette thèse, nous avons procédé à la présentation et à l'étude de notre corpus. Le choix stratégique de romans contemporains issus de deux aires linguistiques et géographiques différentes nous a permis d'observer les mécanismes mis en place par le roman historique postmoderne pour réécrire la mémoire. Nous nous sommes d'abord intéressée aux méthodes d'affichage du label « roman historique » qui ont été choisies pour attirer le lecteur. Le pacte de lecture qui se noue entre l'auteur et le lecteur grâce aux éléments des péritextes éditorial et interne nous indique que le roman historique jouit d'une forte valeur marketing et que l'identification générique est facilitée pour guider le choix du lecteur.

En outre, toutes les pièces de notre corpus montrent comment le roman historique peut se positionner dans la marge pour construire une représentation inédite de l'Histoire et compléter ainsi la version officielle. Entre le servage en Espagne, l'esclavage aux Antilles et l'Empire romain sous Trajan, la fiction donne à revivre des périodes marquantes et fondatrices pour l'Histoire des espaces représentés. De plus, l'analyse du personnel romanesque révèle le choix d'un nouveau type de héros. Même si le protagoniste est un personnage historique, à l'instar de Trajano l'Empereur romain d'origine ibérique de *Circo Máximo*, il reste accessible car la fiction met en avant la dimension intime et développe le portrait psychologique de l'homme. Quant au personnage fictif, il est souvent archétypique et représente un peuple, à l'instar du Catalan Arnau de *La catedral del mar*, ou une valeur forte qui est associée à la communauté représentée, comme Judith l'égérie de la Liberté de *Herejes*. Enfin, les animaux sont personnifiés à l'instar du requin que l'on ne peut s'empêcher de comparer à un molosse des mers quand il dévore les esclaves captives ou encore le majestueux cheval de Trajano qui magnifie encore plus les exploits du héros. Divers hauts-lieux de mémoire sont fabriqués dans l'imaginaire du lecteur. Ainsi, l'église gothique de *La catedral del mar*, les navires négrier d'*Humus* ou nazi de *Herejes* ou encore tout simplement les paysages, sont autant d'éléments oubliés que la fiction érige en monuments historiques de premier plan. L'océan Atlantique comme symbole fort de la traumatique traversée des esclaves de l'Afrique vers les Antilles ou encore la montagne comme refuge matriciel et protecteur du Nègre marron, constituent des



cadres spatio-temporels centraux dans la fiction qui sont revisités de façon positive pour panser les blessures de l'Histoire de la communauté afro-caribéenne.

Enfin, nous avons pu observer que les romans de notre corpus adhèrent aux principes de l'écriture postmoderne en ce qu'ils revisitent la mémoire historique. La polyphonie narrative et la multiplication des points de vue favorisent une vision kaléidoscopique des événements et des personnages historiques qui invite le lecteur à choisir sa propre représentation de l'Histoire. Le mélange des genres au sein d'un même texte, qui brouille parfois le processus d'identification générique, pose également l'éclectisme comme un principe-clé dans la réécriture de l'Histoire. Notre corpus est assurément postmoderne quand il remet en question la vraisemblance historique en s'appuyant sur des pièces d'archives inédites ou sur la Littérature orale et quand il intègre la forte influence ambiante de la narratologie cinématographique. Tous nos romans, en effet, cherchent à faciliter la visualisation des scènes narrées par des descriptions détaillées et sensuelles qui sont parfois accompagnées d'illustrations. Ce dernier recours est surtout notable dans le corpus espagnol qui s'efforce davantage de séduire un public pressé par le temps et acculé à lire en discontinu à cause d'un rythme de vie accéléré.

Enfin, l'écriture postmoderne se manifeste via une temporalité revisitée. Chacun des romans étudiés propose un traitement du temps innovant et intériorisé, toujours en rupture avec le temps traditionnellement observé. La récupération d'une Histoire écrite par l'Autre permet aux régions dites dominées, à l'instar de la Catalogne en Espagne ou des Antilles françaises, de combler les silences avec la voix des vaincus. Cette « remanipulation » de l'Histoire crée des suspicions, notamment dans le cas de *La catedral del mar* qui est accusée d'instrumentaliser le roman historique à des fins catalanistes.

Cette deuxième partie expérimentale nous aura permis de voir comment la fiction crée le réel en construisant dans la mémoire collective une représentation de l'Histoire au service de la revendication identitaire.

La troisième et dernière partie de notre étude nous a conduite à envisager le roman historique comme un vecteur identitaire et un instrument de résistance culturelle. Nous avons ainsi pu distinguer dans notre corpus l'expression de l'Hispanité, de la Caribéanité et des identités diasporiques. L'étude du corpus hispanique révèle l'existence d'une aire linguistique fragmentée à l'image d'un archipel, chaque région constituant un îlot culturel. Ainsi, le Catalanisme de *La catedral del mar* contraste avec l'Hispanisme célébré dans *Circo Máximo*

et l'Amérique hispanique représentée par Cuba vise à se distinguer de l'ancienne métropole espagnole en se tournant vers les Etats-Unis pour chercher un autre modèle identitaire. Parallèlement, dans le concept de Caribéanité s'impose la pensée archipélique d'Edouard Glissant qui, en s'inspirant de l'archipel des Antilles, invite à tenir compte des particularités et des différences de chacun pour pouvoir constituer un ensemble cohérent. Le monde franco-créolophone apporte alors les prémices de la Créolité ou de la créolisation glissantienne pour proposer le modèle de l'identité-rhizome au lieu de l'identité racine unique, observée chez les Européens et qui est source de divers conflits et discriminations. L'éclectisme et le choix de la marge observés précédemment dans les modes d'écriture de l'Histoire contribuent au renversement des forces dominants versus dominés entre le maître et l'Esclave dans *L'esclave vieil homme et le molosse* par exemple, ou entre le serf et le seigneur dans *La catedral del mar*. La fiction propose alors de nouveaux centres possibles pour réhabiliter les identités bafouées. À l'image de la pensée archipélique, la pensée du « tremblement » identitaire appelle à la tolérance et au dialogue des peuples sur un pied plus égalitaire. De l'Europe à la Caraïbe, nous constatons que, dans notre corpus, l'auteur catalan défend une identité racine-unique, soit fermée sur elle-même dans un univers fictionnel clos et tourné vers la Catalogne. En revanche, *Circo Máximo* cherche à rendre hommage aux peuples dace et sarmates qui luttent courageusement contre les troupes romaines. Chez les Caribéens, conscients de leur métissage, la notion de diversalité semble encore plus évidente et laisse transparaître en somme une certaine adaptation du genre roman historique à son contexte spatio-temporel de développement.

Nous avons observé dans le corpus étudié que les identités culturelles s'expriment le plus souvent dans une poétique du Divers à l'exception de *La catedral del mar* qui semble défendre une identité racine unique et universalisante. Cette tendance quasi générale pour l'éclectisme marque encore l'influence de l'écriture postmoderne.

Il ressort en tous les cas que l'instrumentalisation du roman historique au service de la résistance culturelle repose essentiellement sur l'utilisation de la langue comme vecteur identitaire, la mise en avant de voix féminines et le marronnisme. Les trois romans issus de l'aire hispanique sont écrits en castillan, mais intègrent des termes de langues étrangères régionale ou diasporique, dites mortes. Ainsi, le lecteur peut redécouvrir le latin utilisé pour désigner des objets du quotidien de l'Empereur romain Trajano dans *Circo Máximo* ; l'hébreu avec les rituels de la communauté juive mis en scène dans *Herejes* ; ou encore le catalan tel qu'il se pratiquait au Moyen Âge pour désigner les lois et les privilèges des nobles -les *usatges*-

ou les bâtisseurs de l'église Santa María del mar -*los bastaixos*-. De son côté, le corpus caribéen procède à la créolisation de la langue officielle et académique pour mieux représenter le parler et la culture locale. Ainsi, dans *Herejes*, le castillan se mélange à des diatopismes cubains, mais aussi à l'anglais américain et à l'hébreu comme pour montrer la singularité d'une identité culturelle qui se construit au carrefour du monde. De même, dans les fictions martiniquaises, le français se mélange au créole jusqu'à créer une sorte d'interlangue accessible et capable de véhiculer l'imaginaire antillais. La fiction d'*Humus* intègre en plus des chansons en vieux français, des prières en langues africaines, des termes anglais et des références culturelles antillaises. Ce multilinguisme concentré dans un même texte contribue dès lors à construire la représentation d'un peuple métissé ouvert au monde.

Quant aux femmes militantes, elles apparaissent dans tous les romans du corpus. Les femmes sarmates qui ont inspiré aux Grecs le mythe de l'Amazone sont mises en scène dans *Circo Máximo*, ce qui accentue la grandeur de Trajano. Dans *Humus*, l'Amazone du Dahomey prend les rênes de la rébellion et donne naissance à des jumeaux qui ne sont pas sans rappeler l'histoire des mythiques fondateurs de Rome : Rémus et Romulus. Quand elles ne combattent pas physiquement, les femmes savent se sacrifier comme les héroïnes d'*Humus* ou comme Dochia, la princesse dace de *Circo Máximo* pour défendre des valeurs nobles assurément associées à toute leur communauté. L'assassinat de Judith, l'égérie de la Liberté dans *Herejes* acquiert une dimension métaphorique, comme toutes ces femmes qui sont vues comme les ambassadrices de leur peuple et qui portent haut les grandes valeurs de leur culture. Les voix féminines de la résistance, en proposant une alternative aux héros traditionnellement masculins, s'imposent comme un autre élément-clé de l'écriture postmoderne et à tendance décoloniale.

Dans l'ensemble du corpus, nous avons pu dégager une esthétique marroniste. Le marronnage, ce phénomène bien connu aux Antilles françaises à l'époque de l'esclavage, semble se créoliser jusqu'à prendre une dimension internationale, puisque chaque fiction met en scène un ou plusieurs Nègres marrons, c'est-à-dire des personnages en fuite ou en quête de Liberté et qui doivent ruser pour survivre. Du servage à l'esclavage, le Nègre marron doit fuir et se cacher dans les villes ou dans les bois ou encore se battre physiquement, à l'instar d'Arnau et de son père Bernat dans *La catedral del mar* ou encore de l'esclave de *L'esclave vieil homme et le molosse* ou de Sosi l'Amazone dans *Humus* et de son conjoint Makandal le révolté.

Ainsi les romans historiques de notre corpus militent dans tous les espaces contre l'oubli des peuples vaincus, tant par la construction d'un langage ou d'une langue revisitée que par la construction des personnages.

Le dernier aspect du roman historique qui a retenu notre attention dans cette étude est la réécriture de l'Histoire par des régions nationalistes, autrement dit des régions qui revendiquent le statut de Nation. Nous avons pu observer comment ces espaces défendent leur identité culturelle à travers une fiction qui construit une Histoire « nationale » dans la mémoire collective.

Face à la mondialisation et à la standardisation des mœurs, la fiction met en avant les religions et les croyances comme des spécificités régionales. La spiritualité, par sa dimension sacrée, peut apporter une légitimité à la « nation » représentée. Les religions sont alors présentées comme un paradigme identitaire national. Nous distinguons ainsi les religions des cultures ataviques telles que le christianisme, le judaïsme ou encore l'islam et le syncrétisme religieux, soit une fois de plus la voie de la créolisation et du métissage pour représenter l'identité-rhizome qui prédomine dans la Caraïbe. Les auteurs cherchent également à atteindre un large public à l'échelle régionale, nationale et internationale à travers un format éditorial et des modes narratifs codifiés selon les régions. Nous pouvons distinguer sur ce point le modèle européen du modèle caribéen. Dans le premier cas, il ressort que la présentation et l'écriture du roman historique, le plus souvent stéréotypées, doivent respecter de fortes contraintes de la part des maisons d'édition qui cherchent à vendre des *best-sellers* à l'échelle internationale. Dans le deuxième cas, soit celui du roman historique caribéen, il semble que la fiction en mal de lectorat local privilégie des normes esthétiques capables de véhiculer à grande échelle l'imaginaire antillais.

Les romans de notre corpus, parce qu'ils sont diffusés à large échelle, peuvent participer à l'écriture d'une mémoire collective. L'implication d'un auteur, éveillé de consciences, dans la diégèse -à l'aide d'un narrateur autodiégétique, de la mythification des personnages, des paysages et d'autres références historiques- contribue à renforcer chez l'Autochtone un sentiment d'appartenance à une communauté nationale ou qui se veut comme telle.

Enfin, la récupération du passé au service des régionalismes nationalistes se manifeste dans la rupture avec l'écriture d'une mémoire « nationale » centralisée et avec la sensibilisation, voire l'éducation aux spécificités régionales et à la réécriture de l'Histoire officielle pour écrire une littérature nationale. Le cumul de la trace par des écrivains ethnographes s'impose alors dans les pays à tradition orale comme les Antilles françaises pour

écrire dans les interstices de l'Histoire. Le passé prestigieux des cultures ataviques comme en Espagne est lui aussi représenté.

En somme, il nous semble que le roman historique peut être un instrument de résistance culturelle efficace aussi bien sur la Péninsule ibérique que dans la Caraïbe. Le genre reste néanmoins plus populaire en Espagne -pays à longue tradition écrite- qu'aux Antilles françaises -pays à forte tradition orale. L'écriture postmoderne, manifeste dans notre corpus, exalte alors des identités culturelles écrasées par la standardisation des mœurs et par des politiques qui servent, le plus souvent, un projet national et fédérateur. Il conviendrait de se pencher, dans une approche sociologique, sur les rapports qu'entretiennent la politique et le roman historique, puisque celui-ci est à considérer comme un bien culturel à dimension patrimoniale.

La patrimonialisation du genre invite justement à élargir le champ de cette étude aux autres aires linguistiques de la Caraïbe et du continent américain pour vérifier l'existence et les contours d'une identité culturelle commune à ces espaces. Les différences géopolitiques et linguistiques constituent en fin de compte des pseudo-frontières dans la construction identitaire, surtout quand l'Histoire se fait le dénominateur commun des peuples et de leurs territoires.

L'étude comparée d'œuvres exclusivement espagnoles concentrées sur les grands auteurs à succès contemporains du genre pourrait mettre en lumière le monde de l'édition espagnol et les caractéristiques attendues pour le roman historique, genre qui représente assurément un fort argument de vente pour les maisons d'édition. Dans cette même perspective, il serait pertinent d'étudier l'impact de l'e-édition sur l'évolution du genre, étant donné que l'écriture du roman se démocratise et que les romanciers sont de plus en plus acculés à s'autoéditer, le plus souvent par voie numérique, pour percer dans le milieu désormais très compétitif de l'industrie du livre. Le rapport à l'image et à la cinématographie mériterait aussi d'être étudié pour observer les mutations du roman historique.

Enfin, les voix féminines de la résistance représentent une belle piste de réflexion à approfondir dans l'étude de la réécriture postmoderne et décoloniale de l'Histoire, la féminité étant d'ailleurs bien représentée par les romancières antillaises.

Assurément, le roman historique est à la fois un genre bien vivant et un puissant outil cognitif capable de consolider les identités et de façonner la mémoire collective. Le cadre théorique du genre nécessite une réactualisation constante à laquelle nous espérons avoir participé par ce travail.

# BIBLIOGRAPHIE

---

## Corpus

- CHAMOISEAU, Patrick, *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, 1997.
- FALCONES DE SIERRA, Ildefonso, *La catedral del mar*, Barcelona, Grijalbo, 2006.
- KANOR, Fabienne, *Humus*, Paris, Gallimard (Coll. Continents noirs), 2006.
- PADURA, Leonardo, *Herejes*, Barcelona, Tusquets editores, 2013.
- POSTEGUILLO, Santiago, *Circo Máximo*, Barcelona, Planeta, 2013.

## Œuvres littéraires

### *Littérature caribéenne franco-créolophone*

- ALEXANDRE, Alfred, *Bord de canal*, Paris, Dapper, 2004.
- ALEXANDRE, Alfred, *Les villes assassines*, Paris, Écriture, 2011.
- BENTZON, Thérèse, « Yvette, histoire d'une jeune créole », in JOYAU, Auguste, *Romans antillais du XIX<sup>ème</sup> siècle*, Morne-Rouge, Editions des Horizons Caraïbes, 1977, p. 73-409.
- BONNEVILLE, René, *Le Mal d'amour*, Paris, éd. A. Challamel, 1902.
- BONNEVILLE, René, « Sœurs ennemies », in JOYAU, Auguste, *Romans antillais du XIX<sup>ème</sup> siècle*, Morne-Rouge, Editions des Horizons Caraïbes, 1977 (1<sup>ère</sup> édition : Paris, A. Challamel, 1901).
- BOUKMAN, Daniel, *Ventres pleins, ventres creux*, Paris, P.J. Oswald, 1971.
- BRIVAL, Roland, *La Montagne d'ébène*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1984.
- BRUN, Amédée, *Deux amours*, Port-au-Prince, V. J. Chenet, 1895.
- BRUN, Amédée, *Sans pardon*, Port-au-Prince, Impr. de l'Abeille, 1909.
- CARBET, Marie-Magdeleine, *Au péril de ta joie*, Éditions Leméac Inc., 1972.
- CESAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Revue Volontés, n° 20, 1939.

- CESAIRE, Aimé, *La tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence Africaine, 1963.
- CESAIRE, Aimé, *Une Tempête*, Paris, Seuil, 1969.
- CESAIRE, Suzanne, *Misère d'une poésie, John Antoine-Nau, Tropiques*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, Tome I, 1978. (1<sup>ère</sup> édition : *Tropiques*, n°4, Fort-de-France, Imprimerie du courrier des Antilles, janvier 1942).
- CHAMOISEAU, Patrick, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992.
- COCO, Lemy Lemane, *Grand-café*, Matoury-Guyane française, Ibis Rouge, 2010.
- CONDE, Maryse, *Ségou - Les Murailles de terre*, Paris, Robert Laffont, 1984.
- CONDE, Maryse, *Ségou - La Terre en miettes*, Paris, Robert Laffont, 1985.
- CONFIANT, Raphaël, *Aimé Césaire : une traversée paradoxale du siècle*, Paris, Stock, 1993.
- CONFIANT, Raphaël, « Fils du diable en personne », in *Écrire la « parole de nuit ». La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, 1994.
- DAMAS, Léon-Gontran, *Pigments*, Paris, Guy Lévis Mano, 1937.
- DELAS, Daniel, *Littératures des Caraïbes de langue française*, Paris, Nathan-Université, 1999.
- DELSHAM, Tony, *Lapo Farine*, Fort-de-France, MGG, 1984.
- EYMA, Louis-Xavier, « Emmanuel », in JOYAU, Auguste, *Romans antillais du XIX<sup>ème</sup> siècle*, Morne-Rouge, Editions des Horizons Caraïbes, 1977.
- FRANKITO (SALIN, Franck *alias*), Pointe-à-Pitre - Paris, L'Harmattan (Coll. Lettres des caraïbes), 2000.
- FRANKITO, *L'Homme pas Dieu*, Paris, Écriture, 2012.
- FRANKITO, « Un nouveau son dans la littérature antillaise », *L'incertain, Revue de création littéraire et critique*, n° 2, K. Éditions, Juillet-Décembre 2013, p. 93-104.
- GADET, Steve, *Un jour à la fois*, Paris, L'Harmattan (Coll. Lettres des caraïbes), 2013.
- GLISSANT, Edouard, *La Lézarde*, Paris, Seuil, 1958.
- GLISSANT, Edouard, *Le Quatrième siècle*, Paris, Seuil, 1964.
- GLISSANT, Edouard, *La case du commandeur*, Paris, Seuil, 1981.
- GLISSANT, Edouard, *Mahagony*, Paris, Seuil, 1987.
- GLISSANT, Edouard, « Le chaos-monde, l'oral et l'écrit », in Ralph Ludwing [dir.], *Écrire la « parole de nuit ». La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, 1994.
- HEARN, Lafcadio, *Youma*, Paris, Idem éditions, 2012. (Texte original : *Youma, the story of a West-Indian Slave*, New-York, Harper&Brothers, 1890).
- JUMINER, Bertène, *La Fraction de seconde*, Paris, Éditions Caribéennes, 1990.

- KANOR, Fabienne, *D'eaux douces*, Gallimard (Coll. Continents Noirs), 2004.
- KECLARD, Serge, *Cartel comédie*, K. Editions (Coll. Littérature), 2012.
- LACROSIL, Michèle, *Sapotille et le serein d'argile*, Paris, Gallimard, 1960.
- LACROSIL, Michèle, *Cajou*, Paris, Gallimard, 1961.
- LHERISSON, Justin, *La famille des Pititecaille*, Port-au-Prince, Imprimerie Auguste A. Héraux, 1905.
- LHERISSON, Justin, *Zoune chez san ninnaine*, Port-au-Prince, Editions A.A. Héraux, 1906.
- MARAN, René, *Batouala*, Paris, éd. Albin Michel, 1921.
- MARAN, René, *Un homme pareil aux autres*, Paris, éd. Arc-en-Ciel, 1947.
- MARCELIN, Frédéric, *Thémistocle-Epaminondas Labasterre*, Paris, P. Ollendorff / Société d'éditions littéraires et artistiques, 1901 ; Rééditions Port-au-Prince, Éditions Fardin, 1976, 1982, 1999 ; Port-au-Prince, Presses Nationales d'Haïti, 2005.
- MARCELIN, Frédéric, *La vengeance de Mama*, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, 1902 ; Rééditions Port-au-Prince, Éditions Fardin, 1974, 1997.
- ORVILLE, Xavier, *Cœur à vie*, Paris, Stock, 1993.
- PLACOLY, Vincent, *Frères volcans chronique de l'abolition de l'esclavage*, Paris, Ed. La Brèche, 1983.
- PREVOST DE SANSAC DE TRAVERSAY, Auguste, « Les amours de Zémédare et Carina et description de l'île de la Martinique », in JOYAU, Auguste, *Romans antillais du XIX<sup>ème</sup> siècle*, Morne-Rouge, Editions des Horizons Caraïbes, Tome I, 1977.
- PULVAR, Audrey, *L'enfant-Bois*, Paris, Mercure de France (Coll. Littérature générale), 2004.
- ROMANETTE, Irmine, *Sonson de la Martinique*, Paris, Société française d'éditions littéraires et techniques, 1932.
- ROSEMOND DE BEAUVALLON, Jean-Baptiste, *Hier ! Aujourd'hui ! Demain ! ou les Agonies créoles*, Paris, éd. Coulommiers, impr. de P. Brodard et Gallois, 1885.
- ROSIER, Jean-Marc, *Noirs néons*, Monaco, Alphée-J.P. Bertrand, 2008.
- SAINVILLE, Leonard, *Dominique nègre esclave*, France, Présence Africaine, 1978 (1951).
- STEPHENSON, Élie, *Une flèche pour le pays à l'encan*, Paris, P. J. Oswald, 1975.
- STEPHENSON, Élie, *Catacombes de soleil*, Paris, Editions caribéennes, 1979.
- STEPHENSON, Élie, *Terres mêlées*, Le Mée-sur-Seine, Akpagnon, 1984.
- STEPHENSON, Élie, *O Mayouri*, (édition bilingue ; Trad. Marguerite Fauquenoy), Paris, L'Harmattan, 1988.
- STEPHENSON, Élie, *Comme des gouttes de sang*, Paris, Présence Africaine, 1988.



- TARDON, Raphaël, *La caldeira*, Paris, Fasquelle, 1948.
- TELLIM, Alexandre, *Trempage kreyol : secrets de famille*, Paris, Orphie, 2011.
- VIGNES, Hervé, *Guyane à fleur de mots*, Paris, Editions Aguer, 1995.
- ZOBEL, Joseph, *La rue Cases-Nègres*, Paris, J. Froissard & Présence Africaine, 1950.

### ***Littérature caribéenne hispanique***

- BARNET, Miguel, *Cimarrón*, La Habana, Gente Nueva, Instituto del libro, 1967.
- CARPENTIER, Alejo, *El reino de este mundo*, Mexique, Edición y Distribución Iberoamericana de Publicaciones S.A., 1949.
- CARPENTIER, Alejo, *Le partage des eaux (Los pasos perdidos)*, (Trad. Fr. par DURAND, René-L.-F.), Paris, Gallimard (coll. « Du monde entier »), 1955 ; réédition, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), n° 795, 1976.
- CARPENTIER, Alejo, *Le Royaume de ce monde (El reino de este mundo)*, (Trad. Fr. par DURAND, René-L.-F.), Paris, Gallimard (coll. « Du monde entier »), 1954 ; réédition, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), n° 1248, 1980.
- DURAND, Claude, DURAND, Carmen, *Cent ans de solitude*, Paris, Seuil, 1995 (Version française de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez).
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, Buenos Aire, Sudamericana, 1967.
- USLAR PIETRI, Arturo, *Las lanzas coloradas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1993 (1949).

### ***Littérature péninsulaire***

- ALEMÁN, Mateo, *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, Madrid, Várez de Castro, 1599.
- DELIBES, Miguel, *El hereje*, Barcelona, Destino, 1998.
- FALCONES DE LA SIERRA, Ildefonso, *La Cathédrale de la Mer*, (trad. de l'espagnol par PLANTAGENET, Anne), Paris, Robert Laffont, 2008.
- FALCONES DE LA SIERRA, Ildefonso, *La mano de Fátima*, Barcelona, Grijalbo, 2009. (trad. Fr. *Les révoltés de Cordoue*), 2011.
- FALCONES DE LA SIERRA, Ildefonso, *La reina descalza*, Barcelona, Random House Mandadori, S.A., 2013.

FALCONES DE LA SIERRA, Ildefonso, *Los herederos de la tierra*, Barcelona, Grijalbo, 2016.

*La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, Burgos, 1554.

PÉREZ-REVERTE, Arturo y Carlota, *El capitán Alatriste*, Madrid, Alfaguara, 1996.

QUEVEDO, Francisco, *El Buscón (Historia de la vida del Buscón, llamado Don Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños)*, Saragosse, Pedro Verges, 1626.

## **Théorie et critique littéraire**

ADAM-MAILLET, Maryse, *Réalisme et naturalisme*, Paris, Ellipses, 2001.

AGAT, Alain, *Negropolis*, Paris, La Manufacture de livres (Coll. Policiers), 2012.

AÍNSA, Fernando, *Reescribir el pasado*, Merida-Venezuela, Ed. CELARG, *El otro, lo mismo*, 2003.

ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española*, Tome I, Madrid, Gredos, 1972.

ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española*, Tome IV, Madrid, Gredos, 1992.

ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española*, Tome V, Madrid, Gredos, 1996.

AMADO, Alonso, « Lo español y lo universal en la obra de Galdós », in *Revista de la Universidad Nacional (1944- 1992)*, Vol. 8, n° 26 (1992), Universidad Nacional de Colombia, p. 35-53, [www.revistas.unal.edu.co](http://www.revistas.unal.edu.co).

AMADO, Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en la gloria de Don Ramiro*, Madrid, Gredos, 1984.

ARANGO MILIAN, Haydée, *El Caribe en la narrativa histórica de Alejo Carpentier y Antonio Benítez Rojo*, juin 2010, [www.dialnet.unirioja.es](http://www.dialnet.unirioja.es).

ARISTOTE, *La Poétique*, SIMONIN, Michel [dir.], Paris, collection Classiques, éditeur Le livre de poche, 1990.

AYANNIOTAKIS, Mélina, *Précis de littérature espagnole*, Levallois-Perret, Studyrama, 2012.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris (Moscou), Gallimard (Khoudojestvennaïa Literatoura), 1978, 1987 (1975).

BARDIN, Laurence, *L'analyse de contenu*, Paris, PUF, 1997.

BARDURY, Daniel, *Préposition et Cognition en créole martiniquais*, Thèse de doctorat, direction : Jean Bernabé, Université des Antilles et de la Guyane, 04 juin 2014.

- BARTHES, Roland, « L'effet du réel », in GENETTE, Gérard, TODOROV, Tzvetan [dir.], *Littérature et réalité*, Seuil, 1982, p. 81-90.
- BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1993.
- BARRERA, Trinidad, *Historia de la Literatura hispanoamericana, Tomo III: siglo XX*, Madrid, Ed. Cátedra, 2008.
- BECKER, Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Armand Colin, 2005.
- BELLINI, Guiseppe, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Castalia, 1997.
- BELROSE Maurice, BERTIN-ELISABETH Cécile, MENCÉ-CASTER Corinne, *Penser l'entre-deux entre Hispanité et américanité*, Actes du colloque international tenu à l'Université des Antilles et de la Guyane (10-11 mars 2005), Paris, Editions Le Manuscrit-Université, 2005.
- BERNARD, Claudie, *Le passé recomposé. Le roman historique français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette Supérieur, 1996.
- BERROU, Raphaël, POMPILUS, Pradel, *Histoire de la littérature haïtienne illustrée par les textes*, Port-au-Prince, Editions Caraïbes, 1975.
- BERTHO, Sophie, « L'attente postmoderne. A propos de la Littérature contemporaine en France », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°4-5, 1991, p.735-743.
- BERTIN-ELISABETH, Cécile, *Réécrire la littérature picaresque depuis l'Amérique hispanique*, Paris, Honoré Champion, 2012.
- BERTIN-ELISABETH, Cécile [dir.], *Les héros de la marge dans l'Espagne classique*, Paris, Le Manuscrit, 2007.
- BERTIN-ELISABETH, Cécile, *Le picaro, entre identité et variation*, Martinique, CRDP, 2007.
- BERTIN-ELISABETH, Cécile, « La littérature picaresque, un genre au cœur de l'entre-deux (approche théorique) », in Maurice BELROSE, Cécile BERTIN-ELISABETH, Corinne MENCÉ-CASTER, *Penser l'entre-deux entre Hispanité et américanité*, Paris, Ed. Le Manuscrit, 2005, p. 79-97.
- BIDART, Pierre, « L'influence du philosophe allemand F. Krause dans la formation des sciences sociales en Espagne », in *Revue germanique internationale*, n° 21 : « L'horizon anthropologique des transferts culturels », p. 133-148.
- BLANCKERMAN, Bruno, *Le roman depuis la Révolution française*, Paris, Presses Universitaires de France (Coll. Licences Lettres), 2011.

- BONELLS, Jordi, *Histoire de la littérature catalane*, Paris, Presses Universitaires de France (Coll. Que sais-je ?), 1994.
- BOTOYIYE, Geoffroy A. Dominique, *Le passage à l'écriture. Mutation culturelle et devenir des savoirs dans une société de l'oralité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- BOTREL, Jean-François, « Pour une histoire historique de la littérature espagnole », in SALAÛN, Serge, SERRANO, Carlos [dir.], *Histoire de la littérature espagnole contemporaine XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles. Questions de méthodes* », Actes du Colloque organisé à la Sorbonne par le CRID les 2, 3 et 4 mars 1989, Tours (France), Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1992, p. 35. L'auteur cite Antonio Gramsci (*Gramsci dans le texte*, François Ricci et Jean Bramant [dir.], Paris, Editions sociales, 1975, p. 643-644), p. 35-57.
- BOUJOU, Emmanuel, « Le roman face à la transition, défi de l'histoire, réplique du littéraire (1975-1985) », in *Le roman espagnol face à l'Histoire*, Paris, ENS éditions, 1996, p. 137-148.
- CANAVAGGIO, Jean [dir.], *Histoire de la littérature espagnole. Tome 2 : XVIII<sup>e</sup> -XIX<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fayard, 1994.
- CARCELEN, Jean-François, *Témoignage et fiction dans l'Espagne contemporaine*, France, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2012.
- CARPENTIER, Alejo, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid, siglo XXI de España editores, 1981.
- CHALI, Jean-Georges, ARTHON, Axel, *Vincent Placolý, un Créole américain*, Fort-de-France, Desnel, 2008.
- CHAMOISEAU, Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.
- CHANCÉ, Dominique, *Histoire des littératures antillaises*, Paris, Ellipses, 2005.
- CHANCÉ, Dominique, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, Paris, Honoré de Champion, 2010.
- CICHOCKA, Marta, « Entre Nouvelle Histoire et le nouveau roman historique : relectures, réinventions, écritures », in *Méthodologie de la recherche en linguistique et en littérature*, Rencontres doctorales des départements de français des universités polonaises et tchèques, Cracovie, du 8 au 10 février 2001, Centre de Civilisation Française et d'Études Francophones, à l'Université de Varsovie, Varsovie, Zurowska Joanna (Ed.), 2002.
- COMBE, Dominique, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.

- CONDE, Maryse, « Le roman historique : un rêve contraint. L’histoire est-elle possible ? », in ABENON, Lucien, BEGOT, Danielle, SAINTON, Jean-Pierre [dir.], *Construire l’histoire antillaise*, CTHS Histoire, 2002, p. 309-319.
- CORBIN, Alain, « La revanche des passions », in *Le point références. Le romantisme, les textes fondamentaux*, juillet-août 2010, p.7-9.
- COCOTE, Elodie, *Création d’un lexique bilingue français régional des Antilles-espagnol cubain, et enjeux traductifs et interculturels*, thèse dirigée par Corinne Mencé-Caster et Raphaël Confiant, soutenue à l’Université des Antilles, le 28 octobre 2017.
- CROCE, Benedetto, *Estetica*, Bari, Adelphi Edizioni, 1902.
- CYMERMAN, Claude, FELL, Claude, *La littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, Paris, Nathan, 1997.
- DE BEER Jean-Marc, MAGASICH-AIROLA Jorge, *América Mágica. Quand l’Europe de la Renaissance croyait conquérir le Paradis*, Paris, Editions Autrement, Série Mémoires, n°29, 1994.
- DE LAVERGNE, Elsa, *La naissance du roman policier français. Du Second Empire à la Première Guerre mondiale*, Paris, Editions classiques Garnier, 2009.
- DEL LUNGO, Andrea, *L’incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003.
- DERIVE, Jean, « La fixation de la littérature orale négro-africaine en langue française écrite », in Centre d’Etudes Francophones (Université Paris Nord), *Les littératures d’expression française, Négritude africaine, Négritude Caraïbe*, Journées du Centre d’Études Littéraires Francophones de l’Université Paris Nord (26 et 27 janvier 1973), Belgique, Editions de la Francité, 1973, p. 13-20.
- DERUELLE, Aude, TASSEL, Alain [dir.], *Problèmes du roman historique, Narratologie, n°7*, Paris, L’Harmattan, 2008.
- DI BENEDETTO, Christine, « Roman historique et histoire dans le roman », in *Cahier de narratologie*, [En ligne], n° 15/2008, mis en ligne le 14 décembre 2008, consulté le 15 mai 2015.
- DOODY, Margaret Anne, *The True Story of the Novel*, New Jersey, Rutgers University Press, 1997.
- DORTIER, Jean-François, *Les sciences humaines. Panorama des connaissances*, Paris, Ed. Sciences Humaines, 1998.
- DUCHET, Claude, « L’illusion historique, l’enseignement des préfaces », *La revue d’histoire littéraire de la France*, n° 3, 1975, p. 245-267.

- DUMÉZIL, Georges, *Du mythe au roman*, Paris, PUF, 1997 (1967).
- DURAND-LE GUERN Isabel, *Le roman historique*, Paris, Armand Colin, 2008.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Le livre de poche (coll. Biblio-essais), 1990 (1979).
- FANON, Frantz, *Peaux noires, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.
- FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, Éditions Maspéro, 1961.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Navarra (España), Ediciones EUNSA, 2003 (1998).
- FLORES JARAMILLO, Renán, « Demetrio Aguilera Malta. El precursor del realismo mágico », *Revista Afese*, vol. 55 (2010), p.137-151.
- FONTAINE, David, *La Poétique, introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Paris, Armand Colin, 2005.
- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in DEFERT, Daniel, EWALD, François, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, p. 817-849.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *La Antigüedad novelada*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1995.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Apología de la novela histórica*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2002.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Las primeras novelas, desde las griegas y latinas hasta la Edad Media*, Madrid, Gredos, 2008.
- GARCIA LOPEZ, José, *Historia de la Literatura Española*, Espagne, Ediciones Vicens Vives, 2006.
- GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil (coll. « Poétique »), 1982.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil (coll. « Poétique »), 1987.
- GENETTE, Gérard, « Introduction à l'architexte », in GENETTE, Gérard, JAUSS, Hans Robert, SCHAEFFER, Jean-Marie, SCHOLÉS, Robert, STEMPEL, Wolf Dieter, VIËTOR, Karl, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 89-159.
- GENETTE, Gérard, « Fiction ou Diction », *Poétique*, n° 134, Paris, Seuil, 2003.
- GENGEMBRE, Gérard, *Le romantisme*, Paris, Ellipses (Coll. thèmes & études), 1995.
- GENGEMBRE, Gérard, *Le roman historique*, Paris, Klincksieck, 2006.
- GILLI, Yves, « Le texte et sa lecture. Une analyse de l'acte de lire selon W. Iser », consulté sur [www.semen.org](http://www.semen.org)., 15 mars 2014.
- GLISSANT, Edouard, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996.
- GLISSANT, Edouard, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.

- GLISSANT, Edouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- GLISSANT, Edouard, *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981.
- GOODY, Jack, « Mémoire et apprentissage dans les sociétés avec et sans écriture : la transmission du Bagré », *L'Homme*, n°17, 1977, p. 29-52.
- GOODY, Jack, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Paris, Ed. La Dispute, 2007.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1986.
- HAMON, Philippe, « Statut sémiologique du personnage », in BARTHES, Roland, BOOTH, Wayne C., HAMON, Philippe, KAYSER, Wolfgang, *Poétique du récit*, Paris, Seuil (coll. « Points »), 1977, p.115-180.
- HAMON, Philippe, *Textes et idéologies*, Paris, PUF (Écriture), 1984.
- HIBBERT, Fernand, *Scènes de la vie haïtienne. Romulus*, Port-au-Prince, Impr. de l'Abeille, 1908 ; Port-au-Prince, Fardin, 1974 ; Port-au-Prince, Deschamps, 1988.
- HIBBERT, Fernand, *Les simulacres, l'aventure de M. Hellénus Caton*, Port-au-Prince, Imprimerie Chéraquit, 1923 ; Port-au-Prince, Fardin, 1974 ; Port-au-Prince, Deschamps, 1988 ; Port-au-Prince, Presses Nationales d'Haïti, 2005.
- HIBBERT, Fernand, *Sena*, Port-au-Prince, Imprimerie de l'Abeille, 1905 ; Port-au-Prince, Fardin, 1976 ; Port-au-Prince, Deschamps, 1988.
- HIBBERT, Fernand, *Scènes de la vie haïtienne. Les Thazar*, Port-au-Prince, Impr. de l'Abeille, 1907 ; Port-au-Prince, Fardin, 1975 ; Port-au-Prince, Deschamps, 1988.
- HOUËL, Drasta, *Cruautés et tendresses - Vieilles mœurs coloniales françaises*, Paris, Payot, 1925.
- HUET, Pierre-Daniel, *Traité de l'origine des romans*, France, 1670, [www.archives.org](http://www.archives.org), consulté le 20 mars 2015.
- IBAÑEZA IBAÑEZ, A., « Críticas a los errores de *La Catedral del Mar* », *El periódico de Aragón*, 20 Avril 2007, <http://www.elperiodicodearagon.com>, consulté le 20 décembre 2011.
- INNOCENT, Antoine, *Mimola ou l'histoire d'une cassette « petit tableau de mœurs locales »*, Port-au-Prince, Imp. V. Valcin, 1935.
- IÑIGO MADRIGAL, Luis [dir.], *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Tomo I: Época colonial, Madrid, Cátedra, 2012 (1982).
- IÑIGO MADRIGAL, Luis [dir.], *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo, Madrid, Cátedra, 2014 (1987).

- JANCIK, Dushan, *Dictionnaire pratique du marketing internet*, 2010-2012. [www.definition-marketing.net](http://www.definition-marketing.net)., consulté le 15 juin 2016.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- JAUSS, Hans Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », in GENETTE, Gérard, JAUSS, Hans Robert, SCHAEFFER, Jean-Marie, SCHOLLES, Robert, STEMPEL, Wolf Dieter, VIËTOR, Karl, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 37-76.
- JOLY, Monique, SOLDEVILA, Ignacio, TENA, Jean, *Panorama du roman espagnol contemporain (1939-1975)*, Montpellier, Etudes sociocritiques, 1979.
- JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, SEDES, 1997.
- JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
- JOYAU, Auguste, *Romans antillais du XIX<sup>ème</sup> siècle*, Morne-Rouge, Editions des Horizons Caraïbes, 1977.
- JOYAU, Auguste, *Panorama de la Littérature à la Martinique*, Morne-Rouge, Editions des Horizons Caraïbes, 1977.
- JUMINER, Bertène, *Au seuil d'un nouveau cri*, Paris, Présence Africaine, 1963.
- KALINOWSKI, Isabelle, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception, de « L'histoire de la littérature comme provocation pour la science de la littérature » (1967) à « Expérience esthétique et herméneutique littéraire » (1982) » dans *Revue germanique internationale*, n° 8, 1997, p. 151-172.
- LAPAIRE, Jean-Rémi, « Gestualité, cogrammaticalité : de l'action corporelle spontanée aux postures de travail métagestuel guidé. *Maybe* et le balancement épistémique en anglais » in, *Revue langage*, n°192, *Le vécu corporel dans la pratique d'une langue*, Paris, Larousse, décembre 2013, p. 57-72.
- LARIVAILLE, Paul, « L'analyse (morpho)logique du récit », in *Poétique*, n°19, 1974, p. 368-388.
- LAROCHE, Daniel, « Du livre au film (Dossier Littérature & Cinéma) », in *Revue.be* (revue littéraire et artistique en langues française et endogènes), Le Carnet et les Instants, 185, févr.-mars 2015.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil (collection Poétique), 1975.
- LENQUETTE, Anne, *Nouveaux discours narratifs dans l'Espagne postfranquiste, 1975-1995*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- LE PELLETIER, Catherine, *Littérature et société : La Guyane*, Matoury Guyane française, Ibis Rouge, 2014.



- LEROI-GOURHAN, André, *Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes*, Paris, Ed. Albin Michel, 1965.
- LUENGO, Ana, *La encrucijada de la memoria*, Berlin, Edición tranvía. Verlag Walter Frey, 2004.
- LUKACS, Georg, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1965 (1937).
- LY, Nadine, « Figures de l'Entre-deux (Littérature espagnole du Moyen Âge et du siècle d'Or) », in BELROSE, Maurice, BERTIN-ELISABETH, Cécile, MENCE-CASTER, Corinne, *Penser l'entre-deux entre Hispanité et américanité*, Actes du colloque international tenu à l'Université des Antilles et de la Guyane, (10-11 mars 2005), Paris, Editions Le Manuscrit-Université, 2005, p. 129-145.
- LYON-CAEN, Judith, RIBARD, Dinah, *L'historien et la littérature*, Paris, La Découverte (Coll. Repères), 2010.
- MABILLE, Pierre, *Le Merveilleux*, Paris, Pierre-Jean Oswald, 1977.
- MADEBE, Georice Berthin, *Emergence, invisibilité romanesque, hétérogénéité et sémiotique*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- MATAMORO, Blas, « La novela hispanoamericana: identidad, origen y narrativa », in Ciclo de conferencias: *Poesía y Novela hispanoamericanas : una literatura viva*, Madrid, 3 juin 2008.
- MATAMORO, Blas, « La novela hispanoamericana : América como utopía y Revolución », in Ciclo de conferencias: *Poesía y novela hispanoamericanas : una literatura viva*, Madrid, 5 juin 2008.
- MAXIMIN, Colette, *Littératures caribéennes comparées*, Paris, Karthala, 1996.
- MCINTOSH, Fiona, *La vraisemblance narrative en question*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2002.
- MÉNIL, René, *Antilles déjà jadis précédé de Tracées*, Paris, Jean Michel Place, 1999.
- MERLO-MORAT, Philippe, *Littérature espagnole contemporaine*, Paris, PUF, 2009.
- MESNARD, Philippe, « Au détour du regard – la littérature », in *L'Art et le politique, La part de l'œil*, 12, 1996, p. 193-205.
- MINGUET, Charles, *Littérature latino-américaine du XIX<sup>e</sup> siècle*, Bouge (Belgique), Edition Erasme, 1988.
- Ministerio de Cultura España, *Alejo Carpentier : Premio « Miguel de Cervantes » 1977*, Anthtropos Editorial Del Hombre, 1988.

- MOLINO, Jean, « Qu'est-ce que le roman historique ? », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 75<sup>e</sup> année, 2-3, 1975, p. 195-234.
- MONDESIR, Nahama, « L'écrivain et l'histoire des Antilles », in CHALI, Jean-Georges, ARTHON, Axel [dir.], *Vincent Placoly : un écrivain de la décolonisation*, Matoury Guyane française, Ibis Rouge Éditions, 2014.
- MONTANER, Carlos Alberto « Literatura y exilio », in *Lenguas y culturas hispánicas en los exilios*, Congresos internacionales de la lengua española, Valparaíso, 2010, [www.cervantes.es](http://www.cervantes.es).
- MOREJÓN, Nancy, « Silvia García-Sierra : Anthologie de la littérature caribéenne d'expression française, Université de La Havane, Faculté de langues étrangères, 1986, 2 t., 585 y 434 p. », in MOREJÓN, Nancy [dir.], *Anales del Caribe*, Centro de Estudios del Caribe /Casa de las Américas, Cuba (Habana), 6/1986, p. 336-342.
- NOUHAUD, Dorita, *La littérature hispano-méricaine*, Paris, Dunod, 1996.
- PADURA FUENTES, Leonardo, *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- PEDRAZA JIMENEZ, Felipe B., RODRIGUEZ CACERES, Milagros, *Historia esencial de la literatura española e americana*, Madrid, EDAF, 2008.
- PENADÉS, Antonio, « La novela histórica en Grecia Antigua. Grecia Antigua en la novela histórica », in PENADÉS, Antonio, GARCÍA GUAL, Carlos, HAEFS, Gisbert, NEGRETE, Javier, et GODOY, Pedro, *Cinco miradas sobre la novela histórica*, Madrid, Evohé Didaska, 2009.
- PHILIPPE, Gilles, *Le roman*, Paris, Seuil, 1996.
- PICANÇO, Luciano C., *Vers un concept de Littérature Nationale Martiniquaise*, New York, Peter Lang, 2000.
- PRUDENT, Lambert-Félix, *Des baragouins à la langue antillaise*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- PUCCINI, Dario, YUKIEVICH, Saúl, *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica: Tome I*, Mexico, Fondo de cultura económica, 2010 (2000).
- PULVAR, César, *D'Jhébo, le Léviathan noir*, éd. V, 1957.
- QUEFFELEC, Lise, *Le roman-feuilleton français au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.
- RAIMOND, Michel, *La Crise du roman*, Paris, Librairie José Corti, 1966.
- RAIMOND, Michel, *Le roman*, Paris, Armand Colin, (1987) 2005.

- REDA-EUVREMER, Nicole, *La littérature espagnole au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 1998.
- REEVE, Johnmarshall, *Psychologie de la motivation et des émotions*, Trad. de Slim Masmoudi, Belgique, De Boeck superior, 2012.
- REGIS, Antoine, *Les écrivains français et les Antilles. Des premiers Pères Blancs aux Surréalistes Noirs*, Paris, G.P. Maisonneuve & Larose, 1978.
- REY, Pierre-Louis, *Le roman*, Paris, Hachette (Coll. Contours littéraires), 1992.
- RICCI, François et BRAMANT, Jean, [dir.], *Gramsci dans le texte*, Paris, Editions sociales, 1975.
- RICE-MAXIMIN, Micheline, *Karukéra Présence littéraire de la Guadeloupe*, New-York, Peter Lang Publishing, 1998.
- REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, 2011.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.
- ROCH, Alexandra, *Le marronnage dans la littérature caribéenne*, Paris, L'Harmattan, 2017.
- ROCHMANN, Marie-Christine, *L'esclave fugitif dans la littérature antillaise*, Paris, éditions Karthala, 2000.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, « Significación de Alejo Carpentier », in Ministerio de Cultura España, *Alejo Carpentier : Premio « Miguel de Cervantes » 1977*, Barcelona, Anthropos, Editorial Del Hombre, 1988.
- SACRE, Sébastien Richard Ghislain, *Spiritualité et réalisme merveilleux dans la littérature caribéenne francophone : la (re)construction d'une identité*, Thèse de Philosophie, Université de Toronto, 2010.
- SANCHEZ, Jean-Pierre, « Les amazones américaines », in DESVOIS, François [dir.], *Le monstre*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 47-66 (p. 48-49 : Les amazones de Matinino, l'île femelle).
- SAN JOSE VASQUEZ, Eduardo, *Las luces del siglo. Ilustración y modernidad en el Caribe: La novela hispanoamericana del siglo XX*, España, Cuadernos de América sin nombre, n° 22, dirigidos por José Carlos Rovira, 2008.
- SANCHEZ FERRER, José Luis, *El realismo mágico en la novela hispanoamericana en el siglo XX*, Madrid, Anaya, 1990.
- SARMIENTO, Domingo Faustino, *Facundo o civilización y barbarie en las Pampas argentinas*, Chile, Ed. El progreso de Chile, 1845.

- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard (Coll. Folio essais), 2008 (1948).
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Du texte au genre », in GENETTE, Gérard, JAUSS, Hans Robert, SCHAEFFER, Jean-Marie, SCHOLES, Robert, STEMPEL, Wolf Dieter, VIËTOR, Karl, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 179-205.
- SCHEEL, Charles W., *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- SCHOLES, Robert, « Les modes de la fiction », in GENETTE, Gérard, JAUSS, Hans Robert, SCHAEFFER, Jean-Marie, SCHOLES, Robert, STEMPEL, Wolf Dieter, VIËTOR, Karl, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 77-88.
- SECO SERRANO, Carlos, « Los Episodios nacionales como fuente histórica », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 250-2, Octubre 1970-Enero 1971, p. 256-284.
- SEILLAN, Jean-Marie [dir.], *Les genres littéraires émergents*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- SERMAIN, Jean-Paul, *Le roman jusqu'à la Révolution française*, Paris, PUF, 2011.
- SERRANO, Carlos, « La génération 98 » en question, in SALÛN, Serge, SERRANO, Carlos [dir.], *Histoire de la littérature espagnole contemporaine XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles. Questions de méthodes*, Actes du Colloque organisé à la Sorbonne par le CRID les 2,3 et 4 mars 1989, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1992, p. 93-106.
- SINGLER, Christoph, *Le roman historique contemporain en Amérique Latine. Entre mythe et ironie*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- STEMPEL, Wolf-Dieter, « Aspects génériques de la réception », in GENETTE, Gérard, JAUSS, Hans Robert, SCHAEFFER, Jean-Marie, SCHOLES, Robert, STEMPEL, Wolf Dieter, VIËTOR, Karl, *Théorie des genres*, Paris, Seuil (collection Points Essais), 1986, p. 161-178.
- TADIE, Jean-Yves, *Le roman d'aventures*, Paris, Gallimard, 2013.
- TALKEU-TOUNOUGA, Camille, « La fonction symbolique de l'eau en Afrique noire. Une approche culturelle de l'eau », *Présence Africaine*, nouvelle série, n° 161/162, 2000, p. 33-47.
- TENEZE, Marie-Louise, « Introduction à l'étude de la littérature orale », *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, volume 24, n° 5, 1969, p. 1104-1120.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil (collection Points Essai), 1976 (1970).
- TODOROV, Tzvetan, « Introduction », in GENETTE, Gérard, TODOROV, Tzvetan [dir.], *Littérature et réalité*, Seuil, 1982.

- TOUMSON, Roger, *Mythologie du métissage*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- TOUTON, Isabelle, *L'image du siècle d'or dans le roman historique du dernier quart du XXe siècle*, Thèse de doctorat, direction : VITSE Marc, Université Toulouse II-Le-Mirail, 11 décembre 2004.
- VASQUEZ, Carmen, *Robert Desnos et Cuba. Un carrefour du monde*, Publications de l'Equipe de recherche de l'Université de Paris-VIII, *Histoire des Antilles hispaniques*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- VIALA, Fabienne, *Marguerite Yourcenar, Alejo Carpentier. Écritures de l'histoire*, Berne, Peter Lang, 2008.
- VIALA, Fabienne, *Leonardo Padura : le roman noir au paradis perdu*, Paris, L'Harmattan (Coll. Sang maudit), 1997.
- VIËTOR, Karl, « L'histoire des genres littéraires », in GENETTE, Gérard, JAUSS, Hans Robert, SCHAEFFER, Jean-Marie, SCHOLLES, Robert, STEMPEL, Wolf Dieter, VIËTOR, Karl, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 9-35.
- VULTUR, Iona, « Quand la fiction écrit l'Histoire », in *Écritures de l'histoire, écritures de la fiction*, Colloque international, du 16 au 18 mars 2006, Paris, [www.narratologie.ehess.fr](http://www.narratologie.ehess.fr).
- WACHTEL, Nathan, *La Vision des Vaincus – Les Indiens du Pérou devant la Conquête Espagnole (1530-1570)*, Paris, Gallimard, 1971.
- WACHTEL, Nathan, *Mémoires marranes - Itinéraires dans le sertão du Nordeste brésilien*, Paris, Seuil, 2011.
- WEINREICH Otmar, *Nachwort zur Heliodoros Übersetzung*, R. Reymer, Zurich, 1950.
- WRIGHT, Christopher, *Rembrandt*, Paris, Ed. Citadelles et Mazenod, 2000.

## Autres œuvres

- DEFOE, Daniel, *Robinson Crusoe*, Royaume Uni, W. Taylor, 1719.
- DUPLAN, Miguel, *L'acier*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- DUPLAN, Miguel, *Discours profane*, Editions des Equateurs, 2008.
- DUPLAN, Miguel, *Un long silence de carnaval*, Editions Quidam, 2010.
- DUPLAN, Miguel, *Les chants incomplets*, Mémoire d'encrier, 2013.
- FOLLET, Ken, *Les piliers de la Terre*, Editions Stock, 1990 trad. Française. (Texte original : *The pilars of the Earth*, Londres, publié par Mcmillan Ltd., 1989).

- JUMINER, Bertène, *Les Bâtards*, Paris, Présence Africaine, 1961.
- LANCASTRE, Dominique, *La Véranda*, Milhaud (France), Beaurepaire, 2010.
- LANCASTRE, Dominique, *Une Femme chambardeée*, Saint-Denis, Edilivre, 2012.
- LANCASTRE, Dominique, *Retour à la Grivelière*, Tournai (Belgique), Fortuna, 2014.
- OSENAT, Pierre, *Chants des îles*, Lyon, Armand Henneuse, 1968.
- SAINT-AURELE, Poirié, *Les veillées françaises*, Paris, éd. C. Gosselin & J. Andriveau, 1826.
- SAINT-AURELE, Poirié, *Cyprès et palmistes*, Paris, éd. Gosselin, 1833.
- SAINT-AURELE, Poirié, *Les veillées du Tropic*, Paris, éd. Perrotin, 1850.
- YOURCENAR, Marguerite, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Librairie Plon, 1951.

## Histoire et société

- ABENON, Lucien, BEGOT, Danielle, SAINTON, Jean-Pierre, *Construire l'histoire antillaise*, Paris, Edition du CTHS, 2002.
- ADELAIDE-MERLANDE, Jacques, *Histoire des communes Antilles-Guyane*, Pointe-à-Pitre, Pressplay, 1986, 6 volumes.
- ADKINS, Lesley, ADKINS, Roy, *El imperio romano : historia, cultura y arte*, Madrid, Edimat, 2005.
- ALDHUY, Julien, « Au-delà du territoire, la territorialité ? », *Géodoc*, 2008, p. 35-42, [www.halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00278669/document](http://www.halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00278669/document), consulté le 10 mars 2018.
- ARASSE, Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Éditions Denoël, 2004.
- ASSOULINE, Pierre, « Séfarades : « comme vous nous avez manqué ! » », in *Les Collections de L'Histoire* n° 79 : « Espagne(s), d'Al-Andalus à la crise catalane », avril-juin 2018, p. 84-85.
- BASTIDE, Roger, *Les Amériques noires*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- BEGOT, Danièle, *Guide de la recherche en histoire antillaise et guyanaise*, Paris, CTHS, 2012.
- BENSON, Daniel, « L'absence positive : une rencontre entre Jacques Rancière et Maurice Blanchot », [www.blanchot.fr](http://www.blanchot.fr), consulté le 20 juillet 2013.
- BENTOLILA, Alain, *De l'illettrisme en général et de l'école en particulier*, Paris, Plon, 1996.

- BERARD, Benoît, *Caraiïbes et Arawaks : Mythes et réalités*, Compte-rendu de JOLY, C., de la conférence tenue par Benoît Bérard à l'Atrium le 18 mai 2000. <http://www-peda.ac-martinique.fr/histgeo/confcar.shtml>, consulté le 02 février 2016.
- BERARD, Benoît, SAINTON, Jean-Pierre, DUMONT, Jacques, *Outre-mers revue d'histoire : Les territoires de l'histoire antillaise*, France, Société Française d'Histoire d'Outre-mer, numéro d'éditeur 183 -I, II, 1<sup>e</sup> semestre 2013.
- BLANCHARD, Pascal, BANCEL, Nicolas, BOËTSCH, Gilles, DEROO, Eric, LEMAIRE, Sandrine Lemaire [dir.], *Zoos humains et exhibitions coloniales, 150 ans d'inventions de l'Autre*, Paris, La découverte, 2011 (2002).
- BONNET, Véronique, BRIDET, Guillaume, PARISOT, Yolaine [dir.], *Caraiïbe et océan indien questions d'histoire*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- BOURDE, Guy, MARTIN, Hervé, *Les écoles historiques*, Paris, Seuil, 1997.
- BRIOIST, Pascal, « Littérature et histoire », in LACHAUD, Frédérique, LESCENT-GILES, Isabelle, RUGGIU, François-Joseph (éds.), *Histoires d'outre-Manche*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001.
- CABALLOS RUFINO, Antonio, *Los senadores hispanorromanos y la Romanización de Hispania*, Sevilla, Gráficas Sol, S.A Editorial, 1990.
- CABANEL, Patrick, « Le vrai, le vraisemblable, le rapporté, le (dé)nié : sur la vérité en Histoire au XX<sup>e</sup> siècle », in « *La Vérité* », Journées scientifiques annuelles de l'Institut Universitaire de France, Pôle de recherche et d'enseignement supérieur (PRES), Université Toulouse II-Le Mirail et Institut Universitaire de France, Toulouse : Hôtel-Dieu, 2-4 Avril 2013. [www.canal-u.tv](http://www.canal-u.tv).
- CHAUNU, Pierre, *Histoire de l'Amérique Latine*, Paris, Presse Universitaire de France (Coll. Que sais-je ?), 1949.
- COLOMB, Christophe, MARTYR D'ANGHIER, Pierre, VESPUCCI, Amerigo, *Le nouveau monde, récits de Amerigo Vespucci, Christophe Colomb, Pierre Martyr d'Anghierra*, Paris, société d'édition Les belles Lettres, 1992.
- CORNETTE, Joël, « De Philippe II à Charles IV. La machine à gouverner », *L'Histoire*, collections n° 79, avril-juin 2018, p. 44-51.
- DANEY DE MARCILLAC, Sidney, *Histoire de la Martinique depuis la colonisation jusqu'en 1815*, Société d'Histoire de la Martinique, Fort-de-France, 1975, 6 volumes (Reproduction de l'édition de 1846).

- DASPRE, André, « Le roman historique et l'histoire », *La revue d'histoire littéraire de la France*, 75<sup>e</sup> année, N°2-3, 1975, p. 235-244.
- DE CERTEAU, Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- DES BOSCS-PLATEAUX, Françoise, *Un parti hispanique à Rome ?, ascension des élites hispaniques et pouvoirs politiques d'Auguste à Hadrien (27 av. J-C, 138 ap. J-C)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005.
- DORIGNY, Marcel, GAINOT, Bernard, *Atlas des esclavages*, Paris, Editions Autrement, 2017.
- DURANT BOGAERT, Fabienne, GOODY, Jack, *Le vol de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2010.
- ELISABETH, Léo, *La société martiniquaise aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles 1664-1789*, Paris, SHM Karthala, 2003.
- ELISABETH, Léo, BERTIN-ELISABETH, Cécile, *Ma commune, mon histoire, volume I : Le sud de la Martinique*, France, Canopé-Éditions Orphie, 2017.
- FALLOPE, Josette, *Esclaves et citoyens. Les Noirs à la Guadeloupe au XIX<sup>e</sup> siècle*, Basse-Terre, Société d'Histoire de la Guadeloupe, 1992.
- GOMEZ, Thomas, *L'invention de l'Amérique : rêve et réalités de la conquête*, Paris, Aubier-Histoires, 1992.
- JOUTARD, Philippe, *Histoire et mémoires, conflits et alliance*, Paris, La Découverte, 2013.
- LACOUR, Auguste, *Histoire de la Guadeloupe*, Basse-Terre, 1977, 4 volumes (Reproduction de l'édition de 1855-1860).
- LEBEDYNSKY, Laroslav, *Les Sarmates : amazones et lanciers cuirassés entre Oural et Danube*, Paris, Errance, 2002.
- LE GOFF, Jacques, « Naissance du roman historique au XII<sup>e</sup> siècle », *La Nouvelle Revue Française, Le roman historique*, numéro spécial (n° 238), Paris, Gallimard, Octobre 1972, p. 163-173.
- LE GOFF, Jacques, VERNANT, Jean-Pierre, *Dialogue sur l'Histoire. Entretiens avec Emmanuel Laurentin*, Paris, Bayard, 2014.
- LE GOFF, Jacques, « Histoire et imaginaire », in LE GOFF, Jacques, CAUVIN Jacques, MARIN, Louis, PETER, Jean-Pierre, PERROT, Michelle, AUGUET, Roland, DURAND, Gilbert, CAZENAVE, Michel, *Histoire et imaginaire*, Paris, Poiesis, diffusion Payot, 1986, p. 9-21.
- NORA, Pierre, *Les lieux de la mémoire, Tome 1 : La République*, Paris, Gallimard (Bibliothèque illustrée des histoires), 1984, 1997.



- NORA, Pierre, *Les lieux de la mémoire*, Tome 2 : *La Nation*, Paris, Gallimard (Bibliothèque illustrée des histoires), 1986.
- NORA, Pierre, *Les lieux de la mémoire*, Tome 3 : *Les France*, Paris, Gallimard (Bibliothèque illustrée des histoires), 1992.
- NORA, Pierre, « Malaise dans l'identité historique », in *Liberté pour l'histoire*, Paris, CNRS éditions, 2008.
- NOURRY, Philippe, *Histoire de l'Espagne. Des origines à nos jours*, Paris, Tallendier, 2013.
- PÉREZ, Joseph, JULIÁ, Santos, VALDEÓN, Julio, *Historia de España*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2003.
- PÉREZ, Joseph, *La España del siglo XVI*, Madrid, Anaya, 1991.
- PERROT, Michelle (avec Michel CAZENAVE), « L'imaginaire social au XIX<sup>e</sup> siècle », in LE GOFF, Jacques, CAUVIN Jacques, MARIN, Louis, PETER, Jean-Pierre, PERROT, Michelle, AUGUET, Roland, DURAND, Gilbert, CAZENAVE, Michel, *Histoire et imaginaire*, Poiesis, Paris, 1986, p. 84-107.
- PETITJEAN ROGET, Jacques, *La société d'habitation à la Martinique, un demi siècle de formation*, Thèse doctorale soutenue à l'Université de Lille Olivier Dolfus, 1980.
- PICKERING, Mary, « Le positivisme philosophique : Auguste Comte », in *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, 2011/2 (Volume 67), Editeur Université Saint-Louis de Bruxelles, p. 49-67. DOI : 10.3917/riej.067.0049. URL : <http://www.cairn.info/revue-interdisciplinaire-d-etudes-juridiques-2011-2-page-49.htm>, consulté le 7 juillet 2017.
- PLOWMAN, Robert J., The Voyage of the « Coolie » ship Kate Hooper, October 3, 1857, - March 26, 1858, *Prologue Magazine*, vol. 33, n° 2, summer 2001, [www.archives.gov](http://www.archives.gov), consulté le 15 février 2018.
- PRESTON, Paul, *Las tres Españas del 36*, Barcelona, Plaza&Janés, 1998.
- ROGERS, Dominique, « De l'origine du préjugé de couleur en Haïti », in *Outre-Mer*, tome 90, n° 340-341, 2<sup>e</sup> semestre 2003, Haïti première République noire, sous la direction de DORIGNY, Marcel, p.83-101, [www.persée.fr](http://www.persée.fr), consulté le 3 mai 2018.
- SAINTON, Jean-Pierre, « L'histoire antillaise... « à quoi ça sert ? » », in ABENON, Lucien, BEGOT, Danielle, SAINTON, Jean-Pierre [dir.], *Construire l'histoire antillaise*, CTHS Histoire, 2002, p. 411-436.
- SAINTON, Jean-Pierre [dir.], *Histoire et civilisation de la Caraïbe : Guadeloupe, Martinique, Petites Antilles*, Tome 1, Paris, Karthala, 2015.

- SALA-MOLINS, Louis, *L'Afrique aux Amériques. Le code noir espagnol*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- SALA-MOLINS, Louis, *Le code noir ou le calvaire de Canaan*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.
- SANCHEZ, Alicia, POMES, María, *Historia de Barcelona. De los orígenes a la actualidad*, Barcelona, Editorial Optima, 2001.
- SCHAUB, Jean-Frédéric, « Le monde à l'heure espagnole », *L'Histoire*, collections n° 79, avril-juin 2018, p. 28-35.
- STALLONI, Yves, *Ecoles et courants littéraires*, Paris, Armand Colin, 2009 (2004).
- ZUMTHOR, Paul, *La vie quotidienne en Hollande au temps de Rembrandt*, Paris, Hachette, 1990.
- ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

## ***Identité***

- BALIBAR, Etienne, « Identité culturelle, identité nationale », in *Quaderni*, volume 22, numéro 1, Hiver 1994, Exclusion-Intégration : la communication interculturelle, p. 53-65.
- BERNABE, Jean, *La dérive identitariste*, Paris, L'Harmattan, 2016.
- BERNABE, Jean, CHAMOISEAU, Patrick, CONFIANT, Raphaël, *Éloge de la Créolité*, Paris, Gallimard, 1993 (1989), Mayenne, 2010.
- BERNABE, Jean, « Fènwè et wè clè, le syndrome homérique à l'œuvre dans la parole antillaise », in *Au visiteur lumineux. Des îles créoles aux sociétés plurielles. Mélanges offerts à Jean Benoist*, Matoury Guyane française, Ibis Rouge Editions, 2000, p. 633-650.
- CALIXTE, Fritz, DORISMOND, Edelyn [dir.], *Recherches haïtiano-antillaises. Vaudou, Santería, Candomblé...Les pratiques religieuses dans la Caraïbe*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- CAMPBELL, Mavis C., *The Maroons of Jamaica, 1655-1796*, Trenton, New Jersey, Africa World Press, 1990.
- CASSACAS, Jordi, SANTACANA, Carles, *Le nationalisme catalan*, Paris, Ellipses, 2004.
- CASTRO, Adolfo, *Historia de los judíos en España desde los tiempos de su establecimiento hasta principios del presente siglo*, Valladolid, éd. Maxtor, 2011.

- CASTRO, Américo, *España en su historia. Cristianos, Moros y Judíos*, Barcelona, Criticas, 2013 (1948).
- CASTRO, Américo, *La realidad histórica de España*, Méjico, Editorial Porrúa, 1987 (1954).
- CHIVALLON, Christine CHIVALLON, *La Diaspora noire des Amériques, Expériences et théories à partir de la Caraïbe*, Paris, CNRS Editions, 2004.
- CUCURULL, Félix, *El fêt nacional catalá a través de la història*, Barcelona, Edicions de La Magrana, coll. Alliberament, 1980.
- DE MAETZU, Ramiro, « La defensa de la Hispanidad », in *Acción española*, Tome 1, número 1, Madrid, 15 décembre 1931.
- DE MAETZU, Ramiro, *Defensa de la hispanidad*, Madrid, Homo legens, 1934.
- DI MEO, Guy, « Territorialité », [www.hypergeo.eu](http://www.hypergeo.eu), consulté le 15 mars 2018.
- DORIGNY, Marcel, *Atlas des esclavages. De l'Antiquité à nos jours*, Paris, Edition Autrement (coll. Atlas/Mémoires), 2017.
- ENTIOPE, Gabriel, *Nègres, danse et résistance. La Caraïbe du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- ERSKINE, Noel Leo, *From Garvey to Marley. Rastafari Theology*, USA, University Press of Florida, 2004.
- FOUCHARD, Jean, *Les marrons de la Liberté*, Port-au-Prince, Éditions Henri Deschamps, 1988.
- GLISSANT, Edouard, Entrée "Pensée archipélique" du Répertoire vidéo "Édouard Glissant, parole libre" sur le site officiel "Édouard Glissant, une pensée archipélique" ([www.edouardglissant.fr/repertoire.html](http://www.edouardglissant.fr/repertoire.html)). Edouard Glissant, Entrée "Pensée archipélique" du Répertoire vidéo "Édouard Glissant, parole libre" sur le site officiel "Édouard Glissant, une pensée archipélique", [www.edouardglissant.fr/repertoire.html](http://www.edouardglissant.fr/repertoire.html), consulté le 10 mars 2016.
- GANIVET, Ángel, *Idearium español*, Madrid, Ed. Inman Fox (Colección Austral), 1990.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro, *A qué llamamos España*, Madrid, S.L.U. Espasa Libros, 1984 (1971).
- LAVOU, Victorien, *Les Noirs et le discours latino-américain*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1997.
- LOUISE, René, *Manifeste du marronisme moderne : philosophie de l'esthétique – Le métissage culturel*, Case-Pilote, Ed. Lafontaine (coll. Pou nous av), 2006 (rééd. Ed. Yehkri.com, 2014).

- MATEO RODRIGUEZ, José, « Qu'est-ce que la Caraïbe ? vers une définition géographique », in Cruse&Rhiney (eds.), *Caribbean Atlas*, <http://www.caribbean-atlas.com>, consulté le 25 juin 2018.
- MURUGAIYAN, Appasamy, « Chants tamouls aux Antilles : un patrimoine entre écrit et oral », in L'ÉTANG, Gerry [dir.], *De la créolisation culturelle, Archipélies n°3-4*, Éditions Publibook, 2012, p. 215-234.
- ORTEGA Y GASSET, José, *España invertebrada*, Madrid, Edición Revista de Occidente, 1967 (1921).
- ORTIZ, Fernando, *Entre cubanos, psicología tropical*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1993 (1913).
- ORTIZ, Fernando, *El pueblo cubano*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1997 (1908).
- ORY, Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France (Coll. Que sais-je ?), 2011.
- PARISOT, Yolaine, « Trouble dans le genre caribéen, l'Autre du cosmopolitisme postcolonial », in PARISOT, Yolaine, OUABDELMOUMEN, Nadia, *Genre et migrations postcoloniales : lectures croisées de la norme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (Coll. Pluriel), 2013, p. 123-141.
- PARISOT, Yolaine, PLUVINET, Charline [dir.], *Pour un récit transnational la fiction au défi de l'histoire immédiate*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (Coll. Pluriel), 2015.
- PETIT, Laurent, *La mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France (Coll. Que sais-je ?), 2006.
- PETITIER, Paule, « Les lieux de mémoire, sous la direction de Pierre Nora », *Romantisme*, n°63, Femmes écrites, 1989, [www.persee.fr](http://www.persee.fr), consulté le 2 juillet 2017.
- PETRISSANS-CAVAILLES, Danielle, *Sur les traces de la traite des Noirs à Bordeaux*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- PRADEL, Lucie, *Dons de mémoire de l'Afrique à la Caraïbe*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- PRIOTTI, Jean-Philippe [dir.], *Identités et territoires dans les mondes hispaniques XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.
- RICŒUR, Paul, *Les conflits des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969.
- RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil (Coll. 3 points essais), 1990.
- RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil, 2003 (2000).
- ROUART, Marie-France, *Le mythe du Juif errant dans l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 1988.

SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio, *El drama de la formación de España y de los españoles*, Madrid, Barbarroja, 2008 (1973).

SAUDER, Gerhard, « La conception herdérienne de peuple/langue, des peuples et de leurs langues », *Revue germanique internationale*, n° 20, 2003, p. 123-132, DOI : 10.4000/rgi.977. [En ligne] le 07 juillet 2011, consulté le 30 mai 2018. URL : <http://journals.openedition.org/rgi/977>.

UNAMUNO, Miguel (de), « Hispanidad », *Sintesis*, n°6, Buenos Aires, 1927, p. 305-310.

UNAMUNO, Miguel (de), *En torno al casticismo*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1996 (1895).

VALDÉS, María-Alba, *Magie des Caraïbes et Santería*, Paris, éditions Trajectoires, 2010.

## ***Postmodernité***

BESSIÈRE, Bernard, « Du serpent de mer au tigre de papier : le postmodernisme à l'espagnole », in TYRAS, Georges [dir.], *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Actes du colloque international, Grenoble, 16-18 mars 1995, CERHIUS-Université Stendhal (Numéro hors-série de *Tigre*), 1996, p. 49-68.

CROS, Edmond, « Sujet culturel et postmodernité : remarques sur une déshistoricisation », in TYRAS, Georges [dir.], *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Actes du colloque international, Grenoble, 16-18 mars 1995, CERHIUS-Université Stendhal (Numéro hors-série de *Tigre*), 1996, p. 15-21.

DERRIDA, Jacques, Invité de l'émission « Le cercle de minuit » du 23 avril 1996, [www.ina.fr](http://www.ina.fr), consulté le 20 juillet 2013.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, éd. de Minuit, 1979.

SAÏD, Edward, *L'orientalisme*, Paris, Seuil, 2005 (Version originale : Edward Saïd, *Orientalism*, New York, Pantheon Books ; Londres, Routledge & Kegan Paul ; Toronto, Random House, 1978).

TYRAS, Georges, « La postmodernité et après ? », in TYRAS, Georges, [dir.], *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Actes du colloque international, Grenoble, 16-18 mars 1995, CERHIUS-Université Stendhal (Numéro hors-série de *Tigre*), 1996, p. 7-12.

## ***Théories postcoloniales et décoloniales***

- BERTIN-ELISABETH, Cécile, MENCE-CASTER, Corinne, « Approche de la pensée décoloniale », *Archipélies* [en ligne], 5/8/2018, consulté le 5 août 2018.
- BHABHA, Homi K., *The location of culture*, Londres, Routledge, 1994.
- BHALBRA, Gurinder K., « Postcolonial and decolonial dialogues », in *Postcolonial studies*, vol.17, n°2, London, Routledge, 2014.
- BOIDIN, Capucine, HURTADO LOPEZ, Fátima, « La philosophie de la libération et le courant décolonial », *Cahier des Amériques Latines*, n° 62, 2009, p. 17-22.
- DE TORO, Alfonso, DE TORO Fernando, *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica*, Madrid, Iberoamericana, 1999.
- FOURTON, Marjolaine, « Les *subaltern-studies* : principes fondateurs et postérité d'un projet historique », mis en ligne le 08/02/2016 sur [www.indomemoire.hypotheses.org](http://www.indomemoire.hypotheses.org), consulté le 18 mai 2017.
- GUHA, Ranajit, *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India*. Delhi, Oxford University Press India, 1983.
- GRAMSCI, Antonio, *Cahiers de prison, 1, 2, 3, 4 et 5*, traduits par Monique Aymar et Françoise Bouillot, Paris, Gallimard, 1996.
- LUGONES, María, « Heterosexualism and the Colonial/Modern Gender system », *Hypatia*, vol. 2, n°1, 2007, p. 186-209.
- MERLE, Isabelle, « Les *Subaltern Studies*. Retour sur les principes fondateurs d'un projet historiographique de l'Inde coloniale », *Genèses*, 2004/3 (n°56), p. 131-147. DOI : 10.3917/gen.056.0131. URL : <https://www.cairn.info/revue-geneses-2004-3-page-131.htm>, consulté le 20 avril 2018.
- MIGNOLO, Walter D., The geopolitics and knowledge and the colonial difference, *South Atlantic Quarterly*, vol. 101, n°1, 2000, p. 57-96.
- QUIJANO, Aníbal, « Coloniality and Modernity/Rationality, *Cultural Studies*, vol. 21, n°2, 2007, p. 168-178.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, « Can the subaltern speak ? », in *Marxism and the interpretation of Culture*, Cary Nelson and Lawrence Grossberg, University of Illinois Press, 1988.

## ***Nation et nationalisme***

- GIRAULT, René, *Peuples et nations d'Europe au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette Supérieur (Coll. Carré d'Histoire), 1996.
- KOPP, Robert, « Les nationalismes sont nés du romantisme », in *Le point références. Le romantisme, les textes fondamentaux*, juillet-août 2010, p.10-11.
- KOTT, Sandrine, MICHONNEAU, Stéphane, *Dictionnaire des nations et des nationalismes*, Paris, Hatier, 2006.
- MILEY, Thomas Jeffrey, LARROQUE, Jimena Aranguren, « Des identités en évolution : l'exemple des Catalans dans l'Espagne contemporaine », *Pôle Sud*, 2/2005, n° 23, p. 147-174, [www.cairn.info](http://www.cairn.info), consulté le 5 juin 2015.
- PICARD, Pierre-Henri, « Les régions et l'Europe contre l'État-nation », in [www.causeur.fr](http://www.causeur.fr), 23 novembre 2017, consulté le 5 février 2018.
- PRAT DE LA RIBA, Enric, *La nacionalidad catalana*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.
- RAFFESTIN, Claude, *Pour une géographie du pouvoir*, Paris, Litec, 1980.
- ROIG OBIOL, Joan, *El nacionalismo catalán*, Madrid, Arco Libros, 1998.
- SOLÉ TURA, Jordi, *Catalanismo y revolución burguesa*, éd. Edicusa, 1970.
- TERMES, Josep, *El nacionalisme català. Problemes d'interpretació*, Colloque d'Historiens, Fondation Bofill, 1974.
- VILAR, Pierre, *La Catalogne dans l'Espagne moderne. Recherches sur les fondements économiques des structures nationales*, Paris, Flammarion, 1977 (1968).

## **Dictionnaires et encyclopédies**

- BARAQUIN, Noëlla, BAUDART, Anne, DUGUE, Jean, LAFFITTE, Jacqueline, RIBES, François, WILFERT, Joël, *Dictionnaire de Philosophie*, Paris, Armand Colin, 2005 (1995).
- BLOCH, Oscar, VON WARTBURG, Wather, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996 (1932).
- BONELLS, Jordi [dir.], *Dictionnaire des littératures hispaniques, Espagne et Amérique Latine*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2009.

- BURREL I FLORIA, Guillem [dir.], *Gran Enciclopedia temàtica Plaza*, Historia Universal III, Barcelona, Plaza & Janés editores, 1989.
- CORZANI, Jack, *La littérature des Antilles-Guyane françaises*, Tome I Exotisme et Régionalisme, Fort-de-France Martinique, Edition Désormeaux, 1978.
- CORZANI, Jack, *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane*, Tome 5, Fort-de-France Martinique, Editions Désormeaux, 1993.
- CORZANI, Jack, *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane*, Tome 6, Fort-de-France Martinique, Editions Désormeaux, 1993.
- CORZANI, Jack, HOFFMANN, Léon-François, PICCIONE, Marie-Lyne, *Littératures francophones. II. Les Amériques, Haïti, Antilles-Guyane, Québec*, Paris, Belin, 1998.
- DE BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre, COUTY, Daniel, REY, Alain, *Dictionnaire des littératures françaises*, Tome III, Paris, Bordas, 1994.
- Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997.
- Dictionnaire encyclopédique Auzou*, Paris, Auzou, 2004.
- Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975 (1932).
- DUBOIS Jean, GIACOMO, Mathée, GUESPIN, Louis, MARCELLESI, Christiane, MARCELLESI, Jean-Baptiste, MEVEL, Jean-Pierre, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1994.
- Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1995, Tome 20.
- Encyclopédie de la littérature*, Milan (Italie), Garzanti editore, 1999.
- GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire Latin-Français : Le grand Gaffiot*, Paris, Hachette, 2000.
- GISPERT, Carlos [dir.], *Historia del mundo moderno*, Tome 2 : Entre la revolución industrial y el colonialismo, Barcelona, Océano editoriales, 2000.
- KLAUBER, Véronique, « Diégèse, poétique », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], [www.universalis.fr](http://www.universalis.fr), consulté le 20 janvier 2015.
- Le grand Larousse universel*, Paris, Librairie Larousse, 1989.
- Le petit Larousse illustré*, Paris, Librairie Larousse, 1980.
- Le petit Larousse illustré*, Paris, Librairie Larousse, 2004.
- Le petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2008.
- Le petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2013.
- Le petit Larousse illustré 2017*, Paris, Larousse, 2016.



- Le petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2017.
- Le petit Robert, dictionnaire de la langue française*, Paris, Le Robert, 2003.
- Le petit Robert, dictionnaire de la langue française*, Paris, Le Robert, 2002.
- Le petit Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2006.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2001.
- OESTERREICHER-MOLLWO, *Petit dictionnaire des symboles*, Belgique, Brepols, 1992.
- PONT-HUMBERT, Catherine, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Paris, Hachette Littératures, 1995.
- ROBERT, Paul, *Dictionnaire Nouveau Petit Le Robert*, Paris, Le Robert, 1994.
- SOLAR David, VILLALBA Javier [dir.], « Illustración. El pensamiento ilustrado », in *Historia del mundo moderno*, Tome 1 : Entre el Renacimiento y la Revolución Francesa, Barcelona, Océano editoriales, 2000.
- SOLAR, David, VILLALBA, Javier [dir.], « El siglo XIX: progreso y revolución. Trayectoria histórica del siglo », in *Historia del mundo moderno*, Tome 2: Entre la Revolución Industrial y el Colonialismo, Barcelona, Océano editoriales, 2000.

## Autres références sitographiques

[www.academie-francaise.fr](http://www.academie-francaise.fr)

[www.bing.com](http://www.bing.com)

[www.blanchot.fr](http://www.blanchot.fr)

[www.cairn.info](http://www.cairn.info)

[www.canal-u.tv](http://www.canal-u.tv)

[www.causeur.fr](http://www.causeur.fr)

[www.classes.bnf.fr/livre/arret/histoire-du-livre/imprimerie/01.htm](http://www.classes.bnf.fr/livre/arret/histoire-du-livre/imprimerie/01.htm)

[www.cnrtl.fr](http://www.cnrtl.fr)

[www.cultura.elpais.com](http://www.cultura.elpais.com)

[www.e-marketing.fr](http://www.e-marketing.fr)

[www.edouardglissant.fr/repertoire.html](http://www.edouardglissant.fr/repertoire.html) : *Édouard Glissant, une pensée archipélique*, Entrée :  
« Gouffre et créolisation », Répertoire vidéo « Édouard Glissant, parole libre ».

[www.fabula.org](http://www.fabula.org)

[www.histoire-pour-tous.fr](http://www.histoire-pour-tous.fr)

[www.ildefonsofalcones.com](http://www.ildefonsofalcones.com)

[www.ina.fr](http://www.ina.fr)

[www.larousse.fr/encyclopedie/divers/revolution\\_industrielle](http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/revolution_industrielle)

[www.leonardopadura.com](http://www.leonardopadura.com)

[www.narratologie.ehess.fr](http://www.narratologie.ehess.fr)

[www.rgi.revues.org](http://www.rgi.revues.org)

[www.santiagoposteguillo.es](http://www.santiagoposteguillo.es)

[www.scad.fr](http://www.scad.fr)

[www.semen.revues.org](http://www.semen.revues.org)

[www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp](http://www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp)

[www.touslescontes.com](http://www.touslescontes.com)

[www.tout-sur-la-memoire.com](http://www.tout-sur-la-memoire.com)

[www.universalis.fr/encyclopedie/diegese-poetique](http://www.universalis.fr/encyclopedie/diegese-poetique)

[www.atlas-caraibe.certic.unicaen.fr](http://www.atlas-caraibe.certic.unicaen.fr)

# ANNEXES

---

## Annexe 1 : DRAMATIS PERSONAE

*Circo Máximo*, p. 11

### Familia imperial

**Marco Ulpio Trajano**, *Imperator Caesar Augustus*

**Pompeya Plotina**, esposa de Trajano

**Publio Elio Adriano**, sobrino segundo de Trajano

**Vibia Sabina**, sobrina nieta de Trajano

**Marcia**, madre de Trajano

**Ulpia Marciana**, hermana de Trajano

**Matidia mayor**, sobrina de Trajano

**Matidia menor**, sobrina nieta de Trajano

**Rupilia Faustina**, sobrina nieta de Trajano

### Legati y senadores del círculo de Trajano

**Cneo Pompeyo Longino**, *legatus*, amigo personal de Trajano

**Nigrino**, *legatus*, amigo de Trajano

**Lucio Quieto**, *legatus* y jefe de la caballería, amigo de Trajano

**Lucio Licinio Sura**, senador hispano

**Plinio el Joven**, senador y abogado

**Celso**, senador y *legatus*

**Palma**, senador y *legatus*

**Tercio Juliano**, *legatus* de la VII *Claudia* en Moesia Superior

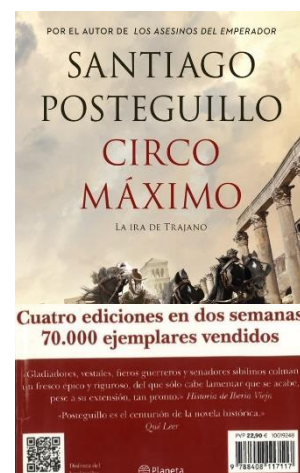
**Frontino**, senador y consejero de Trajano

**Laberio Máximo**, *legatus*

**Menenio**, senador y padre de la vestal Menenia

**Cecilia**, esposa de Menenio y madre de la vestal Menenia

### Otras personas del entorno de la familia imperial



**Dión Coceyo**, filósofo griego que en la actualidad es más conocido con el sobrenombre de

**Dión Crisóstomo Critón**, médico del emperador Trajano

**Cayo Suetonio Tranquilo**, escritor romano y *procurator bibliothecae augusti*

**Apolodoro de Damasco**, arquitecto

**Domicia Longina**, esposa de Domiciano

**Publio Acilio Atiano**, antiguo tutor de Adriano

### **Senadores contrarios a Trajano**

**Mario Prisco**, senador y antiguo gobernador

**Pompeyo Colega**, senador

**Cacio Frontón**, senador

**Salvio Liberal**, senador

#### **Sacerdotes**

**Cicurino**, *flamen dialis*, sacerdote supremo de Júpiter

**Salinator**, *rex sacrorum*

#### **Vestales**

**Menenia**, vestal

**Cornelia**, Vestal Máxima

**Tullia**, Vestal Máxima

**Claudia**, vestal

### **Aurigas del Circo Máximo**

**Celer**, auriga de la corporación de los rojos

**Acúleo**, auriga de la corporación de los azules

**Pulcher**, auriga de la corporación de los verdes

**Taurus**, auriga de la corporación de los azules

### **Caballos del Circo Máximo**

**Niger**, caballo de la corporación de los rojos

**Orynx**, caballo de la corporación de los rojos

**Tigris**, caballo de la corporación de los rojos

**Raptore**, caballo de la corporación de los rojos

**Tuscus**, caballo de la corporación de los azules

**Passerinus**, caballo de la corporación de los azules

**Pomperanus**, caballo de la corporación de los azules

**Victor**, caballo de la corporación de los azules

### **Pretorianos**

**Sexto Atio Suburano**, jefe del pretorio

**Tiberio Claudio Liviano**, jefe del pretorio

**Aulo**, tribuno pretoriano

### **Otros oficiales y/o legionarios del ejército romano**

**Tiberio Claudio Máximo**, *duplicarius* de la caballería romana

**Cincinato**, tribuno militar

**Cayo**, legionario en la frontera del Danubio

**Quinto**, legionario en la frontera del Danubio

**Décimo**, centurión romano desertor

**Cayo**, legionario desertor

**Secundo**, legionario desertor

### **Personajes dacios y sus aliados sármatas y roxolanos**

**Decéballo**, rey de la Dacia

**Diegis**, noble de la Dacia

**Vezinas**, noble de la Dacia

**Bacilis**, sumo sacerdote de la Dacia

**Dochia**, hermana de Decéballo

**Zia**, esclava al servicio de Dochia

**Hermilo**, esclavo al servicio de Longino

**Sesagus**, rey de los roxolanos

**Amage**, mujer roxolana

**Marcio**, gladiador *mirmillo* y guerrero aliado de los sármatas; posteriormente conocido con el sobrenombre de **Senex**

**Alana**, guerrera sármata, antigua *gladiatrix*, mujer de Marcio

**Tamura**, niña sármata, hija de Alana y Marcio

**Akkás**, líder sármata

### **Personajes del anfiteatro Flavio**

**Trigésimo**, *lanista*

**Carpophorus**, *bestiarius*

**Maroboduus**, gladiador

**Verres**, cocinero

**Cristianos**

**Juan**, discípulo de Cristo

**Ignacio**, obispo de Antioquía

**Evaristo**, obispo de Roma

**Alejandro**, asistente del obispo de Roma

**Marción**, comerciante de Frigia

**Otros personajes**

**Scaurus**, ajustador de clepsidras

**Atellus**, un rufián de la Subura

**Malleolus**, recaudador de impuestos

**Personajes del Imperio parto**

**Osroes**, *Šāhān šāh*, rey de reyes de Partia

**Partamasiris**, hermano de Osroes

**Personajes del Imperio kushan**

**Shaka**, embajador del emperador Kadphises

**Personajes del Imperio han**

**Li Kan**, guerrero de la caballería han

**Chi tu-wei**, comandante de la caballería han

**Personajes del pasado**

**Cayo Julio César**, senador y dictador romano

**Tito Flavio Domiciano**, *Imperator Caesar Augustus*

## Annexe 2 : Quelques illustrations du corpus



Figure 6. « *Bastaix* ». Photo de la porte d'entrée de la basilique Santa María del mar, reproduite au début de chaque grande sous-partie du roman *La Catedral del mar*

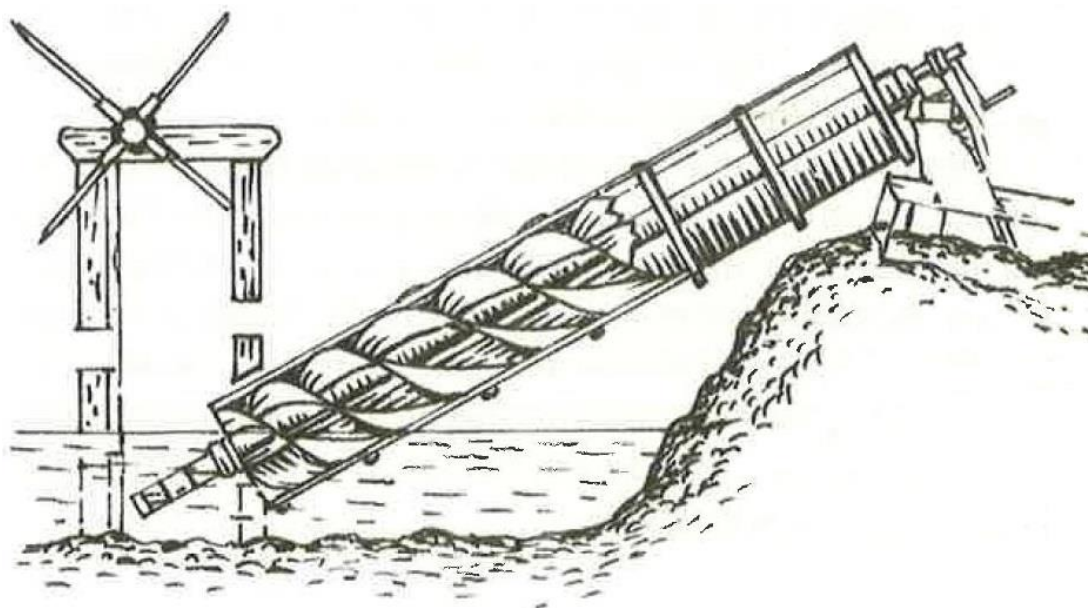
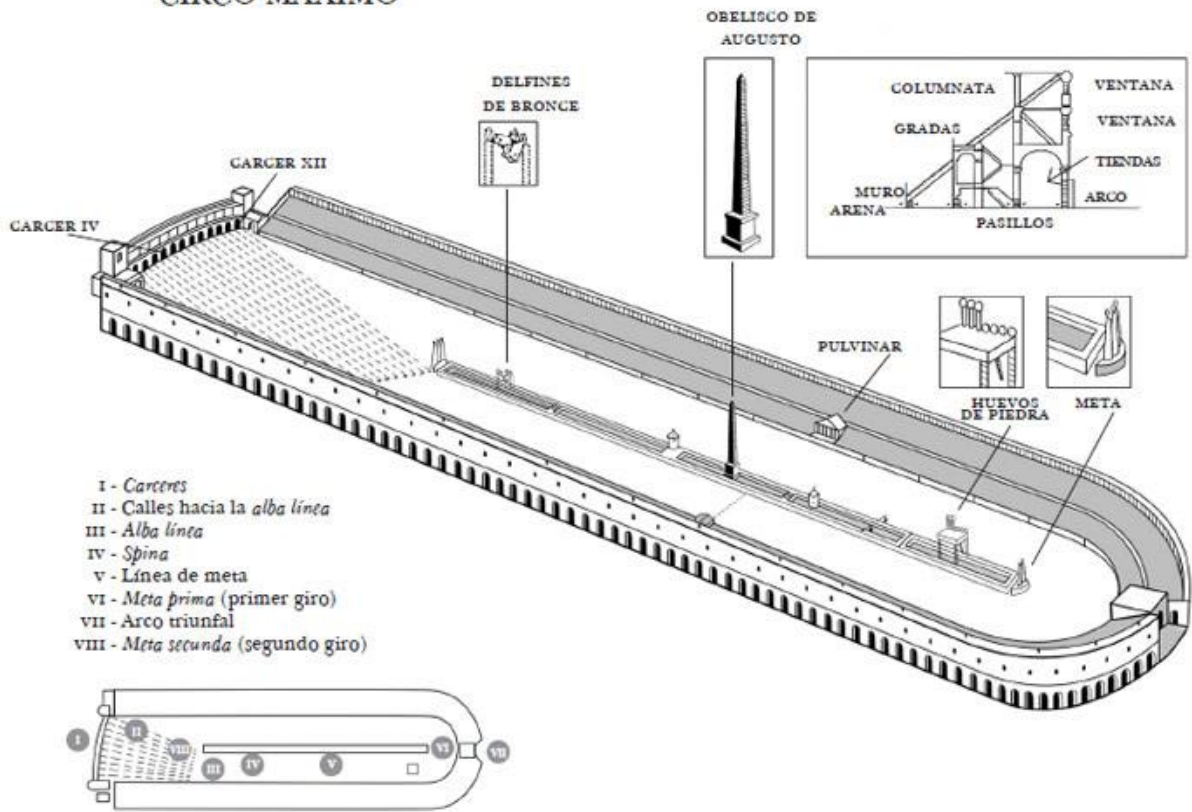


Figure 7. *La vis d'Archimède* (p.324). Machine utilisée par Apollodore de Damas, l'architecte de l'Empereur pour construire le pont de Trajano.

# CIRCO MÁXIMO



## UNA CARRERA EN EL CIRCO MÁXIMO: SIETE VUELTAS Y CATORCE GIROS

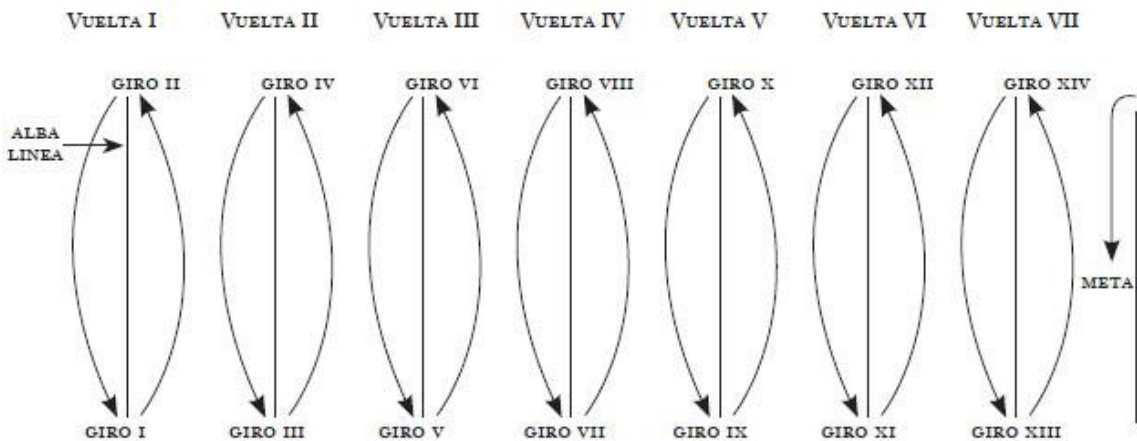


Figure 8. Représentation du Grand Cirque et du trajet à effectuer par les courses de chars (sept tours et quatorze virages) (p. 64)



## Annexe 3 : Entrevista con Carlos García Gual

Madrid, 30/04/2014

### Biographie

Carlos García Gual (1943, Palma, España)

Ecrivain, philologue, helléniste, éditeur, mythographe, critique, espagnol. Spécialiste de l'Antiquité classique et de la littérature, il a écrit de nombreux livres et articles sur la littérature classique et médiévale, la philosophie grecque et la mythologie dans des magazines spécialisés. Depuis le 30 novembre 2017, il occupe la chaire J de l'Académie royale espagnole qui est restée vacante depuis la mort de Francisco Nieva le 10 novembre 2016. Carlos García Gual, professeur émérite de philologie grecque à l'Université Complutense de Madrid, a reçu deux fois le Prix national de traduction. Il est, depuis 1977, fondateur et conseiller de la série grecque de la Bibliothèque Classique de Gredos.

### Bibliographie (partielle)

- *Diccionario de mitos*, Madrid, Turner, 2017.
- *La muerte de los héroes*, Madrid, Turner, 2016.
- *El zorro y el cuervo. Estudios sobre las fábulas*, Madrid, FCE, 2016, aumentada de la ed. de 1995
- *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*, Madrid, FCE, 2015, junto con David Hernández de la Fuente.
- *Historia mínima de la mitología*, Madrid, Turner, 2014.
- *Sirenas. Seducciones y metamorfosis*, Madrid, Turner, 2014.
- *La venganza de Alcmeón. Un mito olvidado*, Madrid, FCE, 2014.
- *Enigmático Edipo. Mito y tragedia*, Madrid, FCE, 2012.
- *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, FCE, 2011.
- *Encuentros heroicos. Seis escenas griegas*, Madrid, FCE, 2009.
- *Prometeo. Mito y literatura*, Madrid, Fondo de Cultura Económica (FCE), 2009.
- *Las Primeras novelas: desde las griegas y las latinas hasta la Edad Media*, Madrid, Gredos, 2008.
- *La filosofía helenística*, Madrid, Síntesis, 2008.
- *Los siete sabios (y tres más)*, Madrid, Alianza, 2007.
- *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza, 2006.
- *Historia, novela y tragedia*, Madrid, Alianza, 2006.
- *Viajes a la Luna: de la fantasía a la ciencia ficción*, Madrid, ELR, 2005.
- *Diccionario de mitos*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2003.
- *Apología de la novela histórica y otros ensayos*, Barcelona, Península, 2002.
- *La antigüedad novelada: las novelas históricas sobre el mundo griego y romano*, Barcelona, Anagrama, 1995 (aumentada en 2016).

- *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda: análisis de un mito literario*, Madrid, Alianza, 1983.
- *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, Taurus, 1981 (1985 imp.).
- *Epicuro*, Madrid, Alianza, 1981 (1988 imp.).
- *Prometeo: mito y tragedia*, Pamplona, Peralta, 1979.
- *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1972.
- *El Sistema diatético en el verbo griego*, Madrid, CSIC 1970.

## Entrevista

### **¿Cuándo nace la novela histórica ?**

Ahora es indiscutible que la novela nace en la Antigüedad griega y romana a principios de la Edad Cristiana. Hay las novelas griegas en el mundo latino como por ejemplo *El asno de oro* de Apuleyo pero esas no son todavía novelas históricas. La novela histórica se suele decir que es un producto del romanticismo.

### **¿Se caracteriza la novela histórica por ser híbrida, verdad ?**

Sí.

### **¿Cuáles son las etapas de la novela en España desde la Antigüedad?**

Hay un periodo en que prácticamente no hay novelas. Es verdad que la novela europea nace en el siglo XII pero tiene como precedente esas novelas que son traducciones de textos latinos, por ejemplo en Francia hay “el roman d’Eneas”, el “roman de Troie”, el “roman d’Alexandre” son medio novelas, son realmente novelas sobre un fondo mítico pero ya son novelas. Luego la novela histórica ya del todo fija nace en el siglo XIX con Walter Scott, *Rob Roy* que nace antes que Chateaubriand por ejemplo los *Mártires del Cristianismo* que introduce el tema de los mártires cristianos perseguidos por los Emperadores romanos y es una trama novelesca de una pareja de jóvenes amantes que son cristianos; los pobres sufren mucho y ya están las escenas de Circo. Todavía tiene muchas notas épicas por ejemplo evoca las musas, salen los ángeles y al final mueren los protagonistas que es una cosa que un autor de Best-seller no debe hacer nunca, lo que tiene que hacer el guión es acabar bien. Los jóvenes amantes tienen que salvarse y ser felices. En las otras que siguen luego por ejemplo, en Bulwer Lytton que se llama *Los últimos días de Pompeya* que hay una película también. Ahí sí. Ahí ya está la plena novela histórica, pero de tema antiguo.

### **Y ¿Si tuviésemos que definir una lista de características de la novela histórica ?**

En *La Antigüedad novelada* doy algunas características de la novela histórica. En Francia se ha escrito *Salambô* y ahí llego ya a cosas del siglo XX pero esto ya es, claro, la novela histórica en general.

### **¿Se escribe de la misma forma una novela histórica en todos los países? ¿Tiene la novela histórica algunas características universales ?**

Sí. Hay características universales, yo creo que sí. Por ejemplo yo hoy digo que lo principal de una novela histórica se define porque la época tiene que ser una época histórica, es decir, tiene que pasar en un pasado conocido por la historia, es decir no de una experiencia personal. La novela histórica sucede en un pasado que se conoce por la Historia. No hay testigos vivos. Walter Scott tenía un límite de 70 años, pero entonces la gente vivía menos que ahora. Ahora hay gente que tiene 80 o 90 años por ejemplo y pueden contar cosas de hace 70 años. Él decía esto porque pensaba que no había gente que tuviera memoria de cosas de hace 70 años, pero

ahora ya hay gente en España que tiene recuerdos de la guerra civil española que ha pasado ya desde hace más de setenta años. Luego hay distintos tipos de novelas históricas. Hay un tipo que es romántico, trata de jóvenes amantes, puede ser alguien solo, que sufren una serie de aventuras, peripecias que tiene que ver con la Historia, es decir que la Historia marca sus vidas, pero son gente corriente, no son los verdaderos actores de la Historia, están sufriendo los acontecimientos. Eso sería un tipo y el otro tipo sería una novela sobre un gran actor de la Historia, o sea de tipo biográfico.

### **¿Cómo *Circo Máximo* ?**

Bueno, yo creo que *Circo Máximo* combina las dos cosas. Del otro tipo sería por ejemplo, *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo, o la *Trilogía de Alexandros* del italiano Massimo Manfredi, son novelas pero el protagonista es Alejandro Magno. Otra novela es *Cleopátra*. No es Historia sino que es novela. Otro ejemplo : *Espartaco*.

### **¿El autor tiene derecho transformar un poco lo que se dice en los libros de Historia ?**

Sí. Tiene que guardar, puede transformar los detalles, sí. En el segundo tipo biográfico, por ejemplo, Napoleón tiene que perder la batalla de Waterloo ahora puede contarnos lo que pasaba en la cama lo que pasaba entre Napoleón y Josefina. El historiador tiene que atender a los hechos documentados. El historiador solo puede relatar lo que le dan los documentos y busca la verdad. No puede contar más que lo que tiene documentado. En cambio el novelista puede rellenar los huecos entre los documentos. Puede contarnos lo que pasó y que no está escrito. El novelista por ejemplo puede contar lo que pensaba Napoleón o qué pasaba en la vida privada de Napoleón. El novelista, busca lo verosímil pero no la verdad, o sea cosas que pudieron ser. El novelista cuenta con los huecos que han dejado los historiadores. Por ejemplo, la vida privada, lo que pensaba, lo que hablaba con fulanito, etc.

### **En el caso de *Circo Máximo* Santiago Posteguillo ha construido un personaje homosexual y se evocan escenas íntimas entre Trajano y su amante.**

Sí, claro. El personaje fundamental sería Trajano, el puente sobre el Danubio también es histórico, pero todo lo demás, los detalles, el novelista se inventa los detalles. La vestal, por ejemplo que es uno de los personajes menores es inventada. Las vestales sí que existían y existía una ley que decía que si una vestal se encontraba con un hombre se podía condenarla. Pero a partir de allí, todo lo demás es inventado. Es verosímil, es decir, lo que no puede inventarse es un detalle anacrónico. No se puede decir que una vestal vaya en bicicleta por ejemplo. Eso no lo puede hacer el novelista.

### **¿En qué medida se puede tolerar el anacronismo en la novela histórica ?**

Se tolera cierto anacronismo dentro de la novela histórica. Yo digo que la novela histórica es una metáfora bizquea. La novela histórica mira siempre al pasado y al presente a la vez. Claro, la expresión de los sentimientos es anacrónica. Nosotros no sabemos cómo se expresaban los romanos. No se pueden hacer anacronismos de detalles materiales. Un romano que se sacara un reloj pues no podía ser por ejemplo. Ahora, un romano que diga esto o aquello pues sí.

### **¿Habría que tener cuidado con el presentismo, no ?**

Claro, pero inconscientemente, siempre se hace, ¿no ? Por ejemplo la manera de hablar. No se puede respetar el lenguaje de la Edad Media por ejemplo tal cual. Incluso la expresión de ciertos sentimientos si uno los analizara son modernos. Se tolera una cierta modernidad de sentimientos diría yo. Lo que no se tolera son cosas anacrónicas materiales. A veces los malos novelistas meten la pata en estas cosas anacrónicas. Por ejemplo, los romanos comían con tenedor, los tenedores no serían detalles inventados. Lo malo sería inventar por ejemplo en el

contexto de la Edad Media una manifestación de mujeres para reclamar más libertad. Eso sería incomprensible en aquella época. Los malos novelistas abusan de lo anacrónico.

### **¿A qué se reconoce una buena novela histórica ?**

Una buena novela histórica debe ser ante todo una buena novela sin más y luego además es histórica. Por ejemplo, yo creo que *Quo Vadis* es una buena novela. Está muy bien construida aunque tiene muchas escenas que ya son tópicas en las novelas. Tópicas es decir que se repite. Las escenas de Circo, la corte de Nerón, esto es tópico. Por ejemplo es tópico desde *Ben Hur* la carrera de caballos. Claro porque todo el mundo que lee ahora Santiago Posteguillo se acuerda de la película *Ben Hur*. La película *Ben Hur* está basada en una novela. *Ben Hur* es una novela que escribió un escritor americano que se llama Lewis Wallas a fines del siglo XIX. Este Lewis Wallas escribió también otras. Era militar, fue un general norteamericano de cuando la guerra de secesión que salvó Washington del ataque de los federados formaba parte de la caballería, por eso le gustan tanto los caballos y luego fue gobernador de Nuevo Méjico. Escribió *Ben Hur* que fue un Best-seller. [...] *Ben Hur* es una gran novela de grandes escenarios. Empieza con los Reyes Magos que van a adorar el niño Jesús y termina con la crucifixión de Jesús Cristo. Tiene este fondo curioso y se llevó al cine muy pronto pero *Ben Hur* sí que me pareció una gran novela. En cambio a mi, *Salambô*, no me pareció una gran novela, me pareció una novela muy bien escrita, muy recargada de detalles pero la construcción, no tiene la fuerza que tiene *Ben Hur* o *Quo Vadis*. *Yo Claudio* de Robert Graves también se llevó al cine. [...] También *Las Memorias de Hadriano* de Marguerite Yourcenar. Estas son escritas a la primera persona, las dos. [...]

### **¿Esto no podría entrar en la lista de las características de las novelas históricas ?**

Sí. Sería un tipo de novelas, las que se cuentan a la primera persona y otro tipo el narrador que se expresa a la tercera persona. Hay muchas novelas sobre Napoleón. Las hay unas que están en primera persona y otras que están en tercera persona. El novelista tiene que plantearse un lenguaje distinto.

### **El componente nacionalista como criterio de definición de la novela histórica le parece pertinente ?**

Sí. Por ejemplo *Guerra y Paz* de Tolstoi. En España *Los episodios nacionales* de Pérez Galdós. Y en América también es importante este aspecto de la novela histórica. Es muy importante el componente nacionalista incluso para Walter Scott quien era escocés y entonces muchas de sus novelas tienen ese componente nacionalista en *Rob Roy* por ejemplo que son héroes escoceses y tal. Pérez Galdós escribió *Los episodios nacionales* que son más de 40. Pérez Galdós lo hizo para que la gente tuviera una conciencia nacional en España. Porque esta gente sabía muy poca historia. Galdós empieza con la guerra de Independencia. Hay uno que se llama *Cádiz*, otro que se llama *Trafalgar*, son episodios de la guerra de Independencia y la mayoría de los personajes son gente del pueblo. Esto sería otro tipo. Parecido al romántico pero ya no son tanto románticos pero eso sí son héroes del pueblo. Gente que digamos más que hace la Historia, sufre la Historia.

### **¿En cuanto a novelas que protagonizan la piedra como *La catedral del mar* o *Los pilares de la Tierra* son de una categoría especial?**

Son mucho de ficción. Yo creo que es un derivado de la novela histórica. Es un derivado aunque va hacia la novela de aventuras o la novela fantástica. Tienen cosas de la novela histórica pero la mayoría de cosas no. Es un derivado sensacionalista o fantástico.

### **¿Y en este caso, cómo definiría *Notre Dame de París* ? ¿Entraría en la misma categoría ?**

*Notre Dame de París* tiene muchos detalles históricos. En esta novela Victor Hugo describe *Notre Dame de París* como en el siglo XIII. Hay un capítulo que describe París como era en el siglo XIII [...]

**Llama la atención que un monumento tenga tanta vida. En estas novelas se observa cierta personificación de la piedra, ¿verdad ?**

Sí, es verdad. El precedente de todo esto podría ser *Notre Dame de París*. Primero se protagoniza el pueblo que muy a menudo es capaz de aguantar el peso de la Historia. Luego hay una historia romántica. También aparece un personaje histórico y luego está el edificio. Cabe recalcar la construcción de una vida y de una catedral [...] Se juega con una iglesia que existe todavía. Es un tipo de novela histórica cruzado con algo. No sé como lo podríamos llamar. Cruzado con una gran obra arquitectónica o con un monumento. Habría que buscarle un nombre.

**¿No podría ser una otra característica de la novela histórica ?**

No. Es un tipo.

**En cuanto a la lista de las características de la novela histórica, ¿Qué opina de estas?**

- **Un marco espacio-temporal que pertenece a un pasado con una distancia histórica de más de 80 o 90 años.**

Yo, no lo precisaría tanto. Tiene que ser una época que se conozca por documentos escritos, no por experiencia personal. El tema de la distancia en el tiempo permite distinguir la novela histórica de la novela de la memoria. En esta última, el novelista ha vivido esta época. Llamamos histórico a un texto escrito en el pasado y que uno lee. Ningún lector de la novela histórica debería haber vivido personalmente esa época.

- **La expresión de la nostalgia por una época perdida y que muestra el amor a la patria**

Puede ser, en algunas novelas. No en todas. Yo creo que no porque es muy difícil sentir nostalgia por el pasado. Nostalgia es cuando desea haber vivido allí. Puede haber una cierta idealización del pasado. Por ejemplo, para los románticos, la Edad Media era un mundo muy atractivo. [...] Cuando se empieza a desarrollar la civilización industrial, la gente idealiza un poco la época anterior. Ves ahora muchas fábricas y piensas que qué bonito era antes cuando no había todo eso. Casi nunca es verdad que se viviera mejor en el pasado pero se puede sentir una especie de ... No sé.. Es muy difícil pensar que se vivía bien en una de esas sociedades con esclavos, sin médicos.

- **Me parece que tanto en el Caribe como en España, los novelistas buscan construir o consolidar una identidad**

Sí. Lo de la identidad está bien. Los románticos van a la Edad Media y tienen esta idealización de la Edad Media, pero es como un sueño romántico realmente. [...] Yo creo también que las novelas tienen mucho gusto por lo monumental, lo pintoresco y un mundo de sentimientos y pasiones más claras que el presente porque el presente uno lo puede sentir como más monótono más gris o sea todo el mundo se parece no hay grandes pasiones. En cambio, en la Historia, las novelas escogen las grandes épocas porque no tratan de todas las épocas. Tratan de épocas que son especiales, realmente atractivas por algo. Porque hay una revolución o una crisis, una guerra. Novelas de la Edad Media, novelas que tratan de la Revolución francesa o de las guerras napoleónicas. Novelas que ponen en escena personajes como Cleopatra, o como César o como Alejandro. Escogen un poco no. Esta cosa del pintoricismo, del color fuerte. Es como una vida representada como más atractiva que el presente. Ahora es muy raro ver a grandes figuras. Pasa

como en el cine. En el cine también ha vuelto a esas evocaciones históricas. Pero lo de la identidad está bien porque Walter Scott, la búsqueda de un pasado en la Edad Media e incluso Tolstoi cuando piensa en la Rusia esa que derrotó a Napoleón. Hasta podríamos mencionar a una gran película como la de *Lo que el viento se llevó*. Pero ten en cuenta que a uno no le gustaría vivir eso.

- **También que sea popular, qué no sea demasiado erudita.**

Sí. Es un género de difusión popular. De todas maneras hay que decir que ciertos novelistas que tienen un estilo elevado no son tan populares como los que tienen un estilo fácil, claro. Alejo Carpentier no es tan fácil de leer por ejemplo, ni Carlos Fuentes. Pero el género en sí es popular. El género en sí está hecho para ser consumido por gente que se emocione con esto, que se emocione con la Historia. O sea la novela busca emocionar. No sólo divertir sino también emocionar. Uno decía que vivir sólo se puede en la novela porque hay una especie de identificación con los personajes sobre todo en la época romántica. La gente se emociona con las novelas. Entre la Historia y la novela el contraste no puede ser absoluto. El historiador cuenta los datos y el otro evoca una época sentimental para vivir, etc. Pero al mismo tiempo, hay que conservar los datos y emocionar un poco.

**¿Y, entonces, hasta qué punto puedo ser historiadora dentro de mi novela histórica ?**

Bueno, hay historiadores que han escrito novelas históricas pero son cosas diferentes. Hay bastantes ejemplos de historiadores que han escrito una novela histórica. En España, por ejemplo, José Luis Corral de Zaragoza que ha escrito novelas históricas y que es un historiador muy conocido y ha escrito *El Cid*. El novelista puede construir la visión de un personaje diciendo por ejemplo : El Cid aquella tarde... pero claro cuando eres historiador estas escenas no la puedes poner porque te tienes que fiar a los documentos.

**¿Allí pasaríamos a la novela arqueológica no ?**

Sí. Pero son muchas. Son muchas. *Los últimos días de Pompeya* es una novela arqueológica y *La catedral del mar* también se puede considerar como una novela arqueológica. Hay arqueología en muchas novelas.

Lo que hay que hacer es dar una definición bastante general de la novela histórica y luego dividir decir que hay variaciones, tipos. Entonces poner un tipo sería la novela arqueológica y la novela arqueológica más clara es *Los últimos días de Pompeya*. El autor fue a Pompeya de viaje de bodas y se encontró con que Pompeya ya estaba escavada. Visitó las ruinas y escribió su novela sobre la destrucción de Pompeya por el volcán pero la escribe allí, viendo las ruinas no. Pues nos hace una evocación de la Pompeya antigua y tuvo mucho éxito porque se ha llevado al cine muchas veces. Ahora mismo esta en Madrid una película que se llama *Pompeya*. La novela está dedicada al director inglés de las excavaciones [...]

**Dentro de la novela histórica hay tipos ?**

Tipo biográfico gran personaje, tipo romántico con una pareja de jóvenes amantes, novelas escritas en primera persona en un estilo de autobiografía. Yo diría dos tipos. O sea una cosa general y luego tipos. Claro lo arqueológico por ejemplo podría ser un tipo. *La catedral del mar* no sé hasta qué punto podría entrar allí pero *Pompeya* desde luego.

**¿Qué opina de la observación de Antonio Penadés que lamenta el hecho de que los novelistas siempre se estén justificando como si fueran ensayistas mientras son novelistas ? *El capitán Alatriste*, por ejemplo, sería un buen ejemplo de novela histórica porque no pone tantas referencias.**

Este es otro tipo que podríamos llamar novela histórica de aventuras. Personaje aventurero, inventado. Es una época histórica real y salen personajes reales por ejemplo sale Quevedo que era un señor real no y salen los reyes pero el capitán Alatriste no existió. El ambiente sí que existió con personajes históricos que salen a veces. Lo que habría que distinguir es cuando el personaje central es un gran personaje histórico y cuando salen personajes históricos marginales. Por ejemplo en *Quo Vadis* sale Herodes y sale San Pedro.

### **En cuanto al personaje, ¿cómo calificar al héroe ?**

Un héroe medio, estaría bien. Un héroe que se puede enamorar que sea joven, etc. pero no es un gran conquistador, no es un gran personaje. Esto es la época romántica. No es un gran personaje histórico. Un héroe que es guapo, es joven, en caso de este pues es un gran parlanchín, un luchador, es un personaje con ideales o sea no es medio medio. Es bastante mejor que los medios pero no es un gran personaje.

### **La mezcla de los géneros por ejemplo la biografía que se mezcla con las aventuras.**

Ahora abunda mucho el tipo de la novela histórica policiaca. Sobre todo autoras inglesas. Los personajes hacen como detectives como por ejemplo *En el nombre de la rosa* de Umberto Eco. Una derivación hacia la policíaca. Esto se lleva mucho ahora sí.

### **El objetivo, la intencionalidad del autor al escribir la novela, teniendo en cuenta que la novela es un proyecto.**

Bueno, tener como único objetivo la venta del libro es algo despectivo no. Es un género de difusión popular pero caben muchos niveles. [...] Cuál es el objetivo de un novelista en general ? El historiador quiere contar la verdad. Pero el novelista, lo que quiere es escribir una buena novela en general y luego los hay estos otros que quieren escribir un best-seller para cobrar mucho dinero. ¿Por qué un novelista escribe sobre la Historia ? Yo creo que porque quiere expresar un mundo propio. Una visión del mundo. El novelista histórico recurre a la Historia porque quiere expresar una época del pasado. Encuentra como gran tema un momento del pasado. Un novelista lo que quiere es escribir una historia. Una historia que emocione, también que le dé dinero. Por qué se va a la Historia en vez de ser presente ? Pues porque encentra en la Historia una especie de andamiaje o de fondo. Yo diría que es una cosa parecida a lo que hacían los Griegos con los mitos. Los Griegos en las tragedias, en el teatro siempre contaban mitos que sabían todo el mundo. Y aquí pasa un poco esto que el novelista recurre a una época del pasado digamos porque le ofrece un cuadro como si fuera un cuadro mítico. Para un novelista histórico, la Historia viene a ser marco de referencias como lo era para un autor griego el mito clásico. Es decir que el novelista histórico no tiene que inventarse el marco. Puede decirse que hay como una mitificación de la Historia. Tiene que inventarse todo el ambiente, el barrio, la época. Tienes que colocar las figuras de todo un mundo inventado.

### **Habría que distinguir pues mitificación e idealización.**

Sí, que son distintas. Idealización consiste en que transformas lo real en ideal. Y mitificación es más bien que recurre a historias un tanto anteriores o a elementos simbólicos anteriores.

### **Se sabe que no hubo grandes novelistas históricos en España aparte de Pérez Galdós. ¿Cómo explicarlo?**

No hubo grandes novelas históricas hasta Pérez Galdós. Tuvo mucho éxito Walter Scott en España. Se copiaban mucho los textos de Walter Scott. En la literatura española la novela es importante pero la novela histórica, no. Ahora sí. Ahora es un producto muy de consumo. Ahora hay muchos best-sellers de la novela histórica. Aquí el romanticismo español fue muy poco en comparación con lo europeo. Aquí el romanticismo español fue muy pobre en

comparación con lo que se hacía en los otros países de Europa. El impacto de la Ilustración fue insuficiente. Muy insuficiente. Aquí, el siglo XVIII fue mediocre y el siglo XIX también. Porque es un país que ha tenido problemas enormes. España tuvo un buen periodo que fue el siglo XVI y luego tuvo una enorme decadencia. Enorme. La iglesia ha tenido un poder enorme, con muchos curas. Yo creo que era un país con mucha pobreza mental. Era un país con poca ilustración. Había una capa culta muy pequeña y eso marcó mucho el siglo XIX. España tenía muchas guerras. Los europeos veían España como un país pintoresco, de gitanas, bandoleros, de moros.

**¿Piensa que el franquismo tuvo alguna repercusión sobre la historia de la literatura española?**

No. Yo creo que no. El franquismo viene después de un periodo brillante que era la de la República. Significó un corte en la vuelta a este mundo clerical, de censura, en fin, de poca libertad de pensamiento. Pero en la novela histórica no creo que esto repercutiera mucho. Hubo muchas novelas sobre el franquismo eso sí. Pero esas novelas no se pueden clasificar dentro del género de la novela histórica.

**¿Cómo se llamarían este tipo de novelas?**

No sé cómo la llamaríamos pero hay muchas novelas de la guerra civil o del franquismo.

**Unos la llaman la novela de la memoria**

Si puede ser. Me parece adecuado. Es un término bonito. No es de la memoria personal porque nadie ha vivido los hechos de la novela histórica. En cambio esta, está bien, la novela de la memoria. Hubo muchas novelas sobre la Historia. Por ejemplo Ramon J. Sender u otros. En cambio hubo novelas también a finales de siglo por ejemplo Valle-Inclán escribió antes de la segunda guerra mundial. Escribió sobre la época de Isabel II. La novela se llama *El ruedo ibérico*. Y Pío Baroja también escribió novelas históricas sobre el País Vasco, tal y cual, y alguno más no. Unamuno también. Hay una novela de Unamuno que se llama *Niebla* que transcurre en Bilbao. Pero no son grandes novelas históricas. Lo más importante es desde luego la obra de Pérez Galdós.

**¿Cuáles serían las huellas que ha dejado la novela griega antigua en la novela histórica actual?**

Bueno, las novelas griegas son de amor y de aventuras. Luego llega un tipo de novela que es el folletín. Una cierta verosimilitud o sea no hay cosas fantásticas. Ahora aparecen novelas un poco ingenuas. De amor y de aventuras. Claro los Griegos inventaron género pero claro la novela se ha desarrollado muchísimo. Hoy día, el género literario es sólo la novela. Existe el teatro pero el teatro es muy de minorías. La poesía también es de grupos pequeños. En cambio la novela todo el mundo la lee.

**¿Qué opina de la gente que piensa que no existe el género literario?**

No sé. A mí me parece que es una tontería. Yo creo que es una especie de butade. Hay un traspaso, un cruce, una cosa mixta de por ejemplo de novela y memoria, de novela y reportaje, hay géneros mixtos. Pero ya el hecho de que son mixtos ya indica que existen otros. No es un género en concreto sino una mezcla de géneros, pero la mezcla de géneros supone que existen otros géneros.

**¿Piensa que la novela histórica es un género universal?**

Bastante. La diferencia entre la novela histórica del XIX y la de ahora, siendo populares ambas es que en el siglo XIX la gente sabía Historia y tenía un gran aprecio por la Historia. Y ahora



generalmente, la gente no sabe Historia ni aprecia la historia y lee novelas porque las encuentra divertidas y de paso aprende un poco. Antes era como muy respetable la Historia. Ahora no, ahora la gente no sabe nada de Historia.

**¿Se leen muchas novelas de fuera?**

Sí, sobretodo norteamericanas.

**¿En la novela actual se sigue reflejando la escritura de Cervantes o de Pérez Galdós?**

En algunas sí.

**¿Se puede decir que hay una narrativa española?**

No hasta tanto no llegaría. Se sabe porque tratan de temas españoles. Quizás por los coloquios, los ambientes que sean más realistas. La verdad es que hay bastantes mujeres como Rosa Montero, Almudena Grandes, Julia Navarro, etc. Hay novelistas de éxito que venden mucho y luego hay muchos de clase así media que son buenos escritores pero que venden mucho menos.

**¿Y en cuanto a lo maravilloso?**

Aquí, menos. Lo maravilloso ha venido un poco de la mano de la literatura americana, de García Márquez, de lo realismo mágico, porque es un mundo donde se presta mucho más.

**He leído en su libro que ya existía en la época antigua. ¿O sea que no es ninguna novedad?**

Sí. En la época antigua ya existía. No es ninguna novedad. Lo que caracteriza esta literatura fantástica, moderna, es la mezcla de realismo y fantasía. Es decir el mundo de García Márquez por una parte es fantástico, pero por otra parte está lleno de detalles muy realistas. Macondo es un mundo inventado que no deja de tener detrás una aldeas colombianas llenas de esos mismos detalles.

**¿Cómo diferenciaría usted lo Realismo Mágico de lo Real Maravilloso?**

Carpentier es como más intelectual. Es un poco lo maravilloso pero construido en un mundo un tanto idealizado. El realismo mágico es la combinación de las dos cosas. Una cosa mágica de cosas imposibles, de amores imposibles. También recurre a detalles realistas tremendamente puntuales. Es lo que da color a García Márquez. Es el cruce de las dos cosas. Lo maravilloso, mítico si queremos también. Pero aquí, lo que García Márquez, logró como nadie es esta mezcla de detalles. Pone en escena cosas que son imposibles. Las ilusiones se mezclan. Se mezcla el aspecto lírico con lo real.

**Lo que llamamos maravilloso aquí en España y en Europa ¿será lo mismo allá?**

Eran más bien mundos maravillosos. Es como si fuera otro mundo lo que se inventaba en Europa. En cambio García Márquez no te lleva a otro mundo. Es como si hubiera inyectado o metido en la realidad todas sus fantasías.

**¿Se podría calificar por ejemplo, el caballo Niger de *Circo Máximo* de elemento maravilloso?**

Puede ser sí un elemento maravilloso. Pero es totalmente distinto de lo que es el realismo mágico. Hay detalles sueltos que más que maravillosos son detalles fantásticos en una obra como esta de la novela antigua. Pero lo maravilloso es que crea un ambiente que en casos extremos es como en *Alicia en el país de las maravillas*. En cambio, el realismo mágico es muy suramericano y, aquí, no podría darse porque los paisajes aquí son muy diferentes.

### **Aquí, ¿cómo la gente acoge esta literatura?**

Aquí, siempre muy bien. Digamos que la muerte de García Márquez aquí se ha sentido como un gran terremoto en el mundo intelectual. Ha habido cientos de artículos sobre García Márquez. Es curioso que ha sido un autor popular. Mucho más popular por ejemplo que Paz que era un gran autor. Carlos Fuentes que es también un buen novelista pero es un novelista más intelectual. [...] La literatura hispanoamericana tiene una fuerza de interés quizás superior a los textos españoles. El español se ha quedado a un tipo provinciano en comparación con lo que puede ser la literatura hispanoamericana de grandes novelistas.

### **Qué raro que quieran triunfar aquí los novelistas hispanoamericanos**

Sí. Ellos quieren triunfar aquí. Sí, sí, sí. Ahora para un novelista colombiano o argentino, el triunfo es que lo editen en las casas de edición españolas que son mucho más potentes. Hay tres o cuatro pero muy potentes. Los novelitas de éxito tiene que sacarlos España. La prueba es que García Márquez realmente, sus ediciones son españolas.

### **¿Y los novelistas españoles? Presentan mucho sus obras en América. ¿Cómo son recibidos?**

No lo sé. Depende mucho. Algunos eran conocidos y otros menos conocidos. Aunque se exportan muchos libros a América, los libros españoles siguen siendo allí un poco caros.

### **¿El pasado colonial influye sobre la relación que tiene España con sus antiguas colonias?**

Yo creo que no. La gente joven, desde luego, no.

### **En Francia es otra cosa.**

Sí. En Francia es otra cosa, es verdad. Cabe decir, no es que sea un gran mérito, que España ha sido bastante más abierta en eso que Francia. Porque el hecho de ser un país así un poco más desastrado, hace que sea bastante acogedor en el plano intelectual. En cambio aquí, siempre se ha admitido a los autores suramericanos como si fueran de aquí.

## Annexe 4 : Entrevista con Santiago Posteguillo

Castellón (España), le 30 octobre 2013

### Biographie

Santiago Posteguillo Gómez (Valencia, 1967) est un écrivain espagnol et professeur de littérature anglaise à l'Université Jaume I de Castellón. Auteur à succès de romans historiques, il s'inspire principalement de l'empire romain et de la Rome antique pour créer ses personnages et développer ses fictions.

### Bibliographie

#### Trilogía sobre Escipión el Africano :

- *Africanus : el hijo del cónsul*, Ediciones B, 2006
- *Las Legiones malditas*, Ediciones B, 2008
- *La traición de Roma*, Ediciones B, 2009

#### Trilogía sobre Trajano

- *Los asesinos del emperador*, Planeta, 2011
- *Circo Máximo*, Planeta, 2013
- *La legión perdida*, Planeta, 2016
- *La noche en que Frankenstein leyó El Quijote*, Planeta, 2012
- *La sangre de los libros*, Planeta, 2014
- *El séptimo círculo del infierno*, Planeta, 2017

### Entretien

#### **¿Cómo se puede definir una novela histórica? ¿Cuáles serían los criterios de definición?**

La definición va a ser problemática porque es un género híbrido [...]. Hay multitud de definiciones como por ejemplo la clasificación de Umberto Eco. Este autor hace una distinción interesante entre novelas históricas que son personajes históricos y ambientación histórica también como por ejemplo *Yo Claudio* de Robert Graves y las otras que son solamente la ambientación histórica y lo que ocurre es ficticio. Por ejemplo en su novela *En nombre de la rosa*. La ambientación está muy bien hecha pero luego William de Baskerville y todos los asesinatos son cosas inventadas y no hay testimonios. Y luego a veces metía las novelas fantásticas que son a veces asumibles a una época histórica, llegamos a meter « *El señor de los anillos* » más asumible a la época medieval [...]. También hay un español que se llama Carlos García Gual. Es el autor de *La Antigüedad novelada*. [...] Habla de la novela histórica sobre la

Antigüedad. Hace una clasificación del género. Habla de novelas que son biografías noveladas, novelas históricas de aventuras, novelas mitológicas, y tendrá como tres o cuatro otras categorías. [...] Creo que hay varios tipos de novelas históricas. Esa división que hacía Eco y que también hace Carlos García Gual cuando habla de biografías novelada (es donde el personaje es histórico o sea no sólo la ambientación) en todas las novelas históricas la ambientación ha de ser histórica de serie pero luego podemos decidir si hay más elementos históricos o no. Entonces, las novelas que yo hago, parte de los personajes y protagonistas son históricos también. Hay otras novelas donde no hay casi personajes históricos, todo es más bien inventado. Por ejemplo, *Los pilares de la tierra* de Ken Follet si lo piensas bien, esos personajes se los ha inventado. Cuando escribo de Trajano, hay cosas de ficción : Celer el auriga, la carrera... La carrera sale retratada como sería la carrera pero sale Trajano, Plinio, Suetonio... Todos estos han existido.

### **Entonces ¿Cómo haces para combinar Historia y ficción dentro de la novela histórica ?**

Cuando me recriminan los lectores, digo siempre que es novela histórica, el núcleo del sintagma es novela. Es decir estamos en ficción y luego sí, le damos una ambientación histórica. Yo sí que me invento cosas. Yo, lo que respeto siempre es lo que se sabe de la historia. Es decir que la historia de hace 1900 años no nos llega entera. Nos llegan trozos de historia. Los datos que se saben, los respeto. Siempre serán datos muy públicos. Batallas. Suele quedar registrado quién ha ganado la batalla. Eso no lo vamos a cambiar. Si Trajano entra en tal año, en ese valle, con X legiones, y está documentado, y gana, pues ala... no lo podemos cambiar. Lo que a lo mejor no, lo que siempre hay un vacío es en los diálogos privados. Porque lo que normalmente no suele estar registrado. Alguna vez, alguna anécdota, algún dialogo entre el general romano, el emperador y sus oficiales sobre algunas cosas, pero muchos de ellos no están registrado, no queda recogido. Sobre todo los diálogos privados entre el emperador y su entorno familiar. Entre el emperador y sus amigos. Entre el emperador y su esposa. Eso normalmente no suele estar recogido pero algo habría. Y esa es la parte donde tu puedes novelar. De tal forma que yo siempre hago la metáfora siguiente : La novela histórica es cuando tienes un esqueleto, encuentras un esqueleto en arqueología y los hechos históricos son los huesos, tu no puedes doblar un fémur, son como son. Ahora, para dotar de vida este esqueleto, lo tenemos que recubrir de músculos y piel que es la ficción. ¿Qué ocurre ? Que claro esos músculos y esa piel tienen que estar proporcionados al esqueleto que tienes. Tu tienes un fémur de este tamaño, no le puedes poner un músculo que sea el doble, entonces ya distorciona. El lector se encuentra al final con que los grandes hechos históricos que enmarcan la novela ocurrieron así. Y luego muchas más cosas que no se saben o que me invento al pasar al rededor que pudieran haber pasado así o no. El esqueleto central es fehaciente digamos.

### **¿Tu crees en la verdad histórica ? Si encuentras dos conclusiones distintas a propósito de un hecho histórico, ¿qué haces ? ¿Introduces ambas conclusiones, eliges una de las dos, o eludes el problema ?**

La novela histórica tiene que llegar hasta un punto y detenerse porque a partir de aquí ya es la guardia de los historiadores. Es decir, yo sé que tengo fuentes clásicas y opto por aceptarlas. Cuando hay conflicto entre las fuentes por ejemplo, con Escipión, Polibio dice una cosa, Tito Livio otra. Para Tito Livio, Anibal era una especie de bestia sanguinaria y miserable porque era romano Tito Livio, para Polibio quien era un Griego un poquito más objetivo, pues el señor Anibal era también un buen general que sabía hacer las cosas bien y por eso les ha creado tantos problemas a los Romanos. Allí pues, tomas una decisión. Plantear las 2 no. En un ensayo sí. En un ensayo, tu dices que aquí tenemos esas tres posibilidades, y estas fuentes defienden esto y esas otras esta, pero en una novela no podemos ponernos así. Has de tomar una decisión y retratas este personaje a partir de una de las fuentes que te ofrecen verosimilitud, o que te encaja

más dramáticamente incluso pero normalmente de la que te crees más. Y luego aparte está lo de la verdad histórica. Y yo creo que el novelista no tiene porque entrar. La verdad histórica. Muchas fuentes son cuestionables. Pero claro, si nos ponemos así, no hacemos novela. En la nota histórica, sí que lo puedes explicar. A veces, en la nota histórica si que explico lo que he respetado de las fuentes clásicas y lo que he añadido. Y luego por otro lado, a veces lo que en algun momento, donde haya dos fuentes muy contradictorias sí que lo comento. Con Domiciano, en la novela anterior, pues a Domiciano lo puse fatal ¿por qué ? porque en las fuentes lo retratan muy mal porque asesinó a muchos senadores. Claro, hay un revisionismo histórico sobretodo anglosajón que dice que Domiciano no era tan malo, lo que pasa que como mató a muchos senadores y los senadores luego lo declararon maldito cuando escribieron la historia pues lo describieron fatal. Esas mismas fuentes históricas que están revisando la historia no cuestionan que violaba a sus sobrinas, y que maltrataba a su mujer y que por poco dejaba morir a sus hijos porque no llamaba a los médicos porque estaba en paranoia y ya no quería tener sucesores. A mi me da igual. Si luego tomo alguna decisión política, una persona que trata así a su entorno familiar, yo creo que muy bueno no puede ser. Es como decirme que Hitler era bueno porque le gustaban los perros. Pues muy bien, me alegro por su pastor alemán pero en conjunto el personaje es más bien negativo. Entonces eso es lo que meto en la novela histórica. En la novela en si he de tomar una decisión y mi personaje va a ir por ese camino que puede ser muy positivo o muy negativo. Y soy consecuente con eso y hasta el final. Y esto claro a veces choca con lectores cultos que puedan tener una visión de este personaje que difiera. Me está ocurriendo con Adriano por ejemplo. [...] Por ejemplo yo pienso que la novela de Marguerite Yourcenar *Memorias de Adriano* es una bonita novela pero no es una novela histórica porque se quedó Marguerite Yourcenar con todo lo bonito de las fuentes y descartó todo lo negativo del personaje porque se ha pasado tres pueblos. Ha creado una imagen muy positiva de un personaje que en su conjunto... A ver una persona que le sacaba los ojos a sus esclavos cuando se enfadaba con ellos. Que al arquitecto Apodoro de Damasco porque el arquitecto no aprecia un diseño arquitectónico que ha hecho el emperador Adriano y lo critica pues ordena que lo ejecuten. En fin, una persona así que maltrataba un montón a su mujer Vibia Sabina, yo creo que este hombre no se merece un retrato tan positivo.

### **¿Qué opinas de *La catedral del mar* ?**

Esta no la he leído. Pero creo que entra en la categoría de ambientación histórica con personajes ficticios. [...] *La catedral del mar* es una novela que ha gustado en Cataluña y al extranjero pero en el resto de España no. Yo creo que allí lo que pasa es la cuestión política esta de Cataluña. Como es una novela que ensalza claramente los ideales del supuesto Catalán perfecto y maravilloso. Y como en España también hay mucha gente que se está poniendo hartita del tema este de que los tratamos tan mal y que los explotamos y que tienen todo tipo de problemas por culpa nuestra y tal, pues es también lógico que haya gente que diga pues que se vaya a la porra y no me voy a comprar una novela que plantea esta visión de Cataluña. Claro, fuera de España donde la gente no sufre este constante tema de Cataluña es normal que pueda ser valorada simplemente como novela. Y como novela, por lo que he oído está bien escrita, bien construida y entretenida. La novela histórica como en cualquier novela no se puede sustraer a la subjetividad del autor. En cuanto a la verdad histórica, creo que es muy discutible. La verdad histórica no la escriben los vencidos y bueno, es muy revisable. [...]

### **¿Retratar la historia desde un punto de vista inaudito o marginado puede ser una característica de la novela histórica ?**

Esto es lo que llamo el ángulo inesperado. Es como recontar la historia, como la historia se ha contado tantas veces y se ha contado bien pues cuesta añadirle un matiz nuevo, no ? Por ejemplo contar la historia desde el punto de vista de un caballo. ¿ Por qué ? pues porque no se

ha hecho. Me acuerdo de una chica a quien se le ocurrió hablar de la revolución francesa desde el punto de vista del verdugo de la guillotina y su familia. [...] Lo que pasa que se ha fijado en un punto muy sorprendente, un punto inesperado y me parecía que era muy original. Estoy convencido de que si se hace novela, gustará.

### **También es lo que garantiza el éxito de la novela, el ángulo inesperado, ¿no ?**

Yo creo que en mi caso, funciona la originalidad. Puede ser original y desafortunado pero creo que en general esta originalidad la gente la aprecia. Yo por qué gustan mis novelas, yo creo que por una serie de factores. [...] Yo creo que por un lado, el equilibrio entre Historia y ficción. Creo que un 50% de Historia y un 50% de invención de personajes que acompañan a los personajes históricos. Son novelas corales, o sea novelas con muchos personajes cuyas tramas se entrecruzan. La habilidad en entrecruzar esas tramas de forma que por un tiempo son divergentes pero saber luego hacer que se crucen de una forma no forzada y coherente, eso les llama mucho la atención a los lectores. Ellos pensarán : « Si el señor Posteguillo saca por aquí a este personaje por algo será... ». Y no puedes luego no satisfacer esa intuición del lector.

### **En cuanto a las técnicas de escritura, ¿qué relación tiene con el cine ?**

Si destacas un elemento será para algo sino no lo destacas. Luego otros elementos técnicos son novelas largas que están cortadas con capítulos cortos. Capítulos cortos que hacen las cosas digeribles. Un texto largo que permite un escenario de forma continuada y eso claro le puede hacer entretenido. Es como son las películas o sea capítulos cortos pero repartidos por libros. Los libros en latín están divididos así. Tienes un volumen que está dividido como en siete u ocho partes. Y sigo así un poco por tradición o superstición como me ha ido bien hasta ahora [...]. Y luego me permito también en cada subsección y en cada capítulo identificar lugar y fecha porque, claro, la gente lee como puede. Hay gente que se puede leer 300 páginas de un tirón y otras que leen en el metro y luego lo deja, se lee un trozito antes de dormir y luego lo deja. Con la carrera, parece una tontería pero el dibujito facilita la lectura. Y luego hago otra cosa que es algo peculiar. Y hago una cosa que también es bastante peculiar que es que combino el interés europeo por el rigor histórico que es muy de escritores europeos con un estilo narrativo muy ágil que es muy anglosajón casi norteamericano. Seguramente porque soy profesor de literatura inglesa americana y he estudiado en universidades americanas e inglesas. Y esa combinación fuera del mundo anglosajón tiene menos interés por el rigor histórico. Aquí está ese lenguaje ágil pero procurando el rigor histórico. Y eso es algo que no digo sólo mío pero que sí se dan en mis novelas que en otros no se dan. Un buen escritor de novelas históricas no ha de poner toda la documentación que encuentra en la novela. Ha de filtrar, sino lo transformas en un ensayo, lo transformas en otra cosa y abrumas al lector. Ha de ser muy selectivo.

### **¿El rigor histórico puede considerarse como un elemento característico de la novela histórica ?**

Creo que sí. Si manipulas la historia puedes estar haciendo ucronía. Es cuando escribes la historia de otra forma. Que pueden ser novelas muy interesantes pero no son históricas. La ucronía a veces es una historia ficción, una ciencia ficción pero que puede conducir a conclusiones interesantes. Hay que tener claro que es otro género.

Para que sea novela, los oscuros y desconocidos son los que le dotan de humanidad a los personajes. Hay que hacerlos humanos, hacer que sufren, hacerlos creíbles y no semi-dioses. Ahora una palabra clave en la novela histórica es verosimilitud. Hay que atender el contexto de la época. Es una especie de presentismo. Presentismo es cuando trasladas nociones del presente a personajes del pasado. Y eso no se debe hacer. Por ejemplo ahora pones a una emperatriz feminista en el siglo II pues va a ser que no. Puedes poner a una mujer, una

emperatriz con mucho carácter y que busque estrategias para hacerse valer en un mundo claramente dominado por los hombres, por ejemplo. Pero no la puedes poner como feminista porque ese concepto es ajeno a la época. Ahora al dotarla de carácter y de personalidad puedes hacer que personas que tengan una visión feminista del mundo se sientan reconocidas en este personaje. Eso implica mucho documentación sobre la época. Hay una cosa que hago que me gusta mucho es leer obras literarias de la época. Porque si tú te lees las obras de teatro que ellos se leían, te puede ayudar también a ver cómo pensaban. Aparte de la parte lingüística que te ñaban cómo hablaban. [...] La forma de teatro que refleja la forma en que hablamos nosotros, no ? Entonces, pues hemos de pensar que las obras de teatro que ellos leían pues también reflejaban la forma en que ellos hablaban. Eso es muy enriquecedor. Hay novelistas históricos que esa parte se la saltan. Es muy importante. Por ejemplo, uno que lo ha hecho muy bien es Arturo Pérez Reverte [...] que se ha empapado muy bien del lenguaje de la época en El capitán Alatriste. Incluso pone a Quevedo como personaje de sus novelas y lo hace muy bien. Eso me suena muy verosímil y eso es un mérito de Arturo Pérez Reverte.

### **En cuanto al lenguaje, el novelista lo tendrá que adaptar, ¿no ? ¿Cuándo y por qué se usa el latín y cuando no ?**

Recrea un poco el lenguaje pero no del todo. No lo pone tal cual todo. Pero va a poner giros, expresiones que el lector puede entender pero que recuerda o que tiene un sabor de esa época pero no constantemente [...]. En mis novelas por ejemplo, procuro que hablen un poco, en latín de vez en cuando para que la gente se dé cuenta que estamos allí... pero claro, no lo pongo todo en latín ni todo con un lenguaje tan extraño que la gente se sienta distanciada. También hemos de entender que la gente callejera siempre ha hablado mal, lo que pasa es que hablaría mal en latín, pero mal. Entonces, tu puedes poner a gente mal hablada, a gente que hable de forma burda, pero bueno con expresiones de hoy en día y alguna de aquella época para ambientarla. Tanto el español como el francés derivan del latín y en ese sentido nos hace gracia ver al lector a veces que alguna expresión nuestra moderna viene de tal o cual expresión latina, ¿no ? y por eso lo pongo allí. Y lo meto dentro también ocasionalmente para la ambientación con algunos nombres. Por ejemplo, « Celer », viene de celeridad, etc. Es muy pedagógico. Creo que no puedo evitar veinte años de docencia en la universidad, no lo puedo evitar. [...] En mi novela decido yo, a riesgo de ser inconsistente y eso es cuestión de debate, cuando los personajes hablan en latín o cuando los llamo en latín y cuando no, a riesgo de ser inconsistente cuando lo hago queda marcado por un motivo. Por ejemplo, las instrucciones que les da Celer a los caballos, se las da en latín. ¿Por qué ? es importante que dé las instrucciones en latín a los caballos porque en un momento clave de la novela esas expresiones en latín van a determinar la acción del caballo que diferencia *sinestrorsum* de *dextrorum*. Puede parecer inconsistente pero el latín, lo uso por cuestiones dramáticas.

### **Llama la atención la presentación de todos los personajes como si fuera drama.**

Aquí hay dos cosas. Lo de la cinematografía y luego está el listado de los personajes. Lo de la cinematografía ocurre que yo creo que el escritor del siglo veintiuno no puede escribir como el escritor del siglo diecinueve. Tenemos que aprender la gran técnica narrativa del diecinueve porque en el diecinueve están los maestros de la novela y no podemos olvidarnos de ellos. El que lo hace muy bien es Tolstoï en Guerra y Paz. Pero entre Tolstoï y el siglo veintiuno, hay algo que pasa en el siglo veinte que es el cine. Si estuviera este restaurante lleno, y yo me levantara y preguntara levanten la mano los que hayan leído una novela la última semana. A lo mejor nadie, uno, dos, tres... vale. Pero si pregunto : qué levanten la mano los que hayan visto una película o una serie de televisión esta última semana y vamos... todos. Entonces, el novelista del siglo veintiuno no puede ignorar que la gente tiene en su mente la narrativa cinematográfica. Lo podemos ignorar por hacer una narrativa diferente e introspectiva.

Habíamos hablado de buscar un tiempo perdido, etc. para hacer cosas así, tú puedes saltarte el tema del cine. Pero para hacer una narrativa que rápidamente conecte con la gente. Ignorar la narrativa cinematográfica y audiovisual en general es un error. Por otro lado no hay que caer en el otro extremo de transformar tu narrativa en un videoclip. Tampoco es eso. Existe el trailer, la portada es fundamental [...] *Dramatis personae* que pongo al principio. Que esto empezó porque yo me di cuenta que yo utilizo muchos personajes en mis novelas porque son corales. Y pensaba : aquí la gente se va a perder. A mí me gusta también como todo es ecléctico y heterogéneo las novelas a veces de Agatha Christie. Yo pensé esto es útil. Porque cuando tú sales y entras en la novela puedes usar el *Dramatis personae* para situarte mejor. Parece teatro pero ya se ha hecho en novelas y les resulta muy útil a los lectores. Lo hace Agatha Christie. No me he inventado nada. Igual porque soy postmoderno, me parece que si hay que mezclar cosas, pues las mezclo por un motivo, no porque sí, por un motivo.

### **¿Por qué escribes novelas históricas ?**

El motivo primordial por el que yo empecé a hacer novelas históricas era porque yo intentaba pasar los filtros de las editoriales y no le conseguía. A mí me han dicho que no todas las editoriales de este país. Y lo he intentado con la novela negra. Hice novela erótica también. Siempre me ha encantado Roma, además tengo mucha formación literaria puesto que soy doctor en filología, así que decidí lanzarme y escribir novelas históricas [...] A la novela histórica se puede llegar desde la filología o desde la historia. Hay muchos historiadores que escriben novelas. Pero a veces pueden no reparar en que tan importante como la historia es la forma en que la cuentas. La forma en que la cuentas es técnica literaria. Y claro, yo he procurado poner mucho énfasis en las dos patas entre Historia y literatura en la que sé que voy más flojo que es historia por mi formación académica [...] pero yo no sé si todos los historiadores han puesto el mismo énfasis en la pata que les falta que es la literatura.

### **Escribes para alcanzar un objetivo concreto, ¿no ? ¿cuál sería ?**

Todo texto tiene un propósito y un objetivo. Y uno escribe en función de él. Hay que valorar cual es tu objetivo. Mi objetivo que siempre ha sido muy claro es entretener, respetando y porque no, enseñando algo de Historia. Pero siempre pongo adelante la palabra entretener. Ahora siempre he pensado como decían los latinos « *docere et delectare* » : Enseñar deleitando. Es decir que tu puedes entretener y a la vez que entretienes puedes enseñar. Te puede salir mejor o peor, pero esa es un poco la idea que me hago de la novela histórica.

### **¿No te molesta la parte mercantil digamos de la novela histórica ? ¿A qué se reconoce una buena novela ?**

A mí me parece normal, no me molesta que presenten las novelas haciendo mucha publicidad a base de imágenes y trailers por la época en que vivimos. Pero luego, el texto tiene que estar bien. Una buena novela es una novela que se queda, que perdura que haya tenido éxito o no al publicarse. La novela como la de Walter Scott va y viene siempre. Baja y luego vuelve. Ahora en España la novela histórica tiene una creciente popularidad. [...] La novela española de la época de Franco, hay que entender que la mayor parte de los intelectuales estaban fuera, estaban exiliados y muy pocos hacían novela histórica. El mejor autor español de novelas históricas en la época de Franco sería Alejandro Muñoz-Alonso. Consiguió el premio de la crítica y el premio nacional de narrativa en los años 50 y 60 si no me equivoco. Se exilió a Canadá donde murió en los años 80. Y está injustamente olvidado, yo siempre le recomiendo. Intentaron recuperar sus novelas con tal de recuperar la novela histórica en España, una editorial muy pequeña pero aquella casa quebró y ya se olvidaron de Alejandro.



### **¿Qué opinas del componente nacionalista de la novela histórica ?**

Sí que hay un componente nacionalista en mis novelas. A mí me toca mucho las narices ver cómo los vencedores de los últimos dos siglos o sea los anglosajones han manipulado muchos momentos de la historia. Y a España le han colgado algunos sambenitos que no vienen al caso por nuestro comportamiento en América por ejemplo con los indígenas cuando la conquistamos. Pero ¿cuántos indios quedan en América latina ? y ¿cuántos en Estados Unidos ? A lo mejor alguien mató menos, ¿no ? La leyenda negra. Tuvimos la Inquisición y matamos y quemábamos a brujas. Sí. Pero más quemaron cuantitativamente en Reino Unido y en Alemania. Yo intento compensar un poco este tema muy español nuestro que nosotros somos los peores y los mejores son los de fuera. No. Entonces, intento poner un poco de énfasis. Intento compensar esta visión porque hemos hecho cosas mal pero también hemos hecho cosas buenas e intento compensa resta visión tan negativa. Ahora intento establecer este orgullo sin ir contra nadie. La novela de Walter Scott entronca el nacionalismo escocés.

### **El componente maravilloso**

Suelo hacer una personificación de un animal. Lo hice con un perro en otra novela en Circo Máximo lo hago con un caballo. El caballo piensa. Igual que no puedes hacer de una mujer una feminista en el siglo II, no puedes hacer que un caballo tenga una reflexión sobre el sentido de la existencia. Ahora que piense si lo tratan bien, si lo tratan mal, si se fía del amo que tiene como auriga o no se fía de él, hasta donde está dispuesto a llegar por este auriga o no. Esas cosas quizás, las pueda pensar un caballo. Entonces en este sentido me gustaba personificar a este animal porque son seres que sufren mucho al ser mamíferos y uno se puede identificar fácilmente a ellos.

### **¿Cuáles son los autores que marcan tu narrativa ?**

Jane Austen desde el punto de vista de la narrativa. Ella usa un narrador omnisciente, con estilo libre indirecto que es el que yo utilizo. El estilo directo sería : Juan se acercó a Ana y le preguntó : « ¿Quieres venir al cine conmigo ? » Ana lo miró y dijo « no, no quiero ir al cine contigo »./ Estilo indirecto : Juan se acercó a Ana y le preguntó si quiere ir al cine con él y Ana le dijo que no./ Estilo libre indirecto, que es el caso de Jane Austen : Juan se acercó a Ana. ¿Quieres venir al cine conmigo ? Ella lo mira fijamente. Este chico no se entera... No, no quiero ir al cine contigo. Esto es libre indirecto. A que la frase « este chico no se entera » no tiene la necesidad de que te haya puesto « Ana pensó ». Por la forma y el lugar en que te lo he puesto te queda claro que es el pensamiento de Ana. Esto es libre indirecto. Los pensamientos están intercalados pero de forma que sin poner las frases introductorias se entiende que son pensamientos. Esto te permite entrar y salir en la mente de los personajes a la vez que haces diálogo y de forma ágil porque no vas poniendo las frases estas « pensó aquel », o « pensó este » esto es un arquitectónico bestial. Y eso se lo inventó Jane Austen según los ingleses o Flaubert según los franceses. Me influyen también en la épica Tolkien, Cervantes y Shakespeare.

### **¿Existe una novela histórica española o te parece un género universal?**

Yo no creo que haya una escuela española de novela histórica. No creo que haya una novela histórica hispana. La novela histórica estuvo. Creo que hay unos parámetros que son extrapolables a distintas tradiciones literarias. En la medida en que intentemos comparar tradiciones literarias de culturas muy distantes. Dentro de las tradiciones occidentales, todos hemos compartido las mismas tendencias literarias por épocas. Cuando se hacían sonetos, se hacían sonetos en todas las lenguas. Cuando estaba el Renacimiento, en distintos momentos pero se repartía por todas las tradiciones literarias. El Barroco, el Romanticismo, todos tenemos autores románticos alemanes, ingleses, españoles, franceses, etc. No sabría distinguir la

peculiaridad de cada espacio. Yo no la veo. Yo creo que la narrativa que surgió en América latina en general tiene una raíz bestialmente troncada con Europa. Luego hay una mezcla criolla o como se quiera llamar con la población nativa y por supuesto la población nativa arrastra una serie de culturas de tradiciones y de formas de ver el mundo muy interesantes, paralelas y diferentes pero a ver... [...] Es incuestionable cierta internacionalización de la literatura. Pues hoy en día los autores, más o menos, nos conocemos todos.

## Annexe 5 : Entretien avec Daniel Bardury

Le 14 janvier 2015 à la médiathèque du Lamentin

### Biographie

Daniel Bardury a soutenu le 03-06-2014 la thèse suivante : « Préposition et cognition en créole martiniquais », sous la direction de Jean Bernabé à l'université des Antilles-Guyane. Daniel Bardury contribue grandement à la défense et à la transmission de la culture et de la littérature orale de la Martinique notamment par le biais d'associations culturelles.

### Entretien

#### **Quel est votre domaine de recherche ?**

Je suis un créoliste cognitiviste, c'est-à-dire que mes recherches doctorales m'ont permis de réfléchir notamment sur la langue créole en prenant comme support les prépositions et de tenter d'analyser la manière dont le locuteur conceptualise lorsqu'il dit. C'est une thèse effectuée en Langues et cultures régionales. Parler de conceptualisation et de langue demande forcément une très forte relation avec la culture. On ne peut pas être créoliste cognitiviste si on n'est pas ancré dans une pragmatique d'énonciation et si on ne connaît pas la culture même des locuteurs dont on prétend analyser les énoncés. En ce sens, mon travail m'a demandé une connaissance de la culture martiniquaise et de la langue créole martiniquaise. Ces deux aspects m'ont permis de rentrer dans une démarche de grammaire cognitive en créole. Et par ailleurs, mes activités de loisirs m'avaient déjà préparé à une bonne connaissance des pratiques orales martiniquaises.

#### **On parle de langues hautes et de langues basses. Est-ce à dire que le créole est une sous langue ? Si oui, quel est votre rôle pour peut-être réhabiliter cette langue, ou pour la structurer davantage ?**

Les concepts de langue basse et de langue haute sont des concepts très saillants de la sociolinguistique. Et ces deux concepts énoncent le fait que la langue créole martiniquaise se situe en contact avec le français. Et ces deux langues définissent un rapport diglossique. Par diglossie on entend très précisément que deux langues sont en contact et qu'elles définissent sur le plan sociolinguistique une hiérarchisation. On considère que le créole est réservé à la sphère de la culture orale, aux échanges qui ont lieu dans des espaces populaires : le football, le *bèlè*, le *pitt*, la pêche à la senne, les jeux en général. Alors que le français serait réservé à la sphère administrative, religieuse : mairie, tribunal, .... Ce rapport décrit une situation qui était encore en vigueur il y a 20 ans, 25 ans. Mais, même si nous sommes encore dans une situation diglossique, progressivement le créole s'est imposé dans des sphères naguère réservées au français : l'école, l'université, l'église, ....

Par exemple, le créole a une présence à l'église avec le mouvement *bèlè légliz* et, bien avant, beaucoup d'expériences dans la sphère religieuse ont permis au créole d'assurer une présence. J'aime à dire que : « La foi ne s'embarrasse pas de diglossie ». Mais la foi transforme la diglossie en bilinguisme, le bilinguisme qui serait une égalité symbolique entre les deux langues. En Martinique, on prie Dieu en créole et en français, et ceci depuis belle lurette.

Mais je ne dis pas pour autant que le système diglossique a été remplacé par un système de bilinguisme. Je pense que nous sommes toujours dans une diglossie, mais une diglossie qui a

fortement évoluée, à tel point que le créole a investi beaucoup de sphères qui étaient emblématiquement réservées au français.

**Est-ce que vous ne craignez pas d'altérer le patrimoine oral en cherchant à le normaliser à l'écrit ?**

Je pense que la parole est la conjonction, le concours de la langue et de la pragmatique. Par pragmatique j'entends tous les éléments paralinguistiques qui ne relèvent pas de la pure linguistique. Effectivement, ce sont les mimiques, la posture, les silences, les gestes, l'anticipation gestuelle par rapport à la langue, l'anticipation de la langue par rapport au geste, ou la simultanéité de la langue et du geste. Mais l'écrit, la codification n'a certainement pas à ce jour la capacité de transcrire l'aspect paralinguistique. Mais il n'empêche que pour pouvoir préserver une culture, il est toujours bon de fixer à l'écrit ce qu'on peut fixer, en reconnaissant avec humilité qu'une bonne partie du texte n'a pas été retranscrit. On a le choix entre deux choses : ne rien transcrire ou transcrire une partie.

Dans le cas du conteur, le maître de la parole, nous sommes déjà dans une folklorisation du conteur dans la mesure où ce maître de la parole n'officie plus dans son cadre naturel qui est la veillée mortuaire. Quand bien même il serait invité à une performance orale, le fait que le cadre n'est pas la veillée mortuaire, et même si on est encore à l'oral, on est déjà dans une dénaturation de son fondement de performance. Et pourtant, je pense que la transcription est nécessaire. Il va falloir que le conteur puisse proposer à la société moderne un nouveau cadre de performance qui lui permette de restituer tout le sens de sa performance orale. Les contes de vie se pratiquaient avant et pas forcément de nuit. Certains pensent que cette forme de conte est morte car ne se disant plus en veillée mortuaire. Les conteurs devraient réfléchir à réanimer les contes de vie, en s'orientant vers les contes adressés aux enfants les soirs de clair de lune par exemple, les histoires que les *das* racontaient aux enfants que nous tendons à oublier.

Un autre point important aussi est qu'il faut que l'imaginaire créole se dise. Il faut que la parole puisse nous permettre de dire notre imaginaire et proposer des espaces nouveaux où l'imaginaire puisse être dit, où la langue créole peut devenir créative.

**Quels sont les critères de définition de l'oralité, puis de l'oralité antillaise ou de l'oralité en Martinique ? Est-ce que vous ne pensez pas que la Martinique est devenue finalement une société de consommation aseptisée en termes de repères identitaires ou est-ce une impression ?**

Vous posez deux problèmes différents mais qui sont liés. Il est évident que la Martinique en 2015 se développe en société superficiellement moderne parce qu'elle bénéficie de tous les supports techniques de la société coloniale française. Mais ces supports techniques ne font qu'installer une dépendance et un chemin vers une déculturation. Ce qui pour moi est une évidence. Cette modernité est un outil d'acculturation qui conduit forcément à une déculturation. Mais heureusement, l'oralité de la Martinique, baignée dans ce contexte politique d'aliénation, lui permet de conserver une capacité à résister. Il n'y aurait pas eu les travaux sur le *bèlè*, le *danmyé*, nous aurions perdu les repères culturels comme les festivités de Noël, Pâques, carnaval, il n'y aurait pas eu ce travail des écrivains en langue créole ou des écrivains créoles, il n'y aurait pas eu les recherches doctorales sur la langue créole, il n'y aurait pas eu l'entrée de la langue et de l'écriture créole à l'école, on aurait alors pu constater la disparition de l'imaginaire créole en Martinique. Nous sommes dans une situation très paradoxale où, plus l'impact de la colonisation est fort plus la nécessité de défendre la culture créole se développe. Nous sommes dans un paradoxe où vie et mort, mort et vie se côtoient allègrement quotidiennement. C'est la raison pour laquelle je parlais précédemment de société superficiellement plongée dans la modernité. Parce que cette modernité a pour objectif de nous

aliéner et de nous écarter progressivement de la culture qui nous permet d'exister en tant que martiniquais.

**Est-ce que l'identité martiniquaise est suffisamment structurée pour prétendre à revendiquer une littérature authentique et différente du modèle européen ? Est-ce que cet état de pré-littérature (évoqué dans *Eloge à la créolité*<sup>1324</sup>) de la Martinique est synonyme de pré-identité ?**

Premièrement, revenons sur le concept d'identité. L'identité a souvent été considérée comme quelque chose d'acquis. Je pense que c'est faux. L'identité est un concept en perpétuel évolution. L'identité est un concept qui s'entretient et qui se cultive. Je suis martiniquais et je resterai martiniquais en tant qu'homme identitaire si je me bats pour que la culture et l'identité martiniquaise résiste et persiste. L'identité n'est pas un concept acquis définitivement et c'est un concept qui se cultive et s'entretient.

Maintenant on peut être dans un état inexistant de littérature et avoir une identité. La littérature quelle que soit son niveau de développement n'est pas le seul critère ou un critère fondamental pour définir l'identité d'un peuple. Prenons l'exemple de peuples qui continuent à vivre dans la forêt, qui n'ont pas de littérature, mais qui ont une très forte identité culturelle. La littérature peut être un élément qui nous permet de définir l'identité d'un peuple. Mais la littérature n'est pas le seul élément susceptible de nous aider à définir, à qualifier un peuple en tant qu'unité identitaire.

Maintenant concernant cette notion de pré-littérature. Est-ce que la pré-littérature est la pièce antérieure de la littérature ?

**Pourquoi est-ce si important d'écrire en créole ?**

Il est important d'écrire en créole, et il faut écrire en créole pour que la langue puisse cultiver sa créativité et puisse se forger une dimension supérieure d'abstraction. Mais il ne faut pas confier uniquement à l'écriture le rôle de promouvoir la langue créole. Il faut que l'écrit et l'oral soient deux aspects de la langue qui se conjuguent pour la promotion de la langue créole. Au moment où R. Confiant disait que les gens ne lisent pas en créole, il n'a pas dit que le créole était de plus en plus parlé. Ce qui était vrai. Au même moment, par exemple, l'association *Contè samblé* faisait un travail énorme sur la collecte des contes. La Martinique jusqu'à présent à mon avis demeure une société à tradition orale.

**Justement pourrait-on revenir sur la définition de termes que l'on a précédemment éludés : l'oralité, l'oralité antillaise, puis l'oralité martiniquaise.**

Dans l'oralité et l'oral, nous retrouvons la racine latine *os, oris* qui signifie dans son premier sens bouche ou gueule, dans son deuxième sens organe de la parole, la voix, la prononciation et, dans son troisième sens visage, face et figure. Une fois le concept défini, il faut faire attention, parce que l'oral, l'oralité ne se définit pas seulement par tout ce qui émane de la parole, de la langue. Je considère que l'oralité englobe tous les éléments qui ne relèvent pas encore d'une codification, d'une sauvegarde par l'écrit. En ce sens, tous les sens : le toucher, la parole, le geste, le kinesthésique, le visuel, l'olfactif, tout ce qui permet à l'homme d'être en relation avec l'homme et avec son environnement proche ou lointain, relèvent de son oral, de son oralité. Maintenant, on peut reconnaître que la parole accompagne tous ses sens dans la transmission. Mais la parole n'est pas le seul aspect de l'oralité.

---

<sup>1324</sup> Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Eloge de la Créolité*, op.cit.

**Existe-t-il une oralité antillaise ? Une oralité martiniquaise ? Comment les définissez-vous ? Comment reconnaît-on que la Martinique est un pays à tradition orale ?**

Je pense que l'oralité, l'oral est un concept universel, qui structure l'existence même de l'Homme. Ensuite, l'oralité se décline de manière spécifique. Il y a des signes de l'oralité en Martinique qui sont spécifiques à la Martinique et il y a des signes de l'oralité qui peuvent être universelles. Par exemple la simple situation d'énonciation, l'échange oral, se dire les choses, sont des signes d'oralité universelle. Toutes les langues permettent d'élaborer un niveau premier d'oralité. L'Histoire d'un peuple est aussi le miroir de son oralité. En Martinique, même si le conte peut être un élément d'oralité universelle, le conte martiniquais est le témoin de l'Histoire martiniquaise, est le témoin des rapports hiérarchisés entre africains déportés pendant l'esclavage et colons par exemple. Le conte martiniquais est une manière de dire le réel martiniquais, une manière de dire le rapport que le martiniquais entretient avec la nature. Ce dernier n'est pas propre à la Martinique. Mais les éléments historico-culturels de la Martinique étant ceux de la Martinique, ils vont permettre de singulariser le conte martiniquais par rapport aux autres contes. [...] C'est parce que l'oralité a la capacité d'adaptation et d'accommodation qu'elle sera toujours traditionnelle, qu'elle aura la capacité de traverser avec succès toutes les étapes de la vie de la communauté qui la porte et qu'elle porte réciproquement. Les secteurs de l'oralité à la Martinique n'ont pas gardé la même vivacité. Certains secteurs, comme la gastronomie, vivent au quotidien avec le martiniquais. Mais dans la relation de colonisation, la gastronomie martiniquaise traditionnelle a des difficultés par rapport au rouleau compresseur de la société de consommation. De moins en moins, nous sommes enclins à vivre une gastronomie culturelle, et de plus en plus nous sommes amenés à vivre une gastronomie importée. Selon moi, cela est dû au fait que nous ne considérons pas que la gastronomie est un élément important de notre identité.

Prenons un autre exemple avec le vestimentaire. L'homme martiniquais à l'image de la femme n'a pas de tradition vestimentaire bien définie. En revanche la femme martiniquaise peut dire qu'il y a une tradition vestimentaire de la femme en Martinique. Ainsi, il y a 30 ans, voire 40 ans, à Schœlcher après la messe, on voyait toutes les femmes d'un certain âge habillées dans la robe martiniquaise. De nos jours, que ce soit à Schœlcher ou dans les communes avoisinantes, on ne voit plus les femmes d'un certain âge portant la robe traditionnelle martiniquaise. Elles portent des tenues de la modernisation, le prêt-à-porter français, arrivant de l'extérieur.

**Quelle est la part d'africanité dans l'oralité martiniquaise ? La même question se pose pour l'eupéanité et l'américanité dans l'oralité martiniquaise, bien entendu s'il est possible de les distinguer.**

Il est clair que la société martiniquaise, de la période correspondante à la traite des africains en esclavage à nos jours, a vu son oralité se construire à partir d'un très fort syncrétisme. Ce syncrétisme est de deux sortes :

- Un syncrétisme endogène constitué de la rencontre, complétée du brassage, de pratiques culturelles et culturelles d'africains qui traditionnellement appartenaient à des cultures non semblables.
- Un syncrétisme exogène venant de la rencontre de cette société avec la culture et les cultes des européens, plus précisément des colons français.

Mais cette rencontre qui a permis de construire ces deux formes de syncrétismes n'a pas pu faire table rase d'une culture préexistante qui était celle des Caraïbes déjà présents sur le sol martiniquais. Et les historiens précisent bien qu'il y a eu rencontre entre les derniers Caraïbes et les africains déportés en esclavage. Ce qui a favorisé une connaissance des plantes, des techniques d'agriculture, des techniques de pêche, d'une relation à la cosmogonie, d'une relation à la nature et des techniques de forces pour résister à l'opresseur. Maintenant, si l'on

reprend l'expression d'E. Glissant dans le *Discours antillais* : « La culture Caraïbe n'a pas disparu, elle a désaparé ». On peut toujours en discuter.

Maintenant, par rapport au concept d'américanité, je préfère le concept de caribéanité. Si je devais me définir comme appartenant à un espace géographique culturel et cultuel plus large, je me définirais comme appartenant à la caraïbe, c'est-à-dire aux petites îles, voire les grandes, qui ont été terre d'accueil préalable à la fois des amérindiens que les colons ont appelés Caraïbes et des Africains. Les contacts que j'ai eu lors de mes études et observations avec ces différents peuples me montrent comment chacun de nous sommes des témoins de cultes et de cultures africaines. Que nous prenions l'île de Sainte-Lucie, la Guadeloupe, la Martinique, l'île de Cuba, la Jamaïque etc., nous avons en commun une manière de prendre le corps, de concevoir la relation au cosmos, de concevoir la relation à la nature, d'exprimer corporellement certaines choses. J'ai fait un tout petit séjour à Dakar au Sénégal, et quand je marchais dans les rues je me suis dit : « Nous sommes africains ou ce sont eux qui sont martiniquais ? ». C'était une boutade. Mais l'essentiel dans mon ressenti de la caraïbe est cette manière dont se mixte le cultuel et le culturel. Si le Français considère qu'il y a dichotomie entre le religieux et le païen, le caribéen considère que le cultuel est dans le quotidien et que le quotidien c'est du cultuel. Mais c'est la colonisation française qui nous a imposé de faire cette séparation. En ce sens, si actuellement on considère que le *bèlè* et le *danmyé* (ou *ladja*) sont des réjouissances, originellement le *bèlè* est à la fois cultuel et culturel. Il en est de même du *ladja*, du *lassotè*, et on peut généraliser à tout ce que nous faisons. Parce que nous sommes en quelque sorte portés par un héritage africain. Nous n'établissons pas de différence fondamentale entre ce que le colon appelle le religieux et le non-religieux. Pour nous, la manière d'envisager le monde est chargée de religiosité. Alors maintenant, je fais la différence entre religion et religiosité. Par exemple, il y a des personnes en Martinique qui peuvent être athées mais qui peuvent être porteuses d'une très forte religiosité.

La religiosité vient signifier notre rapport au monde et la manière dont nous nous positionnons par rapport à quelque chose qui serait supérieur à l'homme. Mais ce n'est pas quelque chose qui s'impose à nous. C'est du domaine du ressenti. A l'inverse de la religion qui est quelque chose qui s'impose à nous. La religion a été employée au départ pour effacer la religiosité de l'Africain en Martinique. Et c'est parce qu'il était avant tout un être de religiosité qu'il a pu faire passer dans la religion imposée son rapport au monde. C'est le fameux syncrétisme.

**C'est quand même assez incroyable de voir qu'une poignée de personnes qui ne sont jamais retournées en Afrique et qui se sont mélangées à d'autres ethnies ont pu préserver un tel ascendant sur les modes de vie actuels dans ces régions.**

Il y a une expression bien martiniquaise très utilisée : « *ou ouèy, ou pa ouèy* » qui exprime, selon moi, ce que j'appellerai « la culture du masque ».

La culture du masque est, selon moi, une stratégie de défense que les africains ont mis en place pour pouvoir introduire dans la culture de la religion dominante leurs propres cultures. Il faudrait aussi revoir ce que Roger Bastide entend par « la culture du bricolage ». C'est parce que les Africains ont dû se mouler, se cacher dans les concepts européens, pour pouvoir ensuite les réinterpréter, qu'ils ont pu jusqu'à ce jour pratiquer leurs cultes. Autrement, ils auraient eu une pratique ouverte du culte, que la répression aurait été plus forte et l'assimilation mieux réussie. L'art de la dissimulation fait partie de l'identité martiniquaise, antillaise et caribéenne. Par exemple, dans un chant de *bèlè* ou dans la parole du conteur, il y a un concept fondamental qui est le suivant : « La parole qui voile est aussi celle qui révèle ». Et pour pouvoir avoir accès au sens de la révélation, il faut pouvoir décoder la polysémie du propos, ne pas rester sur le sens premier mais voir ce qui se cache en dessous. Ainsi, les chants *bèlè*, *danmyé*, les proverbes, la parole de tous les jours, y compris le geste, fonctionnent assez souvent sur cette parole de surface, sens de surface et sens de profondeur. Par exemple, lorsque ma mère et mes grands-

parents parlaient, il fallait à certains moments comprendre, faire la différence entre ce qui est dit superficiellement et les sous-entendus. Le sens était dans le sous-entendu. Cet art de la [dis]simulation par la parole est une habileté langagière que nous sommes en train de perdre

### **L'oralité n'affecte-t-elle que les pays dominés ? Retrouve-t-on en Europe et en Amérique du nord des formes d'oralité ou l'écriture prend-elle le dessus ?**

Les peuples dits dominants ont aussi connu un processus d'évolution. Prenons l'exemple de la France hexagonale où jusqu'à maintenant l'on peut considérer que certaines connaissances sont transmises par voie orale. Les rebouteurs, ou rebouteux, qui possèdent l'art de manipuler les vertèbres et les os ont une connaissance ne figurant dans aucun ouvrage. Ce n'est qu'après que des études scientifiques ont pu l'expliquer. Ce sont des connaissances qui étaient transmises oralement. Des relations avec les esprits et une connaissance orale des plantes existent encore aussi en France hexagonale. Ainsi, on peut imaginer la rencontre entre d'une part les colons français, certains d'origine populaire voire flibustière et possédant des connaissances orales, et d'autre part les Amérindiens et les Africains dont les cultures sont essentiellement basées sur l'oral. Le regard que nous avons sur la France hexagonale, nous amène à la penser comme un pays sans superstition et autres. Mais, non. Il y a la culture écrite hexagonale, mais il y a forcément aussi la culture orale hexagonale. Il serait intéressant de voir comment l'UNESCO a été un organe politique qui a favorisé et qui a aussi orienté ce type de revendications avec ce fameux concept de patrimoine immatériel.

J'aurais eu à définir l'oralité en Martinique, ou oralité martiniquaise, comme le lieu où se cache la vivacité de la spiritualité de l'homme martiniquais.

### **Donc, tout finalement concourt à la spiritualité. Est-ce à dire que le fondement de l'oralité est la mythologie ? Par mythologie, j'entends l'ensemble des divinités, des personnages surnaturels qui interviennent dans l'imaginaire et qui rythment la vie de la société considérée. Maintenant, je me demande pourquoi on se tourne plus vers notre africanité que vers notre américanité ou notre européenité.**

Il se joue chez nous une fibre émotionnelle tellement forte qu'on s'est senti solidaire naturellement à l'Africain. Ce qui nous a permis d'évacuer ce qui s'est passé avant voire en même temps : la destruction des indigènes amérindiens pour pouvoir faire arriver les africains déportés en esclavage. La connaissance de notre histoire ne commence qu'à partir de ce moment. Comme on dit en psychologie, il y a eu forclusion. Et notre histoire commence avec une connaissance relative très émotionnelle qu'on a du rapport à l'Africain. Et il y a eu beaucoup de courants idéologiques y compris Aimé Césaire, l'OMDAC<sup>1325</sup> et par la suite le SERMAC<sup>1326</sup>, qui ont revendiqué notre filiation à l'Afrique.

Maintenant, en tant que martiniquais, je ne vais pas chercher à distinguer, démêler mon identité. Je suis un être multiplement racial.

### **Est-ce qu'un écrivain qui retranscrit l'histoire peut se fier à ces témoignages oraux au même titre qu'un écrivain, européen par exemple, issu d'une tradition écrite en tout cas ? Est-ce que les témoignages oraux sont des preuves qui se valent ?**

Je ne mettrais pas d'opposition entre le témoignage de type oral et le témoignage qui serait filtré par des recherches scientifiques. Mais, de même que l'énoncé, l'oral est le substrat fondamental de la recherche grammaticale, de même le discours ambiant peut être un substrat

---

<sup>1325</sup> OMDAC = Office Municipal d'Action Culturelle de la ville de Fort-de-France, créé en 1946 et remplacé par le SERMAC en 1976.

<sup>1326</sup> SERMAC = Service Municipal d'Action Culturelle de la ville de Fort-de-France, créé en 1976.



pour la recherche historique. Même si l'histoire ne peut pas prouver certains témoignages oraux de notre ancestralité, il faut en tenir compte, accepter que l'oralité familiale les mettent en discours.

### **Le verbe a valeur de témoignage fort, mais est-ce une valeur scientifique ?**

C'est nous, plongés dans la modernité qui avons émis de nouveaux critères du scientifique. Certains scientifiques précisent que les connaissances ancestrales se transmettent au-delà de 5 générations. Nous sommes des héritiers ancestraux des connaissances culturelles de notre famille.

Pour l'anecdote, j'ai été amené un jour à aller à Santiago de Cuba à Cuba, où avec mon groupe on a fait une répétition. Et tout autour, des personnes assises regardaient dont notamment des hommes et des femmes relativement âgées de plus de 70 ans. Ces personnes regardaient avec attention ce que nous faisons. Quand la répétition s'est terminée, un de ces hommes d'un certain âge m'a interpellé et me demande si j'ai un tambour qui m'appartient ici. Après lui avoir répondu par l'affirmative, il m'invite à prendre le tambour et à l'amener dans son salon. Après lui avoir obéi, il prend mon tambour et le dépose près des 3 tambours de la *santería* cubaine dont il était le gardien. Puis il m'explique que cette chambre est la pièce sacrée dans laquelle il garde les tambours de la *santería* de son groupe. Il continue à me parler, et sans m'en rendre compte il me fait une divination. C'était un *babalú*, i.e. une personne dans la culture cubaine qui possède l'art de la divination et qui peut décrire le passé même lointain d'une personne. Et à la fin le *babalú* me dit que je suis l'héritier ancestral d'une connaissance culturelle de ma famille.

Parfois ces témoignages reposent sur des anecdotes et d'autres fois sur des faits, des connaissances culturelles plus profondes. La tradition ne se résume pas uniquement à du folklore. Dans son étymologie propre, le mot folklore signifie science du peuple. Mais ce terme a été galvaudé, et signifie aujourd'hui culture désincarnée, dénaturée, vidée de sa spiritualité, culture dont on a bridé le sens et pour laquelle il ne reste que l'apparence.

### **Ecriture de grammaires, organisations de rencontres entre la population et les conteurs, etc. Tous ces efforts ne sont-ils pas la preuve d'un environnement faux, complètement artificiel ? Plus que la ritualisation ne sommes-nous pas dans la folklorisation ? La culture n'est peut-être plus qu'un produit, un bien marchand, un bien culturel à vendre pour des touristes ?**

Je te rejoins sur une chose. La folklorisation est un concept insidieux qui est présent là où l'on s'y attend le moins. Il y a une dimension folklorisante de la récupération de la tradition orale martiniquaise. Et nous sommes les détracteurs de notre propre tradition orale. Les écrivains qui ont écrit en langue créole, qui savent qu'il n'y avait pas de public, ils ont fait œuvre de folklorisation dans la mesure où ils ont produit une littérature stérile. Et la folklorisation c'est rendre stérile une culture, une pratique. *Yo minm pa sa li sa yo écri-a*. Au début de l'entretien, je vous disais qu'il fallait identifier le sujet du livre, le nombre de pages et le type de lecteur visé. Les enfants lisent davantage que les adultes en Martinique.

### **C'est quand même extraordinaire de voir la masse que les salons du livre brassent en Espagne, contrairement à la Martinique où il n'y a personne.**

C'est un projet de politique culturelle pour la Martinique. C'est un projet politique pour la lecture. [...] Dans les associations ALAC<sup>1327</sup> et AM4<sup>1328</sup>, j'ai monté des ateliers

---

<sup>1327</sup> ALAC = Association Loisir Amitié Culture de la ville de Schœlcher.

<sup>1328</sup> AM4 = Association *Mi Mès Manmay Matnik* de la ville de Fort-de-France.

d'apprentissage de l'écriture en créole. Ainsi, chaque participant écrit 4 lignes en créole à partir d'une base orale propre à chacun, des connaissances orales de chacun. Puis on réfléchit ensemble sur les possibilités d'amélioration, et je formule des commentaires grammaticaux. Par un va-et-vient entre l'écrit et l'oral, on améliore l'écriture en créole. Il est clair qu'en Martinique, pays encore à tradition orale, le Martiniquais ne lit presque pas et encore moins des livres en créole. Une autre possibilité pour contrer ce phénomène, est de produire des textes à valeur théâtrale pour inciter et habituer les gens à théâtraliser l'écrit créole. Est-ce que la production de textes créoles doit se limiter au genre roman ? A quoi sert la traduction par R. Confiant de *L'étranger* (1942) d'A. Camus en langue créole<sup>1329</sup> ? A quoi sert la traduction par T. Leotin de la pièce de théâtre *Les rustres* (1762) de C. O. Goldoni en langue créole<sup>1330</sup> ? Même pour un grammairien créoliste, l'exercice de lecture de ces livres en créole est difficile. L'objectif est-il de prouver qu'on peut tout traduire en langue créole ? L'objectif est-il de prouver que l'on est un bon traducteur du français au créole ? je ne sais pas. La priorité que je vois concernant l'oralité en Martinique est (1) sa préservation de la folklorisation, parce que l'extension de cette dernière n'a jamais été aussi forte, (2) amener les gens à penser que l'oralité a une réelle importance dans nos sociétés, que dans notre oralité se cache notre spiritualité, notre signature au monde, que notre oralité martiniquaise est un formidable outil de communication avec la Caraïbe et le monde en général ; amener les gens à sortir d'une lecture folklorique de l'oralité.

L'oralité n'est pas une fin en soi, elle est comme l'identité en constante évolution. L'oralité est notre créativité, elle est porteuse de notre religiosité, de notre spiritualité. Nous sommes en train de la folkloriser et en la folklorisant nous sommes entraînés de tuer notre imaginaire.

Si les hommes politiques qui ont le pouvoir de décision n'ont pas pris conscience qu'il y a une oralité martiniquaise et que celle-ci n'est pas un vain mot, mais notre ciment, notre rapport au cosmos, alors ces hommes politiques sont eux-mêmes les bourreaux de notre oralité. L'urgence est d'avoir une démarche vers cette oralité, de la sauvegarder tout en sachant que c'est notre tremplin pour avancer.

Si une littérature doit se développer, il serait bénéfique qu'elle se développe à partir de notre oralité. L'écrivain qui s'inscrit dans cette démarche ne serait pas un écrivain qui épouserait les canaux, les critères de l'écrivain français ou autre, mais un écrivain drôlement baigné dans l'oralité martiniquaise, à telle point que naturellement en écrivant il parlerait.

### **Pourquoi l'oralité ? Quel est le projet de l'écrivain et de tous les acteurs de l'oralité : les grammairiens, les conteurs, etc. ? Pourquoi passer à l'écriture quand le patrimoine oral est plus ou moins bien préservé ?**

Ecrire fait partie désormais de la culture savante. Et on considère que l'oral est la partie du populaire et donc de l'ignorant. L'écrit est la preuve. Cette dichotomie est très bien mise en lumière par la locution latine antique : « *verba volant, scripta manent* ». Tout ce qui relève de l'oralité relève aussi de sociétés archaïsantes. Tandis que tout ce qui relève de l'écrit relève de sociétés modernes. C'est mon ressenti dans cette opposition entre oral et écrit. Cependant je ne les oppose pas. Je pose une dialectique de l'oral à l'écrit. On ne peut écrire que ce qui existe oralement et s'il n'y avait pas l'oral, on n'aurait pas eu accès à l'écrit. L'oral est plus démocratique que l'écrit. Et cette dichotomie reflète aussi la dichotomie entre le peuple et l'élite : Ecrire est l'acte d'élites et l'oral est l'acte populaire.

---

<sup>1329</sup> Raphaël Confiant, *Moun-Andéwò a*, Caraïbéditions, 2012.

<sup>1330</sup> Téréz Léotin, *Lé souba*, Exbrayat, édition bilingue, 2017.

## Annexe 6 : Entretien avec Patrick Chamoiseau

Conseil Régional de la Martinique, Juin 2013

### Biographie

Patrick Chamoiseau (né à Fort-de-France, 3 décembre 1953) est un écrivain français originaire de la Martinique. Auteur de romans, de contes, d'essais, théoricien de la Créolité, il a également écrit pour le théâtre et le cinéma. Le prix Goncourt lui a été décerné en 1992. Après des études en France métropolitaine, inspiré par les travaux d'Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau rentre en Martinique et s'intéresse de près à la culture créole. Il publie son premier roman en 1986. Il obtient la consécration en 1992 en recevant le prix Goncourt pour son roman *Texaco*, une œuvre vaste présentant la vie de Martiniquais sur trois générations. Il participe également à l'écriture de nombreux films dont *Biguine* (2004), *Aliker* (2007), *Nord-Plage* (2004) ou encore *Le Passage du Milieu* (2001).

1331

### Bibliographie (partielle)

- *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard, 1986.
- *Solibo magnifique*, Paris, Gallimard, 1988, 1991.
- *Antan d'enfance*, Paris, Hatier, 1990; Gallimard, 1993. Re-publié comme *Une Enfance créole I*, *Antan d'enfance* avec une nouvelle préface, Gallimard, 1996.
- *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992, 1994.
- *Chemin d'école*, Paris, Gallimard, 1994. Re-publié comme *Une Enfance créole II*, *Chemin d'école*, Gallimard, 1996.
- *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, 1997.
- *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, 2002.
- *À Bout d'enfance*, Paris, Gallimard, 2005. Re-publié comme *Une Enfance créole III*, *À bout d'enfance*, Gallimard, 2006.
- *Un dimanche au cachot*, Paris, Gallimard, 2007.
- *Les Neuf Consciences du Malfini*, Paris, Gallimard, 2009.
- *Le déshumain grandiose*, Coffret de deux volumes (*L'esclave vieil homme et le molosse* et *Un dimanche au cachot*), avec un livret *De la mémoire obscure à la mémoire consciente*, Paris, Gallimard, 2010.
- *Hypériorien Victimaire, Martiniquais épouvantable*, Paris, Éditions Labranche, 2013.

**Patrick Chamoiseau est aussi l'auteur de nombreux récits, pièces de théâtre, livres de littérature de jeunesse, bandes dessinées, nouvelles, contes philosophiques et autres essais dont *Eloge de la créolité* (co-écrit avec Jean Bernabé et Raphaël Confiant), Paris, Gallimard, 1989.**

**Prix et distinctions littéraires:** 1992 : Prix Goncourt pour *Texaco* ; 1993 : Prix Carbet de la Caraïbe pour *Antan d'enfance* ; 2002 : Prix Spécial du Jury RFO pour *Biblique des derniers gestes* ; 2008 : Prix du Livre RFO pour *Un dimanche au cachot*.

## Entretien

### **Comment définissez-vous le roman historique ?**

Moi le roman historique, je ne sais pas ce que ça veut dire. La Littérature n'a rien à voir avec l'Histoire. La littérature en tous cas, n'est pas le fait de l'Histoire. L'Histoire se fait par les historiens. Les écrivains peuvent construire l'Histoire à partir d'une réalité, à partir d'un document historique ou avec une intention historique. Mais l'intention de la Littérature n'est jamais historique. Le contexte historique peut servir de prétexte ou de contexte pour l'exploration d'une situation existentielle qui touche à des choses plus fondamentales que le récit historique lui-même. Donc entre l'écrivain et l'historien la distance est sans limites. Donc un roman qui serait purement historique, c'est-à-dire qui ferait le bonheur de l'historien, pour moi, ne relève pas de la Littérature mais de la fabrication d'ouvrage. Moi, j'écris des romans sur l'esclavage et sur *Texaco*, je ne dis jamais que ce sont des romans historiques, ça n'a absolument rien à voir. C'est un autre métier. C'est vraiment un autre métier.

### **Considérez-vous que vous n'écrivez pas de romans historiques ?**

Non. Je n'ai jamais écrit ça de ma vie. La situation de l'écrivain créole martiniquais, c'est que nous devons tenir compte d'un contexte très particulier. Glissant disait que le plus grand objet de la Littérature aujourd'hui, c'est la complexité de la Totalité-Monde. Le fait que nous soyons reliés et que nous existions à une échelle qui n'est plus l'échelle d'un clocher, d'un territoire, d'un espace, mais une échelle qui est la conscience où tout le système relationnel que nous entretenons avec une Totalité-Monde. Mais il disait que ce rapport à cette Totalité-Monde ne peut se faire qu'à partir d'un lieu qui est parfois la Terre natale, mais qui peut être un lieu d'élection. Quelqu'un qui peut aimer l'Espagne et puis en faire sa Terre natale. Pour moi la Terre natale, c'est le lieu où on se réalise ; donc on peut choisir sa Terre natale. À partir de là, l'écrivain a toujours un contexte en termes de lieux ou de territoire. Il y a une opposition entre territoire et lieu. Le lieu est multiculturel, il est très ouvert et en interdépendance avec les autres lieux du monde alors que le territoire, il est dans l'ancienne logique de l'Etat-Nation, il est fermé et délimité par des frontières, des drapeaux, enfin bon... Le lieu est vraiment très très ouvert. Et à partir de cela, l'écrivain est toujours d'un lieu. Et quelque soit le lieu qu'il a choisi, ça peut être sa terre natale ou autre, il est obligé de tenir compte du petit contexte et pour X raison qui est liée au petit contexte, sachant que le grand contexte, c'est la Totalité-Monde. Pour des raisons liées au petit contexte, il est obligé de s'intéresser à certaines problématiques. Or, en Martinique, la problématique que nous avons, c'est que nous avons un immense silence sur toute une part de notre Histoire. Parce que ce qui nous sert d'Histoire, et qui est plus développé c'est le récit colonial. Alors que le récit des Amérindiens, le récit des milliers d'esclaves qui ont fait pratiquement tout ce qu'on voit autour de nous, n'existe nulle part, n'est signalé nulle part, n'est symbolisé nulle part, etc. ; donc il y a un grand vide qui fait que les gens de ma génération comme ceux qui nous ont précédé, ont été obligés d'aller creuser dans cette obscurité sans laquelle on ne saurait explorer un équilibre ou une justesse contextuelle. Mais ça ne veut pas dire que l'exploration ou le fait de s'emparer d'un espace historique lié à une difficulté de perte de mémoire ou d'obscurité qu'il faut explorer, ça ne veut pas dire que l'objet de la production littéraire soit un objet historique. Qui plus est de clarifier le rapport à l'Histoire est un défi personnel qui relève de la Totalité-Monde. Et c'est ça la difficulté donc, un Martiniquais qui plonge dans les documents historiques. Moi j'ai beaucoup lu des

documents historiques, car j'ai une soif de comprendre toute la trajectoire collective. Et c'est vrai que l'on peut être fasciné par le document et faire une espèce de récit qui reproduirait un peu la cohérence que l'on a extraite du document historique. Ça n'a aucun intérêt pour moi. Parce que la vraie problématique aujourd'hui c'est qu'on a des individus qui sont seuls, qui sont confrontés à une Totalité-Monde et qui expriment à la fois un petit contexte et un grand contexte. Petit contexte : langue créole qui exprime une grande part de nos histoires, langue créole menacée et mésestime collective, damnation de l'esclavage qui continue à formater les esprits, tout cela c'est notre petit contexte que nous explorons, que nous travaillons, etc. et ce n'est pas là l'objet de notre littérature. L'objet de notre littérature c'est de trouver les moyens de se tenir debout dans la complexité nouvelle à la fois avec une grande diversité composite et à l'échelle d'une Totalité-Monde qui est désormais à la portée de notre imaginaire relationnel. Et c'est là l'objet de la Littérature. Alors là effectivement il y a peut-être un problème, c'est que l'on n'a pas assez d'historiens. Il faudrait de nouvelles méthodes d'investigations historiques pour aller s'affronter à tant d'obscurité, à tant de silences puisque nous ne sommes pas dans les documents et l'autre élément, c'est que l'on n'a pas de fabricants de romans historiques...

### **Vous êtes de ceux qui pensent que le roman historique n'est certainement pas un manuel d'Histoire ?**

Si on dit roman historique, c'est que l'on admet que l'Histoire prend le pas sur la Littérature. Et si l'Histoire prend le pas sur la Littérature, on est dans un quelque chose qui va faire plaisir aux profs d'Histoire ou des historiens, mais on n'est pas dans la Littérature. Ça n'a aucun intérêt pour moi. Ce que fait l'écrivain, c'est l'exploration d'une situation existentielle. Par exemple, quand j'écrivais *Texaco*. Je suis allé à Texaco pendant des semaines et des semaines, j'ai interrogé avec mon magnéto tout le monde. J'ai pris un gros matériau de recherche. Et bien, je n'arrivais pas à écrire le livre. Il a fallu que j'oublie tout cela pour aller chercher la situation existentielle à la fois individuelle et collective. Le matériau m'avait donné un cadre vraisemblable. Et j'ai toujours eu le sentiment en écrivant *Texaco* d'avoir écrit une pure fiction, une pure exploration fondée sur une situation existentielle. Et quand les gens me disaient : « mais c'est exactement ça ! », moi j'étais toujours très étonné. En sachant que lorsqu'on va toucher à la situation existentielle, on touche d'une certaine manière à la réalité historique. Mais à ce que la réalité historique a de plus humain, de plus fondamentalement humain. Et si on touche à cette vérité humaine, le contexte historique devient plus clair à ce moment là. Là on a envie d'aller voir l'époque. J'ai écrit *un Dimanche au cachot*. C'est quoi l'histoire d'*un dimanche au cachot*, c'est une jeune fille, que l'on emprisonne dans un cachot, et je raconte toute sa survie dans le noir. Elle ne voit rien et je me suis dit : mais qu'est-ce que ça veut dire d'être esclave ? Qu'est-ce que cela signifie au plus profond ? Ce que l'historien ne peut pas se demander. L'historien va dire, voilà, l'Esclave était un bien meuble, il peut être vendu, acheté, etc. mais à l'intérieur de soi, en termes de souffrances, de détresse, de reconstruction, de survie, de courage, qu'est-ce que ça signifie ? C'est ça l'objet de mon roman. Mon objet n'est pas de prendre tous les documents pour décrire ce qu'on faisait à un esclave, pour dire comment il était traité, quelle était la couleur de la livrée, qu'est-ce qu'ils mangeaient à midi, qu'est-ce que les maîtres leur donnaient, etc. non, cela n'a pour moi aucun intérêt. Mais, je conçois que certains faiseurs de livres puissent le faire, il ne faut pas se tromper, la Littérature n'est pas dans cet objet là. [...] Les historiens ont besoin de l'exploration de l'écrivain parce que l'écrivain peut aller plus loin que l'historien. L'écrivain n'a pas besoin d'attestation documentaire ou de rigueur scientifique. L'écrivain a besoin de connaissances politiques qui sont liées à un contexte. C'est sûr qu'aujourd'hui, un écrivain qui est lié au contexte martiniquais, il faut qu'il lise et qu'il connaisse un peu son pays pour que toutes les sciences humaines soient mobilisées. Et ce qu'il va produire sera vraisemblable dans un contexte, aucun

historien ne pourra dire que ce j'ai écrit dans *Texaco* ou dans *Un dimanche au Cachot* soit invraisemblable. C'est vraisemblable. Mais, ce n'est pas avec ça que les élèves vont étudier d'un point de vue historique, telle ou telle période de la Martinique, ce n'est pas l'objet.

**Pensez-vous que la Littérature qui s'inspire de l'Histoire sans que l'on ne l'appelle roman historique puisque vous vous êtes inspiré de l'Histoire pour écrire ?**

Oui parce que l'histoire, c'est notre petit contexte. Ça aurait été une histoire triomphante, bien installée, je ne pense pas que je me serais intéressé à cela, mais comme c'est une histoire non exprimée, non intériorisée, non vécue, non connue et qui est active de manière souterraine pour exprimer ce que nous sommes, nous sommes à la fois obligés d'entrer dans cette période obscure qui est à la fois le lieu de la construction individuelle quoi donc je suis obligé de m'intéresser à cela. Mais j'aurais été dans un autre contexte avec une histoire du lieu triomphante, peut-être que j'aurais juste pris des situations existentielles. Autre exemple, on ne peut ignorer les difficultés entre langue créole et langue française. Je ne peux pas ignorer les problèmes de négation de la couleur noire, d'estime collective, etc. Il y a plein de choses qui sont liées à notre petit contexte. Le peintre, le plasticien, le littéraire, même le musicien, sont amenés à exprimer ce petit contexte. La musique aussi fait partie de ces réalités qu'on explore, à partir duquel on produit de la beauté, on produit des choses qui changent la conscience et qui changent l'imaginaire parce que quand on explore le passé, c'est toujours dans la perspective de mieux comprendre le futur, de construire un futur. Je pense que c'est toujours le futur qui importe. C'est l'intention que nous avons pour le futur qui détermine la réalité historique. A tel point, qu'à chaque fois que l'on a eu une génération d'écrivains et d'historiens, on a eu toujours une autre manière de présenter la révolution française. Et je me souviens bien comment j'ai récité nos ancêtres les Gaulois. C'était des historiens qui faisaient les livres d'Histoire et ça ne leur posait aucun problème. Cette écriture là, c'était l'Histoire de France. C'était une manière de voir. Aujourd'hui, un historien ne ferait jamais un livre d'Histoire comme cela donc c'est vraiment le niveau de conscience et la projection vers le futur qui crée le discours historique. Le passé n'existe pas, l'intention qu'on lui donne, compte tenu de ce qu'on veut faire.

**Quelle est votre intention à vous quand vous vous inspirez de « notre petit contexte » ?**

Je m'inspire de mon petit contexte parce que c'est mon contexte, c'est le contexte dans lequel je m'exprime. Parce que ce dont je témoigne, je ne suis pas en train de transmettre une vérité historique, je suis en train de transmettre une expérience personnelle. C'est-à-dire, la trajectoire de ma conscience confrontée au fait que nous soyons obligés de vivre à une échelle qui est celle du monde dans des modalités qui sont des modalités d'individuation. Moi, je considère que l'écrivain est seul. Je ne représente pas une communauté martiniquaise ou une culture martiniquaise, je représente le cheminement d'une conscience d'un petit gars qui est né à Fort-de-France, etc. dans un contexte avec tous ses problèmes et qui a cheminé et qui essaye de vivre du mieux qu'il peut. Et cette expérience-là, je la transmets. Pour mener mon expérience il a fallu mieux comprendre ce qu'était l'esclavage, ce qu'était être esclave, toute la réalité historique autour de nous, ce que signifiaient les villes pour nous enfin, ça c'est ma trajectoire. Et ça, je témoigne de ma trajectoire. De *Chronique des sept misères* jusqu'à mon dernier livre, c'est vraiment le témoignage d'une expérience singulière que je livre et qui est valable pour tout le monde qui est valable pour les Martiniquais, mais qui est aussi valable pour tout le monde, parce que on ne livre que des expériences aujourd'hui.

**Pensez-vous que toutes les expériences que vous livrez dans votre bibliographie ont une portée universelle ?**

Non. Elle n'a pas de portée universelle. Elle a la portée que peut avoir une expérience. Comme nous sommes tous seuls, vous avez eu votre expérience. Là vous êtes née en Martinique, vous

êtes fascinée par l'Espagne. On choisit sa terre natale, c'est un cheminement. Votre fille. On ne dit plus aux enfants tu es née en Martinique il faut que tu reste en Martinique. C'est fini ça, on ne transmet plus de dictats. On transmet ce qu'on a fait de sa vie. Et ça, cette expérience là, elle est précieuse parce que ça peut permettre quand j'ai résolu mon problème entre langue créole et langue française, parce que là j'écrivais un français hyper châtié, après, j'ai mélangé avec le créole, c'était ma propre trajectoire mais ça a libéré beaucoup de personnes. Quand on a fait ça, on a libéré la manière d'écrire. Donc, cette expérience qui était la nôtre, qui pourrait être différente peut tout-à-fait concevoir que cette expérience qui n'est pas la nôtre ne soit pas liée à la langue et passe par l'histoire. En tout cas, cette expérience a permis à d'autres personnes de bâtir leur propre expérience, c'est-à-dire, leur propre rapport à l'écriture, à l'esclavage, à l'histoire, à ceci, à cela. C'est mon rapport à l'histoire qui n'était pas l'intention de faire un récit historique. C'est mon rapport à l'histoire comme petit contexte et comme prétexte à l'exploration de situations existentielles qui peut être transmis. Mais ça n'a pas de valeurs universelles. Simplement, Chamoiseau qui est né à Fort-de-France en telle année a pu se débrouiller comme ça, voilà ce qu'il a fait pour mener sa vie quoi. Il a fait ce qu'il a pu.

### **Défendez-vous les mêmes concepts que Raphaël Confiant ?**

Nous sommes de la même génération, mais ce sont deux expériences différentes. Confiant a un rapport au contexte historique qui est plus historique. Je trouve que ses romans sont plus historiques. Quand il fait l'archer du colonel, il a vraiment une documentation impressionnante et la couleur historique, l'intention historique a peut-être tendance à dominer la littérature. Donc il a un autre rapport au récit historique, moi je pense que le rapport entre Littérature et Histoire est très lointain. C'est comme s'il s'agissait de considérer le lien entre littérature et engagement. Je ne vais pas faire un roman contre la drogue, en revanche, je peux explorer la situation existentielle d'un drogué. Alors les gens qui peuvent lire ce que vit un drogué du plus profond tel que je peux l'imaginer par la connaissance poétique, ça peut aider un drogué à se sortir de son truc, ça peut aider une collectivité à bâtir une politique, ça peut aider, mais ce n'est pas là l'objet. Je ne peux pas dire ben tiens, je vais écrire un roman contre l'inceste ou sur l'esclavage et puis je vais me renseigner sur l'inceste et sur l'esclavage, ça n'a pas de sens, ce n'est pas de la littérature. Ça c'est l'historien qui doit le faire, c'est de la vulgarisation historique, mais ce n'est pas l'objet de l'écrivain.

### **Qu'est-ce qui vous anime exactement quand vous décidez d'écrire un roman ?**

Comprendre une situation humaine. L'esclave *vieil homme et le molosse* par exemple porte sur l'esclavage. Mais moi je m'étais dit, si un esclave a envie de se réaliser non pas en courant vers l'Afrique, mais en courant vers ce qu'il est devenu à partir du mélange et de la créolisation et à la transformation qui s'est faite, qu'est-ce que ça donnerait ? J'ai écrit *L'esclave vieil homme et le molosse*. Je ne me suis pas dit, je vais faire un roman sur le marronnage donc je n'ai même pas été chercher tous les chiffres sur le marronnage. Je connais parce que j'ai beaucoup lu mais c'était ça, un être humain qui est esclave, qui a réfléchi, qui sait qu'il vient de l'Afrique mais qui n'est pas dans l'idée de revenir en Afrique, qui accepte d'une certaine manière une transformation. Donc, mon esclave, mon nègre marron, il va courir vers lui même, vers ce qu'il est devenu c'est-à-dire créole. Alors que généralement dans le marronnage, le nègre marron court vers l'Afrique. D'une certaine manière, il court vers le pays perdu. Glissant disait que le nègre marron qui courait vers le pays perdu devenait fou parce qu'il n'arrivait pas à retrouver le pays perdu. Il n'acceptait pas le pays nouveau et il recherchait le pays fantasmé. En revanche, mon nègre marron il court vers le pays qui lui a été donné. Donc, c'est cela mon optique. Je n'étais pas en train de me dire, tiens, je vais faire un roman sur l'esclavage ou sur le marronnage. C'est toujours une situation existentielle. Comme j'ai lu qu'on mettait des esclaves dans des cachots et qu'ils mourraient dans les cachots, je me suis dit mais qu'est-ce

qui se passe dans la tête d'un individu qu'on enferme. Mais qui construisait les cachots, où on les fabriquait, etc. cela n'avait aucun intérêt, enfin, pour moi. Il y a une intériorisation totale, l'exploration d'une situation existentielle. Pour moi, la littérature essaie d'exprimer l'invisible et de dire l'indicible, c'est-à-dire justement de dire ce que l'historien ne peut pas dire. Parce que le roman doit dire ce que seul le roman peut faire. Si le roman fait ce que l'historien peut faire, à quoi ça sert ? Le roman doit apporter à l'historien quelque chose que lui ne peut pas formuler. Une réalité dans laquelle il ne peut pas s'avancer et qu'il ne peut même pas concevoir. Et c'est là que l'on a le monde de l'histoire et le monde de la littérature. Et ça c'est Kundera qui l'a bien exprimé, il faudrait lire *L'art du roman* de Kundera, vous verrez bien que c'est presque une aberration de dire « roman historique » quoi. Il y a le roman et il y a l'histoire. Un roman peut être un contexte historique mais ce n'est qu'un contexte.

**Pourtant en Espagne, le roman historique est très en vogue depuis le XIX<sup>e</sup> siècle.**

C'est vrai que la littérature a toujours accompagné la construction des communautés. Les espaces nationaux ont fait peuple, ont fait communauté et les êtres humains qui veulent faire communauté se racontent une genèse, une création d'une genèse, un mythe fondateur, une grande Histoire avec un grand H. Et cette histoire de la communauté avec un grand H a toujours été déployée par les chants, les contes et la littérature. Et c'est pourquoi à un moment donné, on pouvait presque parler de littérature française, littérature anglaise, etc. Maintenant, ça ne marche pas. Maintenant, ce qui me permet d'identifier mon frère en littérature, c'est la structure imaginaire, c'est le rapport à la Totalité-Monde. Ce n'est parce qu'un type est né en Martinique et qui a des problèmes qu'il sera mon frère en Littérature. Les nouvelles anthologies ne sont pas des anthologies basées sur la langue, le territoire ou je ne sais quel autre paramètre. Le seul paramètre ce sont les structures de l'imaginaire, le rapport, l'expérience très spécifique que cet individu, ce créateur a avec la nouvelle problématique qui est celle des humains. C'est ça qui fait la fraternité. Et c'est vrai que l'ancien contexte où la littérature accompagnait l'espace national... Il faudrait concevoir l'Histoire-Monde. Même si on fait une histoire-monde, ce ne sera pas à la manière de l'historien. Ce serait une histoire-monde que les historiens ne peuvent pas raconter. Une partie de la réalité au monde que l'historien ne peut pas formuler.

**Bien que vous réfutiez la pertinence du syntagme « roman historique », ce format littéraire ne pourrait-il pas aider à formuler cette réalité monde ?**

Pourquoi voulez-vous faire le romancier faire le travail de l'historien ? Sinon à quoi ça sert d'être historien ? On peut avoir des faiseurs de livres qui font des récits historiques, mais il faut bien savoir ce qu'on appelle Littérature. Glissant dit que le plus grand objet de la littérature aujourd'hui c'est la Totalité-Monde. A ce moment là et c'est vrai que l'on est confronté à un espace où les histoires des peuples, la grande histoire. Toutes les petites histoires, mais pas seulement les histoires des communautés mais les expériences. C'est ça qui fait d'une certaine manière notre « réalité historique ». Elle est infiniment complexe. Elle a explosé les cadres nationaux, elle a explosé les cadres linguistiques. Elle est aussi au niveau de la Totalité-Monde. Et là, ce que l'écrivain d'aujourd'hui retient c'est que le contexte global et le grand contexte c'est le total monde. Et le petit contexte c'est le lieu qu'il s'est choisi. A partir de là, il déploie, le récit de sa propre expérience. Mais c'est vrai qu'un écrivain qui aura une vision de la totalité-monde peut aider les historiens à rédiger un récit sur l'Histoire-monde. Ici, on a un tel besoin de comprendre d'où l'on vient, comment on était, vues les conditions de l'agrégation que toutes les sciences humaines ont été mobilisées. En psychologie en psychanalyse, en Histoire, en Sociologie. C'est ça notre génération. On aspire à tout ce que ces choses là peuvent nous amener. À aucun moment on ne remplace ces sens-là.



**Comment classifiez-vous *L'esclave vieil homme et le molosse* si ce n'est pas un roman historique et que vous vous êtes inspiré de toutes les sciences humaines pour écrire ce roman ?**

Les classifications littéraires : poésie, romans, théâtre, etc., tout cela ne marche plus maintenant. Moi je parle d'organisme narratif. Ce sont des organismes narratifs qui peuvent mêler... parce que le roman n'a pas de formes. Personne ne peut dire à quoi doit ressembler un roman. On peut faire un roman sans chapitre, avec une seule phrase, toutes les portes sont ouvertes aujourd'hui. Ce qui fait la puissance du roman face aux autres genres c'est qu'il est lié de plus en plus à des expériences singulières. Votre expérience ou mon expérience va donner la forme du roman que vous pourriez faire ou la forme du roman que je pourrais faire. L'expérience de *Confiant* fait un type de roman particulier où le rapport à l'histoire est peut-être plus proche du texte historique. Moi, mon rapport est plus distancié du texte historique. [...] Aucun code ne peut tenir maintenant, les codes explosent face à la Totalité-Monde. Tout ce que j'écris sont des organismes narratifs, parce que je mets des poèmes, je mets du théâtre, il y a un côté essai, il y a un côté, je ne sais pas... C'est très libre. Mais c'est sûr que la manière de raconter ou ce qui est dit, seul le roman peut le dire. Aucun psychologue, aucun psychanalyste, aucun historien n'aurait pu raconter ce que je raconte dans mes livres. Dire roman historique, roman sociologique, roman ci, etc. pour moi c'est de la bêtise parce que bon, un roman qui serait vraiment historique, ça n'a pas d'intérêt, sinon autant laisser parler l'historien. Par contre les psychanalystes citent les romanciers parce qu'ils entrent dans la réalité humaine. Et quand la réalité humaine affleure d'une manière particulière tous ceux qui sont en sciences humaines sont contents. Ce que j'écris d'un nègre marron peut intéresser l'historien parce qu'il sait que tout ce qui est humain lui échappe donc ça peut être très précieux pour lui et ça peut même aider l'Histoire à se construire. C'est de l'intériorisation ce n'est pas nécessairement de la psychologie.

**La construction du personnage repose malgré tout sur le réel, même si le roman est fiction ?**

Oui, sur le contexte. J'ai lu beaucoup quand même sur l'esclavage, mais ce que je dis là, aucun historien n'aurait pu le faire, parce qu'il ne pourrait pas le prouver et moi ce qui me permet de fonctionner c'est que moi, je rentre en émotion, je me mets dans un contexte que j'ai imaginé qui me vient de mes lectures et à partir de là j'exprime une réalité humaine. Donc on a cette connaissance-là en nous.

**Quels retours avez-vous de vos lecteurs ?**

Il y a beaucoup de gens qui considèrent que *Confiant* et moi on est des gardiens de la mémoire. Les gens viennent nous chercher pour nous dire : Il faut venir voir ma grand-mère pour l'interroger et faire un roman sur elle. Pourquoi j'écris ? C'est toujours pour me construire moi. Le roman me sert d'abord à moi. Un roman qui ne me sert pas à avancer n'a pas d'intérêts. Je ne suis pas un faiseur de livres. Je ne me dis pas : tiens je dois écrire sur tel thème. Non, je ne cherche pas le thème. Je cherche des situations existentielles en fonction d'un certain nombre de questions que je me pose à un moment donné de ma vie, c'est pourquoi je dis que nos vies ne se ressemblent pas. Je suis très libre dans mes approches, mes structures. Je ne fais pas du Chamoiseau. Je transmets une expérience qui peut enrichir les autres expériences mais ils n'enrichissent que des expériences, ce n'est pas un dictat communautaire. Par exemple, je suis resté très branché sur la réalité martiniquaise. Ça ne veut pas dire que je dirai à un Martiniquais si tu veux te réaliser, il ne faut rester qu'avec des Martiniquais. [...] Aujourd'hui, un artiste qui serait fermé sur les absolus passerait à côté de son art.

### **Quelles sont les lectures qui vous ont nourri ? Qui sont vos maîtres à penser ?**

Glissant. C'est l'idée de la créolisation, c'est l'idée du Tout-Monde, tous les grands concepts de Glissant : le langage, le lieu, etc. C'est avec ça que je vis. Ma littérature témoigne d'une vie. On ne fabrique pas des romans, on témoigne de l'avancée d'une conscience. Je clarifie en moi-même les choses. Chaque fois que j'écris un roman, je me suis un peu mieux structuré. Je suis vraiment libre et sincère, j'exprime mes préoccupations, mes insuffisances. J'ai exploré les obscurités, j'ai calmé mes angoisses, je me construis une perception de moi-même et du monde, je me construis et cette expérience là peut être utile à plein de gens. On peut avoir des expériences qui n'aient pas d'affinités avec la mienne.

### **Quel serait pour vous, le rôle du romancier ?**

Clarifier son expérience au monde. On ne peut transmettre aujourd'hui même à ses enfants que son expérience, avec ses angoisses, ses peurs, son courage, ses lâchetés, tout est là... ses timidités, ses audaces, c'est ça qu'il faut transmettre aux enfants puisqu'on ne peut plus retransmettre de vérité définitive. On peut simplement faire en sorte que nos enfants vivent leur vie du mieux possible et leur dire voilà comment moi j'ai fait, mais fais ce que tu peux.

### **La vérité historique n'existe pas.**

Non, mais mon. C'est de la folie. La vérité historique change chaque fois que le contexte change. La vérité historique n'arrête pas de changer en fonction des générations, des modalités, des conceptions de l'Histoire. On raconte les mêmes faits autrement. Est-ce que ça discrédite les pratiques de travail des historiens. La rigueur scientifique existe, mais le discours historique a évolué quand même. L'observation participante, c'est ce que je fais beaucoup dans mes romans. Je suis dans mes romans et je me regarde en train d'écrire et en plus je ne suis pas dans l'absolu de la fiction. Mes romans sont toujours... je montre que je suis en train de raconter une histoire. Je n'essaie pas d'entraîner le lecteur comme Stevenson dans un monde irréel. Par exemple, dans *Un dimanche au cachot*, pendant que j'écris, j'observe le romancier en train de travailler. On n'est plus dans la construction de l'absolu. Il n'y a plus d'absolu.

### **Vous parlez de marqueurs de paroles, de guerrier de l'imaginaire, c'est comme cela que vous vous voyez en tant qu'écrivain ?**

Le petit contexte exigeait que l'on puisse faire la liaison entre l'oral et l'écrit. Tout notre fond était grossièrement oral puisque nous n'avons pas l'absolu de l'oralité. L'écriture a toujours existé à l'époque des conteurs. Mais on a un fond oral qui est très puissant et qu'on avait délaissé. Il y avait une problématique au départ, un petit contexte, c'était de faire la continuité entre le conteur et l'écrivain. Le marqueur de paroles indique bien quelle était la chose la plus importante dans un premier temps dans le petit contexte. La deuxième appellation, les lieux imaginaires se répercutent au grand contexte. La complexité de la totalité-monde quoi.

### **Vous vous inspirez de l'historien et également de l'expérience des gens.**

Ah oui. Ce qui m'intéresse c'est la situation humaine.... Ni le psychologue, ni l'historien n'ira sur le terrain du romancier. Ce sont des lieux qui se complètent. J'ai lu des thèses et des mémoires qui n'avaient rien à voir avec la littérature parce que j'avais soif de ça. Le lieu est à construire aussi.

### **La culture martiniquaise est-elle en danger ?**

Nous sommes balayés par les grands vents qui viennent du monde. Certains peuples essayent de se raccrocher à des traditions, des absolus, mais là aujourd'hui, il faut construire une complexité qui est une culture des cultures. Une civilisation des civilisations. Dans un contexte d'absolu, si vous dites à un Martiniquais : Il faut déployer un système relationnel le plus large

possible mais ne pas s'enfermer dans son lieu, être en relation avec la totalité-monde avec un maximum d'espaces possibles et à partir de là, on construit son expérience. L'imaginaire que l'on peut transmettre ici c'est l'imaginaire relationnel. Un imaginaire relationnel suppose que pour rentrer en contact avec l'autre, on se soit construit soi-même. Aucune culture n'est en danger, ce qui est en danger, c'est les expériences humaines.

### **Comment définissez-vous la Créolité ?**

La créolisation, c'est la mise en conjonction massive et accélérée et brutale d'un ensemble de réalités humaines très complexe. La Créolité c'est une espèce de magma. Une créolité c'est une émergence du phénomène majeur qu'a été la créolisation. On a une créolisation qui s'est faite sur les Amériques qui donné des émergences différentes, la créolité martiniquaise, la créolité cubaine, la créolité brésilienne, etc. Tout ça, ce sont des Créolités. C'est le même processus de créolisation mais chacune différente. Ce sont des émergences singulières, là on vient à la notion d'expérience collective. On a deux stades. On a le stade premier qui est la créolité ; on a le stade du processus phénomène qui est la créolisation ; et on arrive au stade de l'essence même de la réalité du monde qui est la Relation. La créolisation en fait c'est la mise en relation de plusieurs réalités humaines. Mais la Relation signifie que nous sommes très fortement impliqués en tant qu'individus dans un système relationnel qui nous relie à la totalité du monde. Le maître-mot là c'est la Relation. La Relation peut provoquer un enracinement, la Relation peut provoquer un départ.

### **Voyez-vous un rapprochement possible entre les nationalismes espagnols et les revendications identitaires aux Antilles françaises ?**

Ça ce sont des archaïsmes. Il y a plusieurs manières d'être dans la Relation. La dilution dans l'universel : « je suis un citoyen du monde » ou l'enfermement dans le particulier. Césaire l'avait déjà dit. Ce sont là deux manières d'être dans la Relation. Quand on a un mouvement relationnel, on peut avoir le contraire qui se passe, c'est-à-dire un regain de nationalismes, de sentiments religieux. Mais il ne faut pas regarder le contre-feu, il faut regarder le feu. Le feu, c'est la Relation, le contre-feu, c'est les nationalismes, les intégrismes, les identités closes, etc. Mais c'est le feu qui est important et le feu, c'est la Relation. Et c'est parce qu'il y a Relation qu'il y a un regain de nationalismes. Ça ne veut pas dire que c'est les nationalistes qui vont donner l'avenir. Ça ne veut pas dire non plus que l'on va immanquablement vers la Relation. Il faut diffuser l'imaginaire relationnel pour que cette manière d'être au monde qui paraît la plus juste dans la Relation puisse se réaliser avec une plus grande ampleur. Dans l'absolu on est riche d'une seule richesse. Dans le relationnel, on est riche de plusieurs richesses.

### **Que pensez-vous de l'œuvre d'Alejo Carpentier ?**

C'est un puissant romancier et là il y a une réalité humaine qui est très précieuse, on apprend beaucoup sur l'humain. C'est bien écrit, c'est superbe. Je lisais quand j'étais petit des romans de cape et d'épée qui me faisaient très plaisir, mais ce n'est pas de la littérature. Tous les Latino-américains font du réel merveilleux, en Haïti aussi et nous-même aux Antilles françaises. Dès que le réel devient hyper complexe et que le discours sur le réel n'est pas un discours majeur, parce que le discours majeur était le discours colonial qui oblitérait une bonne part du réel et toute partie du réel qui était plus proche de nous était dans l'obscurité. Donc le recours à une extra-réalité nous permettait de casser les grandes architectures du discours dominant pour entrer dans les ruines de l'obscurité. Donc le réel merveilleux, c'est ce qui permet à une réalité coloniale composite où il y a beaucoup de silences et beaucoup de choses non dites, non écrites, non transmises, non valorisées de s'exprimer de manière plus totale. Le réel merveilleux permet une totalité de l'expression d'une réalité particulière, une réalité coloniale composite. Moi aussi j'utilise le réel merveilleux dans mes romans.

**Dominique Chancé évoquait lors d'une étude le caractère baroque de votre œuvre. Qu'en pensez-vous ?**

Il y a une accumulation de présences de toutes natures qui font que l'extrême diversité de nos réalités créoles font que le baroque peut être un mode d'approche pertinent. Plutôt que baroque, moi j'aurais appelé ça relationnel. On met en relation tout le possible et le tout possible. Tout le possible c'est-à-dire tout ce qui existe dans la réalité et le tout possible c'est-à-dire tout ce qui peut advenir de la rencontre entre plusieurs réalités. Le baroque s'opposait au classicisme, mais pour nous c'est plus compliqué que cela. Je ne dirais pas que je suis d'une esthétique baroque, je dirais que je suis d'une esthétique relationnelle.

**Entre la littérature espagnole et la littérature martiniquaise, quels sont selon vous les points communs ?**

Le lien majeur, c'est Don Quichotte. Là aussi il y a du réel merveilleux non ? On ne distingue plus en littérature les ouvrages par rapport à la langue ou au lieu d'origine des auteurs. Ça ne marche plus comme cela, ça marche par la structure de l'imaginaire. Moi, je ne suis pas un écrivain français. Je suis un écrivain américain. Donc, je suis plus proche des écrivains des Amériques que d'un écrivain français. Et je suis plus proche d'un Blanc des Amériques que d'un écrivain africain. La langue n'est pas une barrière irréductible puisque le fond reste le même. Ce qui est pertinent, c'est les structures de l'imaginaire.

**Dans les structures de l'imaginaire est-ce que l'on peut parler des mythes notamment des mythes fondateurs ?**

Ça ne marche plus. Le mythe c'est une structure symbolique qui permettait à chaque individu de la communauté de projeter sa propre individuation. Le discours communautaire était plus prégnant que la pulsion individuelle. Aujourd'hui, la pulsion individuelle est plus déterminante. À la limite, chacun se fait son mythe fondateur. On avait des mythes fondateurs qui construisaient des communautés. On n'a plus de mythes collectifs on a des mythes individuels. Dans l'espace américain, on a tous les mythes. Chacun construit sa structure mythologique.

**Comment construire un imaginaire collectif si le processus de construction de l'imaginaire reste individuel ?**

Par l'arbre relationnel puisqu'il reprend toutes les sensibilités qui constituent un individu et construisent une expérience singulière. Le musée des arts et des Amériques pour montrer qu'il y a une réalité américaine qui nous permet de mieux comprendre nos expériences individuelles et singulières.

**Comment définir la culture et l'identité martiniquaise ?**

C'est un savoir-être traditionnel qui est à la fois sur-valorisé et invalidé. Invalidation liée à la mésestime collective. C'est pourquoi la poétique de la Relation proposée par Glissant peut être un mode exemplaire pour les Martiniquais parce que la Relation permet d'être ici et ailleurs en même temps.

## Annexe 7 : Entretien avec Fabienne Kanor

Schœlcher, le 5 janvier 2016

### Biographie

Fabienne Kanor, naît de parents martiniquais à Orléans le 7 août 1970. Ancienne journaliste reconvertie à la réalisation de films documentaires et à l'écriture de romans, elle s'intéresse à la question des femmes dans la diaspora afro-caribéenne actuelle et à la grande histoire des peuples noirs.

### Bibliographie

- *D'eaux douces*, Paris, Editions Gallimard (coll. « Continent noir »), 2003 (Prix Fetkann, catégorie « mémoire », 2004).
- *Humus*, Paris, Editions Gallimard (coll. « Continent noir »), 2006 (Prix RFO du livre 2007).
- *Le jour où la mer a disparu*, avec Alex Godard, Paris, Albin Michel jeunesse, 2007.
- *Les chiens ne font pas des chats*, Paris, Editions Gallimard (coll. « Continent noir »), 2008.
- *Anticorps*, Paris, Editions Gallimard (coll. « Continent noir »), 2009.
- *Faire l'aventure*, Paris, Editions JC Lattès, 2013 (Prix Carbet de la Caraïbe et du Tout-Monde, 2014).
- *Je ne suis pas un homme qui pleure*, Paris, Editions JC Lattès, 2016.

### Entretien

#### **Penses-tu comme Patrick Chamoiseau que le genre littéraire, notamment le roman historique n'existe pas ?**

Je pense qu'un roman est un collage, dans ce sens-là je partage l'avis de Chamoiseau. Tu sais déjà que tu vas marcher presque sur les œufs de l'Histoire. Ton but en tant que romancier, en temps qu'adepte du collage, c'est que tu vas devoir accepter de casser des œufs et d'en garder peut-être certains autres un peu plus intacts. Ce que tu aurais fait si tu ne partais pas de la grande histoire. Quand tu as juste une petite histoire dans ta tête, c'est très facile d'inventer ce que tu veux et justement d'ouvrir le champ des possibles au maximum en fait. Tu n'as pas de comptes à rendre. La littérature ne fait pas intervenir la morale. La littérature n'est pas un devoir de mémoire. Donc si tu considères que tu n'as pas de comptes à rendre, quand tu as cette petite histoire tu vas là où tu veux, tu pars de là où tu veux, tu mets le curseur là où tu veux. Et tu t'arrêtes quand tu veux. Mais avec la grande histoire, ça pose quand même le problème des dates, même si on ne connaît pas vraiment le commencement, surtout la grande histoire de la traite. Il y a des chiffres, il y a des espaces, il y a des conséquences, il y a quand même une histoire pour parler de la trame. Le côté narratif, il est objectivement posé, il est concret. On sait que la traite a commencé à telle période, elle a concerné tel et tel et tel peuple, que ça s'est passé dans ces lieux-là. On a des cartes aussi. Tout cela c'est quelque chose d'objectif. C'est la grande histoire et c'est le grand espace-temps et tu ne peux pas faire sans. Donc partir de données historiques, c'est forcément dire dans ce contrat que tu vas faire signer à son insu au

lecteur que tu vas quand même entrer dans la grande histoire. Mais c'est aussi lui dire, mais attention, je vais rentrer quand je veux dans cette grande histoire. Mais tu ne peux pas faire ce que tu veux de cette grande histoire. Surtout quand cette grande histoire te concerne, tu vois comme cette grande histoire de la traite négrière qui a des conséquences jusqu'à aujourd'hui. Tu ne peux pas en rire fort de cette grande histoire-là. Donc, moi, je crois qu'au contraire, je ne dirai pas que le roman historique existe, mais je dis que forcément, chaque roman est historique. Chaque roman est historique puisque de toutes les façons, même si le texte fonctionne en huit-clos, il a sa propre logique, etc. mais s'il y a pacte avec le lecteur c'est que tu es en train de dire au lecteur « je t'emmène dans cette histoire-là » mais, cette histoire-là est rattachée à la grande histoire. Elle n'est pas née de rien du tout. Ne serait-ce que par exemple, un texte comme *Le procès verbal* de Le Clézio. On a l'impression qu'il ne se passe rien, que ce type est fou, que ce n'est même pas un personnage, mais c'est un roman historique puisque c'est un roman qui appartient à l'histoire littéraire. Donc à partir du moment où tu es un raconteur d'histoires, tu es à ta manière historien. Les hommes lisent les livres parce qu'ils racontent leur histoire. Si les livres ne racontaient pas la grande histoire des hommes, alors finalement il n'y aurait même pas de lecteurs. Ce qu'on veut, c'est quand on se regarde dans un miroir, c'est se reconnaître. Donc histoire égal grande histoire pour moi. Par exemple Condé quand elle écrit *Ségou*, et quand elle en fait deux volumes, certains ont pu penser que c'était d'abord de la fiction, mais lors d'un entretien elle me dit qu'elle n'a écrit rien d'autre que la grande histoire. Et si, c'est classé comme un roman historique, mais pas complètement. Et si beaucoup d'auteurs répugnent à appeler leur roman, roman historique, c'est aussi parce que c'est rébarbatif pour le lecteur. C'est comme si un roman historique était forcément un roman ennuyeux. [...] Un roman ça ne peut pas être exhaustif, ça ne peut pas raconter toute l'histoire, mais c'est quand même une pièce historique. Et d'ailleurs, c'est à tel point que certains se trompent et si tu vas la représenter, certains metteurs en scène vont vouloir des costumes d'époque. Donc, c'est peut-être sur le terme d'époque. C'est-à-dire que ce n'est pas un roman d'époque. C'est un roman qui est d'aujourd'hui, mais qui part de la grande histoire. Et là c'est vraiment le cas d'*Humus*.

### **Pourquoi écris-tu sur l'histoire ?**

Ceux qui vont être en quête de littérature et d'imaginaire, le fait que ce soit un roman historique peut déranger un peu. C'est-à-dire que c'est un roman qui est considéré comme un roman sérieux. La caution histoire est un gage de sérieux. Dans la littérature française d'aujourd'hui, la petite histoire a pris le pas sur la grande histoire. La petite histoire c'est l'histoire du « je » qui souffre, du « je » qu'on a quitté, du « je » qui ne peut pas avoir d'enfants, du « je » qui vient d'avoir un enfant et qui écrit, c'est toute la veine un peu du roman autobiographique. Tu regardes bien cette histoire-là est plus importante que la grande histoire. Et ça fait vendre, je parlais du roman en fait. Dire c'est un roman historique c'est un peu contredire l'essence du roman français qui serait un roman différent des romans de Yourcenar aujourd'hui. Duras a tout effacé. Duras, c'est la petite histoire particulière. Ce vernis-là n'est peut-être pas ce qui fait vendre en France. [...] Moi j'ai la tendance de la grande histoire parce que je suis née dans l'autre bord, je suis née sans espace. Je suis née entre deux espaces et aucun ne m'a vraiment reconnu, que ce soit la Martinique ou la France, me pousse à trouver un territoire, ce qui serait un territoire plus historique à ce moment-là. N'ayant pas de socle géographique, je m'accroche à la grande histoire. C'est la grande histoire du peuple noir. Alors, je décide d'écrire sur l'immigration sénégalaise, sur les Africains américains. L'espace bouge tout le temps, mais par contre je m'intéresse à la grande histoire du peuple noir. Donc pour chacun c'est personnel. [...]

### **A quel territoire te raccroches-tu dans *Humus* ?**

Moi, mon histoire elle est fragmentée, et elle est diluée par l'espace. Ces personnes-là (Chamoiseau, Confiant) ont écrit depuis un lieu qui était fixe. Et quand tu es mobile, quand tu n'as pas de territoire et que tu es sans arrêt déterritorialisée, et bien l'histoire, tu la racontes, tu te raccroches à elle, mais tu la racontes comme tu peux la raconter. C'est-à-dire que tu la racontes à partir de plusieurs points de vue finalement. Et je crois que c'est ça qui change finalement ; d'où cette histoire des quatorze femmes.

### **Est-ce que le temps devient ton espace ?**

Le temps peut devenir un espace, mais je crois qu'on peut rendre l'espace à l'espace. C'est-à-dire que c'est mon espace. Le vide qui devient aussi mon espace. Tu vois c'est la suite d'un voyage qui devient aussi un espace. C'est accepter que l'espace soit un espace un petit peu nouveau. Un espace qui est ballotté sans arrêt, ce ne sont pas des points fixes. Je n'ai pas écrit *Humus* comme sans doute Raphael Confiant a écrit *La panse du chacal* à partir de la Martinique. Moi, j'ai écrit *Humus* en marchant d'un pays à l'autre, le récit se fait parce que je change d'espace. Et parce que cette histoire-là se fait comme notre grande histoire. Je suis faite de bouts d'identités, je le ressens très clairement et je le ressens dans mon identité. Donc ça veut dire que je suis dans des espaces-temps émiettés forcément. Et ce sont ces miettes. *Humus*, c'est l'histoire de miettes. Donc c'est une histoire qui a plusieurs voix qui ne peut pas être racontée de la même manière. Au fond, l'intérêt pour l'histoire n'a pas changé. Il est là l'intérêt quand tu viens d'un pays aussi petit où il s'est passé tant d'histoire. C'est l'histoire, en fait la grande histoire.

### **Comment récupérer des preuves tangibles pour écrire un roman historique ?**

Pour reconstituer la grande histoire, il faut voir le lieu. Le lieu pour moi est une forme d'écriture. Quand j'écris *Humus*, je vais à Badagry où se trouve le marché aux esclaves, car j'ai besoin de voir comment s'écrit l'histoire de ce lieu. J'ai pris rendez-vous avec l'historien du roi qui me fait asseoir sur un tabouret et qui me raconte l'histoire en me disant voilà effectivement il y a des siècles, le marché aux esclaves c'était là. Et c'est pour cela qu'on a gardé le nom. Le nom est une écriture. Il y a marqué « marché aux esclaves » et que derrière cette porte, il y a effectivement un marché aux esclaves, ça raconte l'histoire, cela est une preuve tangible. Si tu laisses le guide des vainqueurs tout te raconter, ça va être faux forcément, mais si maintenant tu interrogues l'espace, que tu te déplaces et que tu marches et que tu vas aller voir la cuisine, les éventuels cachots où étaient les esclaves, Quand j'ai été visiter avec vous (la plantation Withney en Louisiane), j'ai compté le nombre de pas que faisait une esclave pour aller de la cuisine à la chambre de Madame parce qu'il y a des marches. Ça, c'est une inscription du territoire. Tu inscris ton propre corps dans le territoire et tu es en train de te dire : tiens, tu vas repasser par les chemins d'une histoire qui n'est pas racontée mais qui a été vécue. De toutes les façons c'est une histoire qui a été vécue dont celle-là en fait. Tu n'es pas un historien, tu n'es pas un romancier, tu es un médium. Et tu passes par les points où les personnages qui ne sont pas beaucoup ce n'est pas quelque chose d'invisible en vérité mais c'est à toi de le faire apparaître. Et tu le fais apparaître en inscrivant ton corps en réécrivant ce que la personne n'a pas eu le temps d'écrire. Et moi, je ressens ça vraiment violemment dans un travail sur la mémoire. Ce qui va m'intéresser, ça ne va pas être seulement finalement l'accès aux livres. Ce qui va m'intéresser c'est d'aller voir le lieu qui a priori n'a pas beaucoup changé et puis, c'est de dire avec ta conscience de femme d'aujourd'hui, tiens qu'est-ce que ça veut dire ça ? et qu'est-ce que tu ressens ? et c'est pour cela que je parlais plus de travail avec des souvenirs qui t'appartiennent parce que tu les as choisis. Et après tu vas réajuster évidemment, tu vois ? La caution historique t'engage toi à faire en tant qu'écrivain, quelque chose de moralement acceptable. Ta liberté du médium qui essaye de réécrire c'est d'aller vraiment dans

les espaces. C'est pour moi vraiment le seul moyen parce que tu ne peux pas remonter le temps. Tu ne peux pas « re rentrer » dans la grande histoire. C'est une porte qui est quand même fermée malgré tout. Donc, tu vas devoir, au moins puisque les espaces sont là, tu vas pouvoir les toucher. Je pense que tu touches ce que tu fais quand tu écris un roman qui emboîte le pas de la grande histoire. C'est que finalement tu écris à l'ombre de la grande histoire. Je pense que c'est plutôt ça que tu fais en fait. Tu n'écris pas un roman historique. Tu écris à l'ombre de la grande histoire. Quand tu es à l'ombre, il y a des choses que tu ressens, il y a des choses que tu ne pourras jamais toucher en fait parce que tu n'es pas un historien. Comment tu vas faire de ces lieux que tu vas visiter, des lieux de mémoire. Il y a beaucoup de choses qui ont disparu donc le premier lieu de mémoire pour moi c'est la mer. La mer qui a vu passer tant de choses et qui veut dire tant de choses dans nos cultures et il n'y a rien de plus liquide que la mer, qu'est-ce que tu vas construire sur ce lieu de mémoire ? Moi j'ai essayé de construire *Humus* dans ce lieu de mémoire-là. Le middle passage était important parce qu'il y avait un sacré lieu de mémoire qui fait des kilomètres et nul n'avait jamais un tel lieu de mémoire. Quand tu viens d'un peuple qui a traversé la tragédie, d'un peuple qui a été vaincu, alors il y a peut-être comme fantasme chez celui qui écrit de parler de la grande histoire. C'est très difficile, surtout quand tu as l'occasion de voyager comme je l'ai fait en Afrique, aux Etats-Unis, de se libérer de la grande histoire. C'est l'histoire de la traite, c'est l'histoire du colonialisme, c'est l'histoire du néo-colonialisme, comment faire pour écrire alors que ce sont des enjeux jusqu'à aujourd'hui, le monde a été découpé par ça alors c'est un peu compliqué pour toi qui en écrivant, écrit le monde c'est difficile de s'en libérer. D'ailleurs, je crois que certains Martiniquais font de la science-fiction, parce que comment tu vas faire pour raconter nos histoires qui sont liées à la grande histoire ? comment écrire l'histoire d'une femme battue par exemple sans expliquer c'est quoi le corps dans nos sociétés. Pourquoi souffrir n'est pas un problème soit-disant. Un corps, on a la mémoire, on le sait maintenant, on a les gênes de la douleur chez certains. La douleur se transmet. Quand tu écris, tu écris avec tout cela, tu écris avec tes gênes. Tu n'es pas juste un cerveau monté sur pattes qui écrit à partir de rien. Je pense que c'est aussi parce qu'on vient de là. [...] Je crois qu'il n'y a pas de ruptures avec ceux d'avant (Chamoiseau, etc.), on est certainement plus nombreux et différents à écrire. La formation de l'intellectuel martiniquais a changé. La formation de celui qui écrit a changé. [...] Ça a changé l'accès au savoir. Je crois que c'est ça qui différencie notre période de la période des aînés.

**Tu as mentionné l'émergence d'une nouvelle génération d'écrivains. Quel est ton ressenti concernant les grandes tendances et caractéristiques de cette nouvelle génération ? Comment toi, tu vous définis ?**

C'est difficile de nous définir parce que je pense que l'on est vraiment différents. Au moment où Chamoiseau et Confiant écrivent, les projecteurs sont sur eux, ils sont reconnus par des maisons éditoriales sur la France hexagonale et les autres qui écrivent à la même époque, je ne sais pas comment ils écrivent. A partir du moment où ils sont récompensés à l'échelle nationale, on décide d'occulter les autres auteurs. Ces personnes-là, on dit qu'elles innovent au niveau de la langue et qu'en plus elles ont une façon de conter l'Histoire. L'histoire caribéenne. J'ai des débats bien plus tard en 2004 avec Raphaël Confiant et Gisèle Pineau. Et dans la salle quelqu'un nous demande : c'est quoi un bon roman ? Raphaël Confiant coupe la parole de Gisèle Pineau pour dire « Moi je n'écris pas des histoires de grand-mères, ma mission est d'écrire la grande histoire ». Il prive ainsi de liberté tout écrivain voulant écrire la petite histoire. Il oppose le roman qui serait un petit roman basé sur les histoires de grand-mère, les histoires d'esprit et le grand roman qu'il entend lui-même faire. Il crée cette opposition au fait. Et je pense qu'il faut d'ailleurs se méfier de ça. Il la crée alors que ses romans sont truffés de petites histoires. Il crée le décor (le décor c'est la grande histoire) avec des dates importantes et puis à l'intérieur de cela il rajoute des petites dates. Aujourd'hui, on n'écrit plus vraiment



comme cela. Parmi les gens de la génération nouvelle, on n'écrit pas tellement de cette façon là. A partir du moment où Alfred Alexandre décide d'abolir l'espace, il est en train de dire, ça pourrait se passer n'importe où dans la Caraïbe, dans les Amériques. Il est en train de dire les frontières sont floues. Moi je suis en train de dire : les frontières sont tellement floues que je suis capable d'écrire un roman comme *Les chiens ne font pas des chats* qui commence quelque part au Brésil et qui finit à Barbès. Et mes personnages en Afrique sont comme téléchargés dans d'autres lieux. Ce qui crée le nouveau souffle, c'est qu'en fait, une espèce de rapidité à gagner les territoires. Cette rapidité-là, ou elle est due au fait que nous voyageons tout le temps et dans mon cas ce n'est pas seulement voyager c'est se réinstaller sans arrêt. Donc c'est abolir l'espace finalement, un seul et même espace. Et du point de vue d'Alfred Alexandre, on abolit l'espace, car on écrit depuis la Martinique, mais c'est comme si on écrivait depuis le monde entier en fait. Et je crois que c'est ça qui a changé. Il y a un nouveau son parce que la voix part de différents points en fait et pas simplement la voix au drapeau qu'avait quelqu'un comme Raphaël Confiant. On n'a plus de drapeau. Quel que soit le courant indépendantiste ou pas indépendantiste, il n'y a pas ce nationalisme en fait. Il n'y a pas non plus cette espèce de nostalgie d'un pays natal qui nous anime. Il n'y a pas ça non plus. Il y a une espèce de drive maintenant qui se fait vraiment systématiquement et le territoire de Raphaël Confiant, c'est des quartiers. Dans mes récits, même si je parle d'enfermement, je situe le lecteur dans des territoires qui sont complètement éclatés.

**Dans *Humus*, la fragmentation semble une thématique omniprésente aussi bien dans le traitement de l'espace que dans la construction des personnages. Serait-ce une volonté de représenter une identité multiple ou kaléidoscopique de la femme-marron ? Ne pourrait-on pas y voir là l'une des manifestations de l'écriture postmoderne ?**

Moi, je procède beaucoup avec le dédoublement dans mon premier roman *D'eaux douces*, il y a le « je », il y a le « elle ». « Je » qui avoue ce qu'elle a fait. Elle passe du « je » au « elle » donc il y a un véritable dédoublement. Comme je suis partie d'un fait qui a existé. Ce fait c'était quatorze femmes dans un même mouvement. C'était ce qu'il y avait d'écrit sur le journal de bord, je n'ai rien inventé, du capitaine négrier. Ce même mouvement de ces quatorze femmes toutes ensemble devient héroïque. Tu as l'impression que ces quatorze femmes, bien qu'elles étaient différentes dans la réalité mais elles ont convergé au même. Donc, déjà dans ce geste de se jeter toutes ensemble pour faire un peu de bravoure, il y a déjà la figure du nègre marron. Mon intérêt, ce n'est pas de monter en épingle le nègre marron. Ce n'est pas de dire voilà il n'y avait qu'un type de nègre marron. Il y a la femme que l'on peut appeler blanche, elle, elle est un peu traîtresse, elle est un peu faible. Il y a l'employée qui est carrément traître. Il y a l'Amazone qui est arrogante, qui se prend pour je ne sais quoi. Il y a l'Esclave qui est vraiment dominée. Il y a la reine qui est vraiment presque une ordure. Il y a aussi la mère qui elle au contraire est nourricière. C'est pouvoir dire qu'il n'y a pas de figure. On ne peut pas construire une identité sur des figures parce que tout cela ce sont des figures presque en papier. Ce sont des gens qui ont existé mais ce qui construit une identité, ce qui construit un peuple ce sont des contradictions. C'est mon point de vue. Tout le monde est condamné à être bon et mauvais. A la fois, toutes à la fois, toutes ensemble dans un même mouvement. Et c'est vraiment ma vision des choses et c'est comme cela que j'aborde dans les textes la psychologie des personnages. Le collage m'intéresse parce que c'est ce qui rend en termes de méthode le plus palpable cet aspect de l'homme qui est et n'est pas à la fois. Qui veut faire mais fait tout le contraire. Aime et déteste. Blanc/noir. Ce genre d'oppositions en fait. C'est ce qui m'intéresse et je crois que c'est ce qui fait un héros en fait. Peut-être que Césaire est plus en opposition avec ce que j'essaie de faire. C'est montrer que tout cela en fait n'est pas si linéaire. J'échappe à la tragédie en me disant que de toutes les façons personne n'est rachetable. Tout le monde a du bon et du mauvais. C'est donc la volonté de ne pas avoir de figure parce que nous ne sommes pas figés.

L'Histoire se répète, c'est quelque chose qui n'est pas finalement figé. C'est plus jouer avec cette notion que rien n'est acquis. Que tout peut s'inverser au dernier moment. C'est provoquer à l'intérieur du récit l'accident qui participe de la constitution d'ailleurs de nos sociétés créoles. C'est un sacré accident ce qui nous est arrivé, et reproduire cet accident dans le récit. Ça, je trouve cela intéressant. Et c'est pour cela qu'au niveau de la langue je romps d'un livre à l'autre, je ne fais pas la même chose. Je risque la langue aussi. Je ne vois pas du tout de rassemblement possible sur ce thème avec les autres écrivains de ma génération.

### **Pourquoi cet engagement auprès des femmes dans tes textes ?**

Ayant été nourrie de récits comme *Mamzelle libellule*, comme *Eau de café* de Confiant. Je ne parle pas de Zobel qui parle plutôt des frictions dans le foyer entre homme et femme. Avec l'arrivée de Confiant et de Chamoiseau commencent les histoires des familles décomposées, monoparentales. Et ce qui me choque à ce moment-là c'est la position de la femme. Ou la femme la femme potomitan, la mère-courage, ou alors c'est la femme-pute, tu vois ? La mamzelle libellule, c'est cette femme qu'on charroie à l'arrière d'une voiture, cette femme qui est un objet, qui et parfois au pied de l'histoire et qui est vécue comme un fantôme, comme une figurante. Et moi, je n'accepte pas cela. Plus je lis ces romans, plus je les trouve vraiment machistes avec des hommes qui ont des sexes surdimensionnés. A tel point que dans certains récits de Confiant, le sexe est tellement long qu'on est obligé de l'enrouler autour de la taille. On éclate pour moi, la puissance masculine. Et même quand ils sont boîteux, les hommes ont toujours une progéniture incroyable. Ils se définissent par ça, toute cette sexualité débridée quoi. Et ce discours ne m'intéresse pas à ce moment-là. Autant les récits je les aime, mais je me dis où sont les femmes dans tous leurs paradoxes. Les seules à répondre à la question ce sont les femmes. Donc elles apparaîtront chez Condé, Gisèle Pineau, etc. Moi, j'ai envie aussi d'avoir des femmes fortes parce qu'elles font le choix d'être méchantes elles aussi. Elles font le choix de contrôler le monde. Et c'est aussi pour ça que j'ai très vite avec *D'eaux douces*. Mais j'ai au moins parmi mes textes, 4 textes qui laissent la parole à des femmes et pas des paroles polies et ça ne veut pas dire que ce sont des charretières, mais des femmes capables de te dire cet homme me fait l'amour, mais je n'ai joui que trois fois dans toute ma vie. Je mets en scène des femmes qui ont décidé d'être libres non pas pour être des héroïnes mais libres pour mener leur vie. Et ça c'est essentiel car quand tu regardes toutes nos sociétés caribéennes. Quand on parle de violences faites à qui ? C'est d'abord faites aux femmes et aux enfants. Et donc je pense que c'est important et ça a commencé dès le départ avec ces violences faites aux femmes qui étaient livrées en pâture aux marins finalement. Dès qu'on t'a capturée, on t'a violée. Dès qu'on t'a violée, tu as été un corps pour l'autre. Tu es devenue un espace public quand tu es femme. C'est contre cette histoire-là aussi que j'interviens. Dans mes textes, l'espace public reprend la parole. Ce sont des textes qui ne sont pas tant féministes parce que finalement, je ne crois pas que « vive les femmes », « pouvoir aux femmes », ce n'est pas ça. Je pense qu'il y a autant de mauvais que de bons de toutes les façons mais juste c'est remettre la parole. Remettre les paroles dans les bouches des femmes. Et trop d'hommes leur ont bouffé la parole jusqu'à aujourd'hui. On est quand même dans une société littéraire extrêmement machiste. Comment c'est possible que des femmes écrivent et on n'en entend pas parler ? elles ne sont pas invitées. En Martinique : Zobel, Confiant, Chamoiseau, Glissant. Point barre. Où sont les femmes ? C'est que maintenant qu'on tire Suzanne Césaire de ses cendres par exemple. On a été complètement piétinées, diminuées en fait. Et nous les femmes, avons énormément évolué en plus. C'est pour cela qu'aujourd'hui, cette place-là, je tiens à la reprendre.

## **Quel crédit apportes-tu aux archives en contexte antillais ? Quels autres recours que l'inscription du corps dans l'espace pour récrire l'histoire ?**

Travailler sur des inédits comme j'ai eu l'occasion de faire en écrivant *Humus*, ça veut dire que j'ai fait confiance aux archives. Mais quelles archives ? Ce n'est pas l'histoire écrite par les quatorze femmes que je trouve aux archives, mais c'est un document qui s'appelle tout simplement *Le journal de bord du capitaine* qui mentionne l'existence de quatorze femmes. Mais il n'est absolument pas dit d'où venaient ces femmes, ce qu'elles avaient comme activités, à quoi même elles ressemblaient hein. Il n'y a même pas l'âge de ces femmes. Dans ce document rien n'est dit concernant les vaincus. Quand je vais voir l'historien du roi de Badagry, il ne peut pas me dire d'où venaient ces femmes. Cette histoire est mentionnée dans les archives parce que sur les quatorze femmes, sept vont mourir. Et cela représente beaucoup d'argent en moins. C'est un document presque économique quoi. Ce sont des chiffres. Là encore, j'ai accès à un document dans une autre langue, l'ancien français où il est dit que ces femmes, il y en a sept qui ont été repêchées. Les requins ont eu le temps d'en manger. Tout le monde savait qu'il était impossible qu'un corps soit jeté sans se faire dévorer par les requins. Donc les corps se jettent à l'eau, les requins s'en emparent. Et comme c'est de l'argent, il est très clairement dit que les sept femmes ont été repêchées, elles ont été remises à bord du bateau. Il y en a une que l'on a tenté de soigner mais les morsures étaient tellement profondes qu'elle meurt. Et donc, ça veut dire qu'il y en a six qui sont restées. L'histoire ne dit absolument pas si parmi les six il y en a au moins une qui aura péri de folie ou rien. C'est juste que quand le bateau arrive, il y a tant et tant et tant d'esclaves. Ils sont partis avec 374 esclaves et que quand le bateau arrive, il y en a évidemment beaucoup moins puisque tu sais comme moi-même que c'était entre 20% et 30% de pertes à bord d'un bateau. Donc finalement c'est un classique. Des rébellions, il y en a eu plein à bord des négriers, mais là ce qui fait sens et qui fait la curiosité c'est que c'est quand même quatorze femmes. Et de celles qui sont repêchées, plus rien n'est dit. Donc, en ce qui concerne la méthodologie, la grande histoire, ça fait une ligne. J'arrive aux archives, je consulte un annuaire de toutes les expéditions négrières qui sont parties de Nantes, je note un bateau. Noir sur blanc, j'ai le nom du bateau, j'apprends qu'il est parti à telle date. J'ouvre cette année-là précisément et c'est là que j'apprends tout ce que j'ai appris sur *Le Soleil*. Donc là je n'invente rien, c'est de la grande histoire, tel quel, c'est tangible. Certes, elle est racontée par les vainqueurs, mais elle n'est pas subjective puisqu'ils ont tout simplement noté le nombre de morts. Donc c'est tout simplement une déclaration de décès là. Ils n'ont pas dit si ces femmes ont pleuré, si ces femmes ont eu peur. C'est de la marchandise pour eux le bois d'ébène. Ce qui frappe juste c'est quatorze femmes toutes ensemble dans un même mouvement, c'est noté tel quel. Ce qui frappe c'est qu'elles le font à l'unisson et c'est ça qui sera relevé jusqu'à aujourd'hui. Moi, je fais à partir de ça. En creusant, je découvre ce que c'est que Badagry. Parce qu'il est dit que le bateau est parti de Badagry. Moi je suis en train de me demander mais d'où ces femmes venaient. On sait que toutes les régions ont été touchées. Donc ces femmes ne viennent pas simplement que de Badagry. Il y a eu une escale en fait, une escale de plus. Peut-être que ces femmes sont parties du Bénin, de Ouidah puisque c'est la Nigéria qui est grande à ce moment-là. Elle n'est pas découpée comme le colonialisme l'a fait. Je suppose les origines de chacune. Pour moi, la grande histoire s'arrête là. Ces femmes qui quittent l'Afrique pour aller vers Haïti. Donc ensuite, dans une autre étape, je vais avec un enregistreur faire des allers-retours sur la plage de Badagry d'où le bateau serait parti a priori. Deux siècles après, il n'y a plus rien, pas d'épaves, rien du tout. Et là, je n'ai plus que mon corps pour essayer d'écouter parce que je suis en train de me dire, nous voilà à Badagry, nous voilà sur une côte d'Afrique, ce que je vois, ce que j'entends, ces femmes-là aussi ont pu les entendre et les voir. Donc il suffit que j'observe pour imaginer ce qu'elles ont vécu. Je vois la lagune avant d'arriver à la plage dans laquelle elles ont dû tremper leurs corps et elles ont pour certaines découvert la mer en plus. Donc tous ces sentiments des hommes, que l'on a nous aussi, ça c'est la grande

histoire des hommes. Tu pars du réel. Tu touches et tu te dis qu'est-ce que tu vas raconter avec ça. Je rencontre un capitaine ensuite qui me raconte ce que c'est que le passage du milieu parce que je ne suis pas une technicienne. Il me montre des cartes et m'explique qu'en dehors des tempêtes, la mer du passage du milieu est immobile. Il me raconte l'histoire aussi des hommes qui ont pris la mer. Et tout cela nourrit mon récit. [...]

### **En ce qui concerne les modes d'écriture. Comment t'y prends-tu ? Comment réinventes-tu ton propre langage finalement ?**

Les personnages ne peuvent pas parler tous de la même façon. D'un roman à l'autre, ce n'est pas la même langue. Le narrateur ne s'exprime pas de la même façon en fait parce que le territoire influence beaucoup mes langues. Si j'écris depuis le Sénégal, je ne vais pas du tout écrire de la même façon que lorsque j'écris depuis Paris. Mon dernier roman *Je ne suis pas un homme qui pleure*, c'est une écriture qui est extrêmement d'aujourd'hui presque de l'écriture d'e-mail [...]. Le « Je » est profondément celui d'une femme d'aujourd'hui, presque de magazines, tu vois ? Quand j'écris *Humus*, se pose la question de la langue, et des langues parce que ce sont quand même quatorze femmes. Et très vite, je laisse tomber le naturalisme. Très vite je me refuse à reproduire les langues que les femmes parlaient. Je considère que ces femmes-là, elles vont exister à partir de leurs sensations, de leur corps et pas partir d'une langue que je ne saurais nommer puisque ces femme-là, on ne savait pas d'où elles venaient. Ce que je vais faire, c'est plutôt veiller à respecter la personnalité de chacune. Pour *Humus*, je vais ouvrir pour chaque voix, un dossier et je vais laisser les langues venir et je vais les raconter en même temps. Ce que l'histoire m'impose, je tente de l'utiliser comme une contrainte. Et cette contrainte-là va m'amener à respecter encore mieux les personnages. Cette phrase que j'ai retrouvée et qui me hante est intouchable. Ce sera l'archive du roman. Cette phrase-là va me permettre de me dire, bon ben voilà, la reine va parler ainsi. Or la reine est une arrogante, elle est ceci cela, donc je connais de mieux en mieux mes personnages. Mais j'attends qu'elles parlent parce que les connaître n'est jamais assez, maintenant il faut qu'elles s'expriment en toi. Et là c'est du temps.

### **Tu as un carnet par personnage ?**

Pour *Humus*, j'avais un dossier par personnage. Je n'avais pas d'électricité quand j'ai écrit *Humus*. Je n'ai pas utilisé l'informatique. C'est pour cela que j'ai utilisé le roman polyphonique aussi. L'espace dans lequel je vis est une contrainte. Quand j'écris *Humus*, j'écris comme je peux. La langue, je l'appréhende comme un matériau qui serait à la disposition de l'histoire ce n'est pas la langue que je décide d'utiliser. [...] Ecrire c'est sans arrêt trouver la langue qui tombe, la langue qui vient à toi. Quand on est écrivain, on fait de la recherche. Pour le souffle qui te vient pour écrire un roman, c'est la langue qui vient à toi.

### **Te sens-tu libre d'écrire ce que tu veux ou dois-tu respecter des contraintes éditoriales ?**

Si tu as la chance d'avoir un bon éditeur, tu n'as pas de contraintes. L'écriture c'est comme un tube de colle. Elle te permet de coller le morceau Afrique avec le morceau Caraïbe. C'est incroyable, et le voyage aussi permet de faire ça. Quand tu as fait quelque chose et pas juste des photos. Quand tu as fait quelque chose.

### **A propos de la femme marronne**

Elles ont ouvert des chemins. Même s'il y a des femmes qui sont sorties du panier, mais je pense qu'il y avait des femmes machistes. Je pense qu'il y avait une volonté de ne pas forcément parler de tout ce qu'elles avaient pu faire. Cette révolte des femmes qui est une micro-révolte, elle est fondamentale. Par des petites choses, des toutes petites choses. Comme si la violence sur la plantation, elle est aussi le fait de femmes qui vont saboter l'entreprise. Ça

c'est intéressant parce que tu vois que dans la préparation des soupes, dans tout cela tu vois ? Nous on est plus habitués à l'empoisonneuse. En fait non, c'est tout le monde. Si par exemple, tu laves le linge, tu vas faire quelque chose pour créer de l'inconfort à l'autre. Par exemple, etc. ça c'est la rébellion au quotidien et c'est vrai qu'elle ne ressort pas beaucoup dans les films.

**Te concernant toi, dans quelle mesure te définis-tu comme un être multi-identitaire ?**

Je pense que c'est le fait d'être née à Orléans dans une petite ville blanche, une ville un peu de droite qui se trouve quand même assez loin de Paris bien qu'à une heure de route. Dans un contexte qui n'est absolument pas cosmopolite. C'est vraiment une ville où l'identité antillaise se résume très clairement à quelques fêtes organisées par des associations comme aujourd'hui c'est la même chose. C'est surtout une ville de province. Depuis quelques temps, il y a une immigration forte africaine à Orléans. Mais en gros c'est une ville de Blancs avec quelques Antillais tu vois ? donc née de parents très sédentaires, tu vois ? donc je l'explique assez bien finalement dans *D'eaux douces* où mon personnage principal qui s'appelle Frida est la fille d'un monsieur et d'une madame qui n'ont cessé de faire le voyage entre justement ce que je disais la petite France et la grande France. Donc, je suis née dans une sorte de maison très immobile où on voyage très très peu, où l'identité on la cache. Ça passe par avoir honte de ses cheveux, avoir honte de sa couleur de peau, avoir honte de parler le créole. Donc, ne pas apprendre le créole. C'est ce que mon père appelait « raser les murs ». J'en parle aussi dans un film qui s'appelle « Des pieds mon pied » où j'interroge mon père sur ça, sur son arrivée en France et puis il parle un petit peu de ça. Tu vois de son impossibilité d'inscrire son corps dans l'espace. C'est un film où je filme mes pieds en fait pour savoir d'où je viens. Etant née là-dedans, j'étais prédestinée à être comme ma mère aide-soignante ou à entrer comme mon père à la Poste. Et puis après très rapidement, j'ai été portée à m'intéresser au créole dans le cadre de mes études socio-linguistiques, au système d'hyper-correction. Ensuite les voyages ont commencé assez tôt parce que je me suis dit « Mon dieu, il faut que je découvre le pays d'avant et l'Afrique » et c'est comme ça que j'ai commencé. C'est comme ça que j'ai commencé mon premier voyage, je suis allée au Sénégal et en Mauritanie et j'ai passé un mois par ci, par là pour essayer de me sentir un peu plus entière en fait. Pourquoi je bouge autant, c'est parce que j'ai pris moi la tradition du peuple errant tout simplement. On n'a pas le choix dans la vie, ou on est caillou, on est le vent. Dans les familles, il y a ceux qui partent et ceux qui restent. Je fais partie de ceux qui partent. Je n'ai jamais voulu m'ancrer en France car en France on me disait « Nègresse, retourne dans ton pays ». On me le disait clairement, on me touchait les cheveux parce que c'était crépu, on trouvait ça drôle. J'ai été faite par le regard des autres. Il a fallu que j'aie cherché mon propre regard. Un regard d'abord qui s'ouvre sur moi-même et sur les autres. Et ensuite au Sénégal on m'appelait métisse chocolat. Donc ça n'en finissait pas. Quel que soit l'espace, on me renvoyait toujours à celle que je n'étais pas forcément. Et finalement, je crois que c'est dans cette espèce de multiplication des voyages que j'ai trouvé un sens. Si dans deux ans on me dit que j'irai vivre au Brésil, je serai très contente, car je n'ai pas particulièrement d'attaches. Et que finalement, je transporte de quoi écrire avec moi. Transporter de quoi écrire et être quand même dans le peuple noir, ça ça m'intéresse. L'écriture c'est ma cabane, c'est comme une tortue, c'est la même chose. Je prends du temps pour écrire avec toutes mes petites manies, mes petites affaires dans la coque tu vois ? comme une grosse tortue. Donc, le territoire, il y a des territoires que j'aime traverser surtout tu vois ? Je suis contente de vivre dans cette Amérique noire par exemple. J'ai été contente de vivre en Martinique pendant 4 ans. Je suis allée peut-être dans une quinzaine de pays en Afrique. Je peux ressentir tout ça et je l'ai fait évidemment pour découvrir mais aussi pour me remplir parce qu'il y a eu trop de vide. Il y a eu trop de déplacements, donc maintenant j'essaie de choisir mes déplacements. J'essaie d'avoir des cartes intimes. Et c'est vraiment ça, ce que

j'aime faire et ce que je sais faire dans la vie. Me déplacer, prendre note sur les petits carnets, avoir envie d'une histoire.

### **Raconter des histoires, tu le fais depuis petite ?**

Ah oui ! Quand j'étais petite, je racontais des histoires, car mes parents n'avaient pas beaucoup d'argent, ils n'avaient pas non plus la culture d'acheter des poupées pour leurs trois filles. Alors mon père nous gardait puisque ma mère travaillait l'après-midi. Mon père disait bon ben allez on va là. Cette sortie c'était aller au foot ou aller aux champs tu vois ? donc en fait on restait dans les chambres et on était des petites filles de chambre et on racontait des histoires. Et c'est comme ça que j'ai commencé à raconter mes premières histoires avec mes sœurs Véronique. On avait 6 ans, 7 ans, tu vois ? parce qu'en fait, on passait nos nuits à parler. Ma mère n'en pouvait plus, elle disait mais ce n'est pas possible vous parlez trop. On parlait, on parlait et c'était sans arrêt cette pratique vraiment du langage et je ressens ça en moi. Je ne me force pas. Pareil pour la danse, je ne me force pas. Il y a des choses que je fais naturellement comme tout le monde, et là, je sais que la parole, lorsqu'elle n'est pas organisée me va beaucoup mieux. Je donne des performances aussi. Pour les besoins des performances, j'aime bien lire des textes parce que je n'ai pas la mémoire qui me permet de faire autrement. Mais j'aime bien aussi rencontrer des publics et improviser tout le temps parce que c'est un risque. Je ne prépare pas en fait tellement.

### **Quels sont les auteurs qui t'ont nourrie ?**

Césaire, les textes de Duras, le marin de Gibraltar, Ecrire, Duras pour ses silences pour sa musique. James Baldwin. Richard White, Glissant *Le discours antillais*. Frantz Fanon, *Peaux noires masques blancs*, *Les damnés de la terre*. Certains Haïtiens. Par exemple, Roumain *Le gouverneur de la rosée*, m'a nourrie beaucoup. Maryse Chauvet aussi, *Amour folie* certains textes au début de La Ferrière mais juste au début. Toni Morrison, Jamaica Kincaid, etc. Je lisais beaucoup les premiers Chamoiseau. C'est vraiment la tradition, un peu du nouveau roman. Un peu les chantres de la Créolité. Le réel merveilleux aussi. Et je crois que mon auteur préféré c'est Baldwin. Sartre aussi m'a nourrie. Cocteau aussi. Les films aussi m'ont nourrie. Spike Lee par exemple.

# INDEX THEMATIQUE

---

Afrique, 162, 179, 180, 209, 218, 226, 233, 257, 277, 282, 326, 330, 332, 333, 339, 375, 377, 378, 420, 421, 432, 433, 437, 438, 439, 442, 445, 452, 454, 477, 487, 488, 496, 507, 515, 517, 522, 523, 531, 532, 542, 545, 547, 553, 569, 570, 571, 606, 626, 632, 634, 669, 670, 677, 686, 687, 689, 690, 691

Altérité, 33, 129, 394, 395, 402, 404, 483, 493, 496, 497, 522, 603

Amazone, 218, 221, 226, 227, 257, 339, 375, 381, 487, 518, 521, 522, 523, 525, 532, 537, 569, 571, 609, 687

Antillanité, 34, 182, 325, 413, 426, 431, 432, 433, 437, 451, 452, 454, 455, 456, 457, 460, 461, 464, 487

Antilles françaises, 3, 4, 28, 29, 30, 31, 77, 126, 134, 163, 164, 165, 171, 176, 178, 181, 183, 196, 201, 208, 211, 215, 218, 232, 239, 261, 274, 348, 350, 366, 382, 383, 384, 408, 413, 416, 417, 419, 420, 421, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 437, 443, 444, 446, 447, 448, 449, 451, 453, 454, 455, 457, 458, 459, 461, 462, 463, 466, 467, 468, 470, 472, 519, 523, 531, 551, 552, 553, 556, 565, 568, 572, 597, 602, 604, 607, 609, 610, 611, 614, 617, 622, 629, 630, 631, 638, 665, 666,

667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 676, 677, 678, 681, 684, 685, 687, 688, 691

Atavisme, 477

Autre, 27, 32, 134, 171, 180, 181, 193, 196, 217, 352, 381, 395, 416, 424, 431, 451, 460, 464, 466, 476, 477, 478, 482, 483, 484, 485, 488, 489, 490, 491, 493, 495, 496, 497, 531, 607, 629, 634

Caraiïbe, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 77, 91, 95, 126, 161, 162, 164, 175, 177, 179, 180, 183, 186, 188, 201, 204, 210, 211, 215, 217, 218, 249, 275, 294, 316, 325, 332, 335, 336, 382, 392, 395, 404, 406, 409, 410, 411, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 422, 423, 424, 425, 427, 433, 438, 451, 458, 460, 462, 463, 464, 473, 476, 478, 480, 485, 486, 491, 493, 494, 495, 496, 510, 518, 526, 529, 531, 533, 534, 535, 539, 540, 541, 543, 544, 546, 548, 553, 555, 556, 557, 568, 572, 590, 605, 608, 610, 611, 619, 629, 631, 632, 633, 634, 669, 672, 674, 683, 687, 690

Caribéanité, 5, 31, 187, 392, 395, 396, 413, 414, 433, 440, 495, 497, 515, 603, 607

Catalanité, 389, 439, 469, 481, 483, 503

*Catalogne*, 555, *Voir* Catalanité

Chronique *Voir* Chroniqueurs

Chroniqueurs, 101, 131, 167, 442, 585

Colonialisme, 201, 274, 384, 426, 440, 445, 453, 467, 477, 686, 689

Colonialité, 28, 181, 201, 383, 416, 491, 525, 565, 584

Créolisation, 28, 34, 171, 172, 325, 335, 392, 398, 412, 414, 416, 417, 424, 433, 477, 478, 479, 481, 486, 488, 492, 496, 499, 509, 512, 515, 517, 536, 557, 608, 609, 610, 634, 639, 677, 680, 681

Cuba, 27, 28, 29, 30, 31, 78, 141, 146, 179, 208, 211, 215, 226, 232, 239, 240, 245, 253, 261, 270, 275, 277, 293, 294, 295, 297, 298, 300, 303, 319, 320, 332, 356, 376, 381, 385, 386, 396, 398, 400, 405, 406, 409, 410, 411, 413, 416, 421, 423, 425, 435, 436, 437, 439, 455, 466, 471, 472, 488, 494, 508, 509, 510, 511, 551, 553, 556, 562, 564, 567, 572, 597, 604, 608, 624, 627, 669, 671

Cubanité, 398, 409, 410, 411, 436, 439, 511

Décolonial, 28, 200, 201, 208, 395, 636

Diaspora, 29, 154, 240, 320, 375, 376, 380, 383, 385, 398, 420, 422, 430, 433, 435, 436, 437, 438, 440, 451, 454, 458, 472, 507, 517, 518, 522, 525, 539, 557, 562, 603, 683

Digénèse, 97, 209

Divers, 189, 192, 316, 325, 415, 423, 424, 454, 459, 476, 477, 485, 486, 487, 489, 490, 493, 605, 608, 620

Diversalité, 392, 395, 476

Diversité, 27, 47, 69, 210, 219, 278, 310, 395, 397, 401, 403, 406, 407, 413, 417, 439, 460, 480, 485, 493, 515, 550, 556, 603, 675, 682

Dominants *Voir* Relation dominant/dominé

Dominés *Voir* Relation dominant/dominé

Esclavage, 30, 31, 33, 74, 77, 78, 85, 90, 122, 163, 171, 173, 178, 181, 182, 183, 196, 204, 205, 212, 221, 244, 245, 249, 256, 258, 270, 274, 277, 307, 316, 330, 333, 335, 339, 340, 346, 350, 399, 413, 426, 429, 446, 447, 449, 450, 451, 452, 455, 457, 458, 464, 470, 491, 516, 524, 532, 534, 535, 539, 541, 542, 544, 546, 547, 552, 557, 578, 593, 606, 609, 614, 668, 670, 674, 675, 676, 677, 679

Espagne, 3, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 39, 45, 68, 71, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 85, 87, 88, 91, 110, 111, 113, 117, 118, 119, 120, 122, 127, 128, 133, 135, 136, 143, 144, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 175, 191, 192, 193, 203, 208, 210, 211, 214, 216, 230, 231, 232, 234, 239, 246, 259, 260, 261, 263, 266, 269, 271, 272, 273, 279, 281, 283, 336, 348, 371, 386, 389, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 410, 411, 412, 416, 434, 438, 439, 440, 468, 469, 472, 474, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 484, 494, 495, 500, 501, 502, 503, 507, 509, 520, 529, 536, 538, 541, 546, 549, 551, 553, 554, 555, 556, 560, 561, 562,



563, 566, 568, 572, 578, 592, 594, 603, 604, 605, 606, 607, 611, 617, 618, 620, 622, 628, 631, 635, 637, 671, 674, 677, 678

Espagnolité, 151, 397, 411, 482, 483

Exotisme, 351, 352, 353, 354, 384, 444, 445, 447, 485, 489, 490

Fiction, 5, 6, 22, 23, 30, 36, 38, 43, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 69, 70, 76, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 99, 100, 101, 104, 106, 113, 129, 130, 134, 135, 136, 137, 141, 143, 149, 151, 153, 155, 156, 196, 197, 199, 206, 208, 213, 214, 215, 216, 217, 220, 221, 222, 224, 227, 231, 232, 233, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 244, 247, 248, 249, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 259, 264, 268, 270, 271, 273, 274, 275, 279, 280, 281, 282, 284, 286, 287, 288, 290, 297, 299, 304, 305, 306, 307, 309, 310, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 326, 327, 332, 333, 335, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 357, 358, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 390, 406, 426, 434, 440, 456, 465, 466, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 481, 482, 483, 484, 486, 487, 496, 498, 500, 501, 502, 505, 507, 508, 509, 510, 512, 513, 515, 516, 517, 518, 519, 521, 522, 523, 524, 525, 527, 528, 529, 531, 532, 534, 536, 537, 538, 539, 541, 542, 544, 546, 553, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 578, 582, 583, 584, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 604, 606, 607, 608, 609, 610, 618, 620, 626, 627, 634, 675, 679, 680, 684, 686

Francité, 166, 418, 439, 452, 619

Genre  
littéraire, 5, 20, 22, 27, 29, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 53, 54, 55, 62, 64, 66, 67, 69, 71, 86, 90, 92, 106, 107, 148, 160, 175, 176, 200, 215, 219, 229, 230, 234, 235, 236, 244, 246, 247, 252, 259, 260, 263, 268, 269, 275, 338, 346, 347, 388, 391, 422, 461, 472, 473, 579, 585, 604, 618, 626, 627, 683

Héros de la marge, 202, 203, 209, 270, 276, 278, 279, 281, 285, 289, 290, 291, 292, 295, 310, 343, 348, 391, 405, 465, 468, 483, 546, 563, 617

Hispanité, 5, 25, 26, 31, 45, 151, 348, 392, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 409, 410, 412, 433, 438, 439, 440, 469, 477, 481, 495, 497, 566, 603, 607, 617, 623

Histoire, 3, 5, 21, 22, 23, 25, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 43, 47, 56, 57, 58, 61, 65, 68, 72, 75, 76, 77, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 113, 116, 118, 119, 122, 123, 133, 136, 137, 140, 142,

143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151,  
152, 153, 155, 156, 157, 159, 161, 164,  
171, 173, 174, 175, 177, 178, 180, 181,  
184, 185, 186, 187, 188, 192, 194, 195,  
196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203,  
204, 205, 206, 207, 208, 209, 214, 217,  
219, 233, 234, 236, 237, 238, 239, 240,  
241, 248, 249, 251, 252, 253, 254, 258,  
262, 264, 270, 271, 272, 273, 274, 275,  
278, 279, 280, 285, 296, 300, 308, 310,  
313, 314, 315, 317, 318, 325, 326, 331,  
336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343,  
344, 345, 346, 347, 350, 351, 352, 354,  
358, 360, 361, 362, 364, 372, 374, 376,  
377, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385,  
386, 387, 388, 389, 390, 392, 393, 394,  
395, 397, 404, 408, 409, 411, 412, 416,  
417, 419, 422, 424, 425, 426, 430, 431,  
432, 439, 440, 442, 443, 444, 452, 455,  
456, 457, 458, 460, 464, 465, 466, 467,  
468, 469, 470, 472, 473, 474, 475, 479,  
480, 481, 495, 496, 497, 498, 499, 500,  
501, 502, 503, 504, 506, 509, 518, 521,  
522, 523, 525, 535, 543, 544, 548, 549,  
550, 554, 557, 562, 565, 568, 571, 572,  
573, 576, 578, 579, 580, 582, 583, 584,  
585, 586, 587, 588, 590, 591, 592, 593,  
594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601,  
602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 610,  
611, 618, 627, 630, 668, 674, 675, 676,  
678, 679, 680, 683, 686  
officielle, 5, 32, 33, 34, 35, 106, 137,  
140, 150, 155, 156, 196, 202, 296,

317, 339, 340, 350, 360, 379, 387,  
388, 390, 424, 425, 442, 464, 465,  
466, 474, 475, 554, 557, 572, 578,  
579, 596, 599, 610

Hybridation, 38, 45

Hybride, 5, 21, 22, 36, 56, 63, 71, 90, 91,  
107, 434, 436, 514, 604

Hybridité, 25, 62, 70

Identité

culturelle, 93, 99, 179, 201, 297, 339,  
361, 376, 392, 394, 395, 396, 404,  
412, 413, 415, 422, 434, 436, 440,  
457, 466, 482, 483, 491, 494, 497,  
498, 499, 501, 508, 525, 530, 540,  
550, 553, 557, 558, 562, 563, 564,  
565, 570, 572, 582, 583, 594, 598,  
608, 609, 610, 611, 667

-relation, 478, 482, 486, 494

rhizome, 33, 226, 232, 294, 377, 412,  
424, 431, 433, 452, 460, 462, 464,  
476, 478, 485, 486, 487, 488, 492,  
497, 517, 603, 608, 610, 687

Indépendance, 22, 25, 77, 78, 81, 82, 118,  
122, 133, 134, 135, 183, 184, 190, 211,  
273, 386, 390, 410, 417, 418, 419, 425,  
428, 455, 495, 520, 555, 572

Juif, 88, 232, 250, 275, 288, 293, 295, 296,  
319, 363, 405, 434, 436, 484, 507, 560,  
561, 562, 563, 634

Liberté, 29, 75, 77, 78, 80, 81, 82, 85, 100,  
173, 174, 180, 183, 204, 212, 221, 240,  
288, 290, 292, 297, 298, 299, 308, 309,  
326, 336, 345, 346, 350, 357, 372, 440,

458, 524, 525, 527, 532, 533, 535, 541, 543, 544, 545, 547, 548, 549, 561, 569, 571, 603, 605, 606, 609, 631, 633

Marge, 5, 28, 31, 32, 35, 57, 149, 166, 188, 190, 199, 200, 202, 203, 208, 209, 212, 225, 237, 269, 270, 272, 273, 275, 276, 282, 283, 291, 292, 293, 296, 309, 312, 317, 336, 349, 391, 411, 440, 451, 455, 464, 465, 467, 472, 477, 483, 535, 546, 551, 552, 555, 557, 563, 572, 605, 606, 608

Marronnage, 225, 304, 457, 534, 535, 536, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 546, 547, 548, 603, 609, 625, 677

Marronnisme, 33, 392, 498, 534, 535, 541, 546, 549, 603, 608

Mémoire  
 collective, 5, 24, 35, 93, 94, 105, 122, 140, 145, 150, 155, 156, 159, 164, 168, 170, 176, 177, 178, 180, 203, 205, 217, 221, 240, 241, 262, 305, 307, 316, 317, 330, 350, 361, 374, 380, 381, 383, 389, 390, 393, 396, 400, 413, 437, 438, 440, 457, 464, 466, 467, 473, 490, 503, 534, 543, 544, 550, 553, 555, 568, 572, 573, 576, 577, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 597, 599, 600, 607, 610, 611  
 culturelle, 519, 582  
 Devoir de, 91, 203, 274, 475, 574, 576, 577, 578, 580, 683  
 Lieu de, 203, 204, 574, 576, 579, 581, 686

Moyen Âge, 24, 43, 45, 64, 66, 68, 79, 88, 94, 104, 109, 114, 118, 147, 148, 149, 160, 184, 189, 271, 272, 273, 312, 336, 372, 390, 402, 405, 468, 495, 504, 528, 560, 562, 593, 597, 608, 623

Mythe, 27, 64, 120, 129, 130, 132, 133, 134, 142, 166, 172, 184, 232, 293, 297, 300, 307, 321, 333, 383, 384, 434, 438, 450, 518, 519, 520, 560, 561, 569, 583, 584, 609, 620, 626, 634, 678, 682

Nationalisme, 22, 26, 389, 549, 550, 551, 553, 554, 555, 589, 632, 637, 687

Nationalité, 26, 29, 82, 90, 123, 212, 216, 480, 567

Négritude, 166, 169, 179, 413, 420, 422, 430, 431, 432, 433, 437, 442, 447, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 461, 464, 552, 557, 619

Oralité, 29, 32, 124, 133, 134, 142, 144, 150, 157, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 171, 172, 173, 176, 179, 180, 181, 186, 187, 205, 217, 245, 249, 261, 350, 351, 409, 411, 423, 428, 459, 578, 584, 601, 618, 666, 667, 668, 670, 671, 672, 680

Oralité, 29, 144, 161, 162, 165, 166, 169, 171, 172, 173, 182, 217, 449, 459, 599, 605, 672

Patriotisme, 78, 105, 110, 121, 133, 557, 573

Périphérie, 25, 28, 57, 272, 277, 279, 283, 312, 495, 551, 552, 555, 561

Post-colonialité, 5, 24, 28, 30, 37, 132, 138,  
 176, 199, 200, 201, 204, 208, 209, 328,  
 383, 395, 397, 413, 418, 421, 422, 440,  
 467, 534, 573, 580, 590, 598, 601, 618,  
 634, 636

Postmodernité, 5, 6, 23, 24, 26, 28, 29, 30,  
 31, 32, 33, 34, 37, 144, 155, 157, 159,  
 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195,  
 198, 199, 202, 203, 204, 205, 206, 208,  
 209, 210, 212, 223, 226, 239, 248, 270,  
 275, 296, 298, 301, 310, 321, 337, 338,  
 339, 347, 356, 358, 360, 366, 379, 386,  
 391, 392, 393, 411, 456, 460, 466, 498,  
 517, 518, 525, 534, 550, 551, 567, 573,  
 576, 580, 582, 584, 586, 587, 588, 590,  
 591, 592, 593, 594, 595, 596, 598, 603,  
 605, 606, 607, 608, 609, 611, 617, 635,  
 662, 687

Racine, 33, 184, 248, 377, 392, 398, 401,  
 424, 436, 460, 476, 477, 478, 480, 481,  
 482, 483, 484, 485, 486, 497, 608, 667

Réalisme, 116

- gallosien, 118, 119, 121, 143, 605
- magique, 27, 70, 71, 133, 137, 138, 139,  
 140, 142, 143, 150, 154, 324, 598
- social, 147, 149, 152, 153

Réécriture, 25, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 65,  
 116, 119, 136, 137, 142, 144, 147, 149,  
 161, 172, 173, 175, 186, 195, 201, 207,  
 208, 209, 217, 219, 221, 233, 308, 325,  
 326, 336, 337, 360, 361, 371, 373, 374,  
 380, 386, 388, 390, 392, 393, 394, 395,  
 411, 425, 452, 456, 457, 496, 498, 517,  
 535, 557, 585, 588, 590, 591, 594, 596,  
 605, 607, 610, 611

Réel merveilleux, 27, 133, 138, 142, 154,  
 324, 379, 417, 422, 455, 598, 605, 681,  
 692

Régionalisme, 31, 114, 404, 549, 550, 551,  
 552, 553, 554, 555, 572, 591, 594, 603,  
 610

Relation, 394

- dominant/dominé, 21, 22, 23, 31, 32, 50,  
 86, 89, 106, 107, 164, 165, 167, 169,  
 181, 200, 202, 206, 213, 223, 225,  
 256, 260, 273, 274, 284, 328, 330,  
 353, 387, 459, 465, 478, 484, 492,  
 531, 537, 541, 545, 546, 565, 587,  
 604, 618, 681
- identité *Voir* Identité-relation
- Poétique de la, 27, 394, 395, 423, 433,  
 451, 460, 477, 483, 603, 682

Résistance

- (marronnage) *Voir* Marronnage
- (oraliture) *Voir* Oraliture
- (serf) *Voir* Servage
- culturelle, 24, 164, 181, 204, 207, 232,  
 380, 387, 391, 392, 393, 420, 421,  
 433, 467, 517, 525, 531, 536, 540,  
 555, 563, 564, 570, 603, 607, 608, 611
- féminine, 518, 526, 528, 531, 534, 542,  
 548, 549, 603

Révolution

- castriste, 300, 362, 376, 471, 556, 568

française, 22, 63, 65, 66, 72, 73, 74, 75,  
77, 78, 79, 82, 85, 86, 89, 90, 105, 108,  
109, 206, 428, 458, 582, 604, 617, 626

#### Roman

historique, 3, 5, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28,  
29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38,  
46, 49, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61,  
62, 64, 65, 66, 68, 70, 71, 72, 73, 76,  
78, 79, 82, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92,  
93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101,  
102, 103, 104, 105, 106, 107, 110,  
111, 112, 113, 114, 115, 117, 118,  
119, 120, 121, 122, 133, 134, 135,  
136, 137, 138, 142, 143, 144, 146,  
147, 152, 155, 156, 157, 158, 159,  
160, 174, 182, 183, 184, 185, 186,  
187, 188, 189, 193, 194, 195, 196,  
197, 199, 200, 202, 203, 204, 205,  
206, 208, 209, 210, 211, 212, 213,  
214, 215, 216, 217, 219, 220, 222,  
223, 227, 228, 229, 230, 231, 233,  
234, 236, 239, 241, 242, 243, 244,  
245, 246, 247, 248, 250, 251, 252,  
253, 254, 255, 259, 260, 261, 262,  
263, 264, 265, 266, 267, 268, 269,  
270, 273, 278, 289, 296, 310, 311,  
312, 315, 318, 319, 336, 347, 352,  
354, 355, 356, 357, 358, 360, 364,  
367, 374, 379, 380, 383, 384, 386,  
389, 390, 391, 392, 393, 394, 395,

396, 399, 404, 405, 406, 412, 414,  
417, 419, 422, 424, 427, 431, 442,  
450, 455, 456, 463, 464, 466, 467,  
468, 473, 474, 475, 487, 490, 492,  
493, 498, 501, 517, 520, 525, 550,  
551, 555, 562, 565, 567, 568, 572,  
573, 574, 575, 576, 578, 579, 580,  
582, 583, 584, 585, 586, 587, 588,  
590, 591, 592, 593, 594, 595, 596,  
598, 599, 603, 604, 605, 606, 607,  
608, 610, 611, 617, 618, 619, 620,  
623, 624, 626, 627, 630, 674, 675,  
676, 678, 679, 683, 684, 685, 686

picaresque, 42, 71, 148, 348, 349

policier, 42, 89, 155, 234, 243, 245, 246,  
247, 347, 354, 355, 356, 357, 367, 619

#### Serf *Voir* Servage

Servage, 31, 33, 212, 222, 270, 277, 290,  
535, 541, 543, 546, 547, 549, 606, 608,  
609

*Subaltern studies*, 5, 6, 24, 199, 200, 205,  
206, 383, 392, 467, 525, 526, 550, 590

Trace, 125, 131, 156, 171, 177, 181, 205,  
220, 252, 425, 428, 479, 490, 574, 596,  
598, 600, 601, 602, 610

#### Traite

négrière, 32, 178, 232, 245, 247, 274,  
316, 339, 425, 470, 491, 532, 546,  
571, 684

