DESTINS DESTINATIONS DESTINATAIRES

(héros et images)

Février 2001

Université de Nantes
Centre International des Langues

Organisateur : Jean-Marie Lassus

Du roman historique romantique au contemporain : l'histoire, l'*histor* et ses destinataires

Dolores THION SORIANO-MOLLÁ
Université de Nantes

Parler du destin et des destinataires du roman historique depuis la fin du XVIIIe siècle en Angleterre, en France ou en Allemagne, et puis au XIXe siècle en Espagne, nous renvoie vers une problématique à la fois historique et littéraire issue du renouveau idéologique et esthétique que le romantisme engendre en Europe. Si l'on accorde à *Waverley* de Walter Scott, publié en 1814, la catégorie de premier roman romantique de nature historique, il faut sans doute reconnaître les rapports originaux entre récit historique et récit romanesque que Walter Scott instaure. À qui s'adresse Walter Scott lorsqu'il publie *Waverley*, *Ivanhoe*, *Lucie Lammermoor* ? Quelle est le destin de cette histoire fictive par rapport à l'historiographie ? Ou encore, quels sont les nouveaux rapports entretenus entre l'une et l'autre ? Nous tâcherons de répondre à ces questions au fil de nos réflexions afin d'établir certains des modes de fonctionnement du roman historique au XIXe siècle et de sa nouvelle émergence depuis 1980 en Espagne, en tant que genre grand public, soumis aux conditions des « meilleures ventes » comme c'est le cas pour Arturo Pérez Reverte. L'analyse de la continuité de la série générique « roman historique » à partir des rapports que l'instance narratologique, *l'histor* entretient *avec* ses destinataires dans le paratexte, les préfaces et la modalisation feront, pour l'essentiel, l'objet de notre étude.

1. Walter Scott : du roman et l'histoire

Si vers la fin du XVIIIe siècle et pour la première fois dans l'Histoire littéraire le roman acquiert une véritable place d'excellence, un espace d'autonomie ainsi que la reconnaissance dans les catégories génériques, c'est

sans doute parce qu'il redéfinit ses liens avec l'Histoire. Dans la tradition orale et écrite, les récits en prose des *res gestae* ou des *rerum gestarum* se sont influencés et, bien souvent, se sont confondus. Les récits historiques et les récits littéraires à sujet historique ont utilisé un discours et une rhétorique très proches, voire commune jusqu'au moment où l'histoire se définit comme une science indépendante, l'historiographie[1].

Depuis la Révolution Française, les invasions napoléoniennes, et durant les périodes restaurationnistes (1815-1845 environ), l'historiographie officielle devient nécessaire au fonctionnement des États nationaux. Elle s'approche de la philosophie pour rétablir un contact avec les origines, pour créer des bases aux régimes post-révolutionnaires et pour transmettre de nouvelles valeurs aux classes émergentes. La nouvelle conception de l'histoire en tant que science de vérité s'intéresse aux questions épistémologiques et elle s'éloigne des faits ou modèles d'écriture, c'est-à-dire, de l'art de l'éloquence et de l'esthétique littéraire. L'esthétique romantique, quant à elle, ne doit plus rendre compte à l'ordre thomiste : beauté, vérité bonté. Les frontières entre les récits d'une certaine longueur se sont définitivement construites. Les textes ayant comme titre ou sous-titre, « histoires de », « histoire des aventures de... » resteront à jamais ancrés dans le domaine de la fiction même si, souvent, ils continuent de jouer les belles infidèles de l'historiographie officielle.

Lorsque Walter Scott invente le modèle du roman historique, il emprunte au récit historique traditionnel ses composantes les plus importantes : la mémoire, qui cherche des origines pour mieux rendre compte du présent; la continuité historique conçue en termes de stabilité et de permanence dans le temps des modes de vie originaires, l'identité, dressée sur des formes culturelles préétablies qui permettent à l'individu de se comprendre ; puis le temps qui est, lui aussi, perçu sous une perspective d'identité, de continuité et de répétition des schémas du passé au détriment de toute perspective évolutive[2]. Pour rendre compte de ces composantes, Walter Scott est contraint

---

[1] AAVV, *Knowing and telling : the Anglo Saxon Debate, History and theory*, n°25 (1986) ; Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983 ; José Carlos Bermejo Marco, « La historia, entre la razón y la retórica », Hispania, vol. XXX, N°174 (1990), pp. 237-276

[2] À ce sujet, on peut consulter : Hayden White, *Metahistory. The historical imagination in Nineteenth-Century Europe*, John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1973, *The*

de partager le récit fictif avec l'Histoire : un récit hybride, qui ne doit pas négliger les modes d'écriture historique mais qui ne renonce pas à la créativité et l'imagination propres à la fiction littéraire, et ne renonce point non plus à la tradition romanesque. Et ce, d'autant plus que le roman historique se consolide à un moment clé de l'évolution du récit de fiction en Europe, au carrefour de la tradition « romance », de la chanson chevaleresque, du roman gothique et du roman courtois. Par la suite, il recueille les nouvelles tendances du roman social et du roman réaliste anglais du XVIIIe tout en s'appuyant sur les *inventions* de Cervantes depuis *Don Quichotte*. Ce *romance* ou chanson chevaleresque des temps modernes conserve la structure de l'aventure comme stratégie pour attirer et pour séduire le lecteur. L'intrigue amoureuse est assurée par une protagoniste féminine, même si son rôle reste souvent secondaire dans la progression de l'Histoire. Le mystère, le merveilleux, sont également présents. Cependant, Scott ne néglige pas le fait que pour accéder à la catégorie historique, il se doit d'offrir des renseignements au lecteur. Les périodes du Moyen Age et la Renaissance sont choisies, car, méconnues, elles octroient un grand espace de liberté à l'imagination, tout en répondant aux repères du passé nécessaires à l'individu romantique. Il n'en reste pas moins que l'imaginaire esthétique et social des romantiques se projette bien souvent sur cette toile de fond du passé, de sorte que les écarts susceptibles d'éloigner le roman de l'histoire ne sont pas censurés. Dans l'imaginaire romantique, la vérité romanesque est en mesure de devancer la vérité historique, surtout parce que le réel n'est pas toujours historique. Or, ce genre de débat romantique est simplement animé par la défense de leur propre cœur, de leur propre esprit, romantiques avant tout (l'être romantique avant tout).[3].

Lorsque Walter Scott compose ses romans historiques, il écrit de longues préfaces dans lesquelles il se sent obligé de justifier, face à ses destinataires ou lecteurs implicites, la nature de sa fiction à la fois romanesque et historique. Walter Scott entend créer une illusion d'historicité, c'est-à-dire, d'authenticité ou véracité historique chez son lecteur. À cette fin, il reconstruit avec la plus grande fidélité possible une version des processus, des

---

Content of the form. Narrative Discourse and Historical Representation, John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1978.

[3] Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica. El Modernismo en « La Gloria de Don Ramiro »*, Madrid, Gredos, p. 30.

événements, des personnages et d'un univers du passé lointain. En d'autres termes, du point de vue sémantique, son récit doit être vraisemblable. À cette fin, il ne néglige aucune composante de l'ouvrage : du paratexte à la structure et jusqu'au récit romanesque dans ses catégories formelles, sémantiques, syntactiques et pragmatiques. Le moindre détail doit susciter chez le lecteur la curiosité. Il doit également le guider dans une nouvelle manière de lire une modalité romanesque originale.

Dès le premier contact, le paratexte, (le choix du titre, des sous-titres, des chapitres, des épigraphes voire les illustrations) étaye l'historicité du texte[4] Les préfaces introduisent l'ancienne figure de *l'histor,* voix d'autorité qui permet de convaincre le lecteur et de soutenir la véracité de ce qui est rapporté[5]. L'*histor* a recours à une stratégie très ancienne : le manuscrit, le journal, les chroniques, la correspondance..., retrouvés par hasard et desquels, cet *histor* – incarnant le narrateur omniscient extradiégétique – est simplement le fidèle rapporteur ou l'honnête traducteur. Le dialogue de *l'histor*-narrateur avec le lecteur implicite ou destinataire, s'instaure ainsi dans la préface, et il se poursuit tout au long du texte afin de garantir la véracité de sa propre histoire grâce à de nombreuses digressions et de multiples commentaires avec lesquels il oriente son lecteur pour une meilleure compréhension du texte.

Walter Scott en Espagne : l'histor romantique

Les premiers efforts de diffusion du roman historique en Espagne naissent, comme une grande partie de la littérature espagnole, à l'étranger. Les premières traductions de Walter Scott sont réalisées par les exilés romantiques espagnols à Londres : José Joaquín de la Mora traduit en 1825 *Ivanhoe* et *Le talisman*. La censure fait échouer tous les projets éditoriaux des traductions de

---

[4] Ainsi l'explique-t-il dans ses préfaces de *Waverley*, d'*Invahoe*...

[5] C'est Scholes y Kellog qui ont défini le concept d'histor : « The *histor* is the narrator as inquirer, constructing a narrative on the basis of such evidence as has been able to accumulate. The *histor* is not a character in narrative, but he is not exactly the author himself, either. He is a persona, a projection of the author's empirical virtues. Since Herodotus and Thucydides the *histor* has been concerned to establish himself with the reader as a repository of fact, a tireless investigator and sorter, a sober and impartial judge... The narrator as histor is a primary narrative ingredient... », R. Scholes et R. Kellogg, *The nature of narrative,* New York, Oxford University Press, 1966.

Scott en Espagne. C'est pourquoi elles sont imprimées en France ou en Angleterre. En 1925, les maisons d'édition espagnoles parviennent à publier les oeuvres de Scott[6], mais une certaine influence du roman français – Chateaubriand, – commence à se faire jour.

Malgré la dizaine d'années qui retarde la diffusion des roman de Scott en Espagne, son énorme succès n'est pas ignoré des écrivains espagnols car il est devenu un phénomène de masses en Europe. Le grand nombre de ventes, de traductions, d'adaptations romanesques, de versions pour le théâtre ou pour l'Opéra, de ses romans bat à l'époque tous les records. Pour les maisons d'édition, Scott est une garantie de vente ; pour les autres romanciers, une garantie de succès rapide. Il devient donc l'écrivain contemporain le plus imité et le plus plagié. En contrepartie, au fil du temps, le roman historique tend à évoluer vers l'aventure, puis, vers le feuilleton...[7]

Lorsque les écrivains sélectionnent quelques traits caractéristiques thématiques et formels du roman de Scott, ils ébauchent de manière inconsciente une certaine poétique. Ses choix constituent le modèle ou canon artistique – autorité et garantie de qualité ou prestige littéraire – qui sera indéfectiblement imité. À tel point que même quand les écrivains composent des textes originaux, ils avouent, comme le fait, par exemple, Ramón López Soler dans le prologue de son roman, leur filiation scottienne :

> « [...] dar a conocer a Walter Scott y dar a conocer que la historia de España ofrece pasajes tan bellos y propios para despertar la atención de los lectores como las de Escocia e Inglaterra. A fin de conseguir uno y otro intento hemos traducido al novelista escocés en algunos pasajes e imitándole en otros muchos, procurando dar a la narración y a su diálogo aquella vehemencia, de que comunmente carece, por acomodarse al carácter grave y flemático de los pueblos para quienes escribe »[8]

À partir de 1834, un grand nombre d'écrivains sont séduits par ce genre. Citons, parmi les plus connus, les noms d'Espronceda, de Larra, de Martínez de la Rosa, de Telesforo Trueba, de Estébanez Calderón, de Gil y Carrasco, de Navarro Villoslada, de Cánovas del Castillo et de Fernández González. Ces auteurs espagnols, suivant le canon établit par Scott, utilisent les mêmes

---

[6] Guillermo Zellers, *La novela histórica en España, 1828-1850*, Nueva York, Instituto de las Españas, 1938. E. Allison Peers, « A survey of the influence of Sir Walter Scott in Spain », *Revue Hispanique*, LX (1922), pp. 227-310.

[7] José Ignacio Ferreras,

[8] en F. Buendia 1963:44.

stratégies pour assurer l'historicité de leurs textes. Ainsi, ils ne négligent aucunement la continuité de la série générique avec les paratextes : livres en cuir, dorures, illustrations graphiques accompagnent des titres à des résonances toujours anciennes ; et à des sous-titres qui complètent les renseignements : s'inspirant d'*Ivanhoe*, Espronceda compose *Sancho Saldaña o el castellano de Cuéllar* (1834), également Larra *publie El doncel don Enrique el doliente* (1834). Les titres, à l'image de ceux de Scott, sont fortement dénotatifs : les noms des lieux, les personnages (et donc l'époque historique) affichent la nature du texte et, ainsi, le type de lecture qui leur convient. Permettez-moi de citer aussi les exemples de Martínez de la Rosa, *Doña Isabel de Solís, reina de Granada* (1837), Gil y Carrasco, *El Señor de Bembibre* (1838), o Fernández y González, *Don Ramiro I de Aragón o el trono y la muerte* (1858). Les centaines de titres publiés mettent en exergue aussi dans les sous-titres, leur caractère original (« Novela histórica original », « novela española original »...) et leur filiation dans la tradition littéraire sans distinction de genres : *leyenda histórica, romance épico, novela lastimosa, cuento...*[9]

Ces histoires romanesques espagnoles s'accompagnent généralement d'épigraphes savants ou d'extraits classiques, de préférence espagnols. Puisque le mélange entre l'histoire et la fiction génère des tensions fortes, des commentaires et des justifications, l'introduction des épigraphes insère le texte dans la tradition littéraire et apporte un premier degré d'historicité car le lecteur est intuitivement invité à voyager dans le passé. Sans doute, les épigraphes sont une réponse aux expectatives du lecteur, de ce lecteur romantique qui connaît la prose épique ancienne, les romans chevaleresques les légendes et les contes traditionnels, où l'épigraphe « signe à elle seule, à quelques fractions d'erreur près, l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit »[10]. Larra choisit des passages de *El Cancionero General*, des légendes et des « romances » espagnols qui nous entraînent dans les aventures du protagoniste de l'histoire :

> « Mis arreos son las armas,
> Mi descanso es pelear,

---

[9] Kurt Spang, « Aproximación semiótica al título literario », *Investigaciones semióticas*, I, Madrid, CSIC, 1986 , pp. 531-541.

[10] Gérard Genette, *Figures*, Paris, Seuil, 1987, p. 148.

Mi cama las duras peñas ;
Mi dormir siempre el velar »
(Cancionero General) [11]

En guise de clin d'œil, Cánovas del Castillo propose comme épigraphe à sa préface les rapports entre vérité et fiction romanesque :

« El mentir de las estrellas
es muy seguro mentir,
porque ninguno ha de ir
a preguntárselo a ellas ».
(Quevedo)

Ces premières épigraphes préparent le lecteur au jeu entre fiction et véracité historique, précisément avant que son *Histor* ne déclare dans la phrase inaugurale du roman : « Sur les rives de la Isuela, j'ai trouvé cette chronique..."[12]. Le lecteur peut facilement la reconnaître comme stratégie rhétorique faisant partie de la tradition littéraire, comme par exemple dans la préface à l'*Amadís de Gaula* (1508) que Garci Rodríguez de Montalvo écrit avec des intentions didactiques[13].

Issu d'un univers imaginaire, *l'histor* – soit chroniqueur soit narrateur-auteur – utilise un subterfuge : il sollicite la participation du lecteur et la suspension de son jugement réaliste. Le lecteur ne doit pas soumettre le texte à des règles de vérification. Autrement dit, il lui demande d'accepter les règles de la fiction romanesque et de participer au pacte de fiction. Ainsi, c'est en

---

[11] Mariano José de Larra, *El Doncel Don Enrique el Doliente*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 49.

[12] « A orillas de la Isuela hallé esta crónica : en una de aquellas huertas de suelo verde, y pobladas de árboles frutales, cuyas bardas y setos se sustentan en las piedras robadas a los muros de Huesca.

Y en verdad, que es triste crónica para hallada en lugar tan apacible. Mas si de él quitamos los ojos y los ponemos en la ciudad, harto se ve que allí debieron vivir doña Inés y don Ramiro : el Rey monje, y la reina ni esposa, ni viuda, ni doncella », Antonio Cánovas del Castillo, *La Campana de Huesca,* Madrid, *La novela Histórica española*, Tebas, 1976, p. 19.

[13] « Con *Las Sergas de Esplandián*, su hijo, que hasta aquí no es en memoria de ninguno ser visto, que por gran dicha paresció en una tumba de piedra, que debaxo de la tierra en una hermita, cerca de Constantinopla fue hallada, y traído por un úngaro mercadero a estas partes de España, en letra y pargamino tan antiguo, que con mucho trabajo se pudo leer por aquellos que lengua sabían ». José Manuel Cacho Blecua, « Introduction » a Rodríguez de Montalvo, Amadís de Gaula, Madrid, Cátedra, 1987, p. 224-225. Puisque dans la seconde moitié du XIIIe siècle, c'est la valeur didactique de l'histoire qui est reconnue d'après l'étude de J. Fogelquist, *El Amadís y el género de la historia fingida*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1982.

ces termes que Larra sollicite son destinataire dès les premières lignes de son roman :

> « Antes de enseñar el primer cabo de nuestra narración fidedigna, no nos parece inútil advertir a aquellas personas en demasía bondadosas que nos quieran prestar su atención, que si han de seguirnos en el laberinto de sucesos que vamos a enlazar unos con otros en obsequio de su solaz, han menester trasladarse con nosotros a épocas distantes y a siglos remotos, para vivir, digámoslo así, en otro orden de sociedad en nada semejante a este que en el siglo XIX marca la adelantada civilización de la culta Europa »[14].

Les romanciers romantiques introduisent leur *histor* qui revendique ou bien sa filiation scottienne, ou bien son originalité. Dans les deux cas, les préfaces établissent le pacte de fiction dans la véracité, la nature vraisemblable de l'histoire même si les anachronismes, le mystérieux, la fantaisie voire le merveilleux font partie de l'intrigue romanesque.. Or, le rôle de *l'histor* est de favoriser une lecture prétendument réaliste de l'histoire. Dans le développement de ses fonctions, l'*histor* fixe les coordonnées spatio-temporelles de l'intrigue historique et présente les protagonistes. Leur existence acquiert rhétoriquement la valeur du réel, puisqu'elle est certifiée par une source d'autorité historique, celle de l' *adtestatio rei visae*, le témoin oculaire les accréditant par la tradition écrite. Le lecteur cultivé est à même de reconnaître ces personnages et les événements qu'ils ont été les protagonistes dans l'Histoire parce qu'ils font partie du patrimoine culturel. Par conséquent, l'*histor* privilégie l'explication des circonstances de la rédaction de l'œuvre en rapportant toutes sortes de renseignements et de détails sur le manuscrit, sa transcription ou sa traduction. *Dans El Señor de Bembibre* de Gil y Carrasco, l'*histor* (auteur-narrateur omniscient extradiégétique) certifie son humble rôle de copiste, à l'image des écrivains des romans chevaleresques que Cervantes avait parodiés avec Cide Hamete[15]. Dans la conclusion, cet *histor* fait profession d'historien scientifique en renseignant objectivement le destinataire sur son travail de transcripteur et sur l'origine de ses sources : « El manuscrito de que hemos sacado esta lamentable historia anda muy

---

[14] Mariano José de Larra, *El Doncel Don Enrique el Doliente*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 49.

[15] « Con Cide Hamete, Cervantes aprovechaba lo indicado por tratadistas como Castelvetro, el Pinciano o Picolómini, que señalaban la importancia de relatar acontecimeintos por boca de otros para comunicar objetividad e imparcialidad », Eduard C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971, p. 318.

escaso en punto a noticias sobre el paradero de los demás personajes, en cuya suerte tal vez no faltarán lectores benévolos que se interesen ».

Toutefois, souvent, *l'histor*-narrateur est obligé de compléter la chronique, parfois déficitaire, à partir d'autres documents historiques sur lesquels il a fait des recherches : « en el año pasado de 1842, visitando en compañía de un amigo las montañas meridionales del Bierzo, hicimos en el archivo del monasterio de San Pedro de Montes un hallazgo... una especie de códice antiguo escrito en latín... » Ou bien, en faisant preuve d'honnêteté et de rigueur scientifique, l'*histor* de *Sancho Saldaña* se doit d'avouer à son destinataire :

> « Hasta aquí la crónica de que hemos extractado esta historia que, si bien la creemos agradable, no la juzgamos exenta de defectos, y sobre todo no nos satisface la manera que el cronista tiene de satisfacer ciertas dudas. También hemos notado algunos olvidos, y quizá haya algunas contradicciones; pero como nuestro deber era compilar y no corregir, nos hemos conformado en un todo con el original. Con todo, como si concluyese aquí la historia quedaría tal vez disgustado aquí el lector por no saber qué se hicieron algunos personajes de ella, nosotros, a fuerza de escrutinios e investigaciones, hemos hallado algunas noticias que vamos a comunicarle »[16].

Cet *histor* que Scott introduit dans sa préface à *Ivanhoe* pour la première fois, nous le retrouverons parfois dans les épilogues, clôturant la véracité historique du texte et la fidélité aux sources retrouvées. Mais, tout au long du roman, l'*histor* poursuit son dialogue avec son destinataire afin de maintenir l'illusion de rigueur et de fidélité historique. Non seulement l'*histor* s'adresse directement à lui, dans des digressions de longueurs variées en commentant, en nuançant, en contredisant, en mettant en exergue la version de la chronique ; mais surtout, *l'histor-narrateur* élargit les données historiques en apportant des renseignements complémentaires sur les événements. Il ébauche toutes sortes de descriptions dans lesquelles il reproduit fidèlement les atmosphères, les usages et les coutumes, les personnages, les habits, l'architecture, les événements historiques. De ce fait, la dimension référentielle de l'Histoire devient un support de la cohérence textuelle et en même temps, elle oriente les stratégies de lecture. Celles-ci s'enrichissent

[16] José de Espronceda, *Sancho Saldaña*, Madrid, *La novela Histórica española*, Tebas, 1976, ACABA BEUNDIA, p. 751.

d'une double énonciation : celle de *l'histor-rapporteur* ou *traducteur* et celle de *l'histor*-narrateur qui commente la chronique.

Grâce à cette modalisation flexible, l'histor, narrateur omniscient extradiégétique, joue les rôles d'informateur et de commentateur. Sa voix d'autorité utilise une double focalisation pour renseigner le lecteur mais aussi pour introduire ses propres jugements de valeur. En reprenant les stratégies de la rhétorique de la persuasion, l'*histor* introduit des alternances entre la troisième personne du discours impersonnel et la première personne du pluriel de majesté : « Nosotros diremos, como fieles historiadores, que la dama, cuando se creyó fuera del alcance de las miradas del importuno, volvió la cabeza... » (Larra, p. 278)

Ce dernier lui permet de créer des liens de complicité et d'intimité avec son lecteur implicite : « Estas reflexiones, que a riesgo de cansar a los lectores, hemos querido hacer para explicar la rápida grandeza y súbita ruina de la orden del Temple.. » (Gil y Carrasco, p. 102) ; particulièrement, lorsque l'*histor* propose aux destinataires des orientations pour la lecture en faisant des rappels sur les événements déjà rapportés : « Como presumirán nuestros lectores », « Recordarán sin duda nuestros lectores... », (Gil y Carrasco, p. 216 y 325) ; « en unos de nuestros últimos capítulos, que acaso no habrá olvidado todavía el lector... » (Larra, p. 322), en créant un certain suspens chez le lecteur puisqu'il lui cache certaines données indispensables : « El conde, que había tenido gran interés en que su castillo de Arjonilla estuviese de algún tiempo a aquella parte bajo la custodia de alguno de sus más allegados servidores, por razones que él sabía, y que algún día sabrán los lectores.. » (Larra, p. 356) ; en mettant un exergue un aspect : « Fígurense nuestros lectores... » (Gil y Carrasco, p .228) ; « el lector hubiera sin duda adivinado (Larra, p. 147) ; ou en avançant ses propres opinions afin d'obtenir l'acquiescement du lecteur critique. Par exemple, *L'histor* de *El señor de Bembibre* veut convaincre le lecteur contemporain de l'image d'un passé dominé par la crédulité et l'ignorance d'un peuple manipulé par les ennemis des templiers :

> « En medio de la tormenta que la envidia por un lado, la codicia por otro y la superstición e ignorancia por casi todos, habían levantado contra el Temple, la península puede gloriarse de que su santuario se conservó exento del contagio de aquellos torpes y groseros errores, y de aquellas pasiones ruines y bastardas » (Gil y Carrasco, p. 321)

La représentantion du Moyen Age dans ce genre de discours – remarquons le choix des adjectifs – trouve son pendant dans la disparition de l'ordre des templiers, Gil y Carrasco en fait la victime de l'évolution historique et sociale. Son *histor* accomplit ainsi son rôle de médiateur entre le passé et le présent pour souligner la déchéance des valeurs humaines, l'inconsistance du pouvoir, la fragilité humaine. Et, parallèlement, l'humanité est inéxorablement soumise au pouvoir destructeur du temps, comme l'illustre la métaphore architecturale dans le passage suivant :

> « Todavía se conserva esta hermosa fortaleza, aunque en el día sólo sea ya el cadáver de su grandeza antigua. Su estructura tiene poco de regular porque a un fuerte antiguo de formas macizas y pesadas se añadió por los templarios un cuerpo de fortificaciones más modernos, en el que la solidez y la gallardía corrían parejas, con lo cual quedó privada de armonía, pero su conjunto todavía ofrece una masa atrevida y pintoresca...
> Ahora ya no nos queda más del poderío de los templarios, que algunos versículos sagrados inscritos en lápidas, tal cual símbolo de sus ritos y ceremonias y la cruz famosa, terror de los infieles ; sembrado todo aquí y acullá en aquellas fortísimas murallas ; pero en la época de que hablamos era este castillo una buena muestra del poder de sus poseedores ». (Gil y Carrasco, p. 92)

En résumé, la modalisation et les différentes stratégies narratives que la figure narratologique de l'*histor* instaure garantissent la cohérence textuelle du roman et le constant dialogue entre l'histoire et la fiction. Il faudrait également rappeler que la construction des personnages, des descriptions et le langage renforcent la véracité historique du texte et l'immersion du lecteur dans cette illusion réaliste du passé dont il a accepté le pacte de fiction. Amplement traduit, adapté, imité et plagié, le roman historique depuis Scott connaît un grand succès partout en Europe. Au fil des années l'imitation de ce modèle inaugure une série générique qui évolue sans cesse et en parallèle avec les nouveaux parcours que les structures romanesques ont connu jusqu'à l'heure actuelle.

L'essor du roman romantique, un *best-seller* d'actualité

Depuis la fin de la censure, en 1975, le roman en Espagne est un genre dominant. La critique décèle la renaissance de la fiction romanesque au détriment de la poésie et du théâtre. D'une manière générale, en reprenant nos

modèles canoniques (Cervantes et Pérez Galdós) les écrivains ont récupéré le récit et l'intrigue du roman, jadis dédaignés par le roman expérimental. De ce fait, depuis les années 80, en Espagne et partout en Europe, l'essor du roman historique renoue avec la tradition romantique, en mettant au goût du jour le récit de fiction et les liens qu'il entretient avec l'histoire. Curieusement, le genre inauguré par Walter Scott continue d'attirer le grand public[17]. Certains romanciers qui fréquentent ce genre, récompensés et médiatisés par les prix littéraires, connaissent des succès incomparables[18]. Les plus connus et cités sont : Cristina Fernández Cubas, Rosa Montero, Soledad Puértolas, Carmen Riera, Montserrat Roig, Esther Tusquets, parmi les femmes ; Arturo Pérez Reverte, Antonio Gala, Manuel Vázquez Montalban, Antonio Gala, Julio Llamazares, Eduardo Mendoza, Antonio Múñoz Molina, Javier Tomeo, Manuel Vázquez Montalbán, Alvaro Pombo, parmi les hommes.

S'affichant comme les *best-sellers* de l'année, les nouveaux romans historiques figurent en tête des listes des succès. Ainsi, une place leur est souvent réservée dans des rayons consacrés depuis quelques années, tant en libraire qu'en grande surface. Assujettis aux lois implacables du marché, les romans historiques sont rentrés dans les instances de la publicité pré-programmée. La publicité stimule les ventes et, par conséquent, les grands tirages dans des formats à des prix divers ou simplement dans les nouvelles séries de poche, encore récentes en Espagne.

Dans l'univers du marketing, la main mise des maisons d'éditon et des agents littéraires sur les écrivains et leurs créations a altéré le concept de littérature car, dans cette lourde machine, produire pour susciter la consommation reste l'objectif essentiel. Ils imposent aux parutions un rythme vertigineux, raison pour laquelle, celles-ci acquièrent une nature éphémère, parfois réduite à une rentrée littéraire.

Les critiques littéraires qui sont réticents au mercantilisme dénoncent l'exploitation du roman historique comme un produit de divertissement dont les qualités ont été fabriquées au préalable par les campagnes publicitaires.

---

[17] Il faudrait rappeler peut-être qu'au XIXe siècle, Scott et Dickens ont bénéficié des statuts semblables : lors de l'arrivée de leurs ouvrages aux USA, de longues files d'attente se forment sur les quais. De même, 50 000 exemplaires de *Misérables* se sont vendu en un seul jour...

[18] La plupart des romanciers travaillent également comme journalistes, et ils tirent profit de cet avantage pour se faire connaître du public lecteur .

Cette lourde machine entraîne des effets pervers sur les écrivains puisque, finalement, leur œuvre perd une certaine reconnaissance artistique et culturelle. Souvent, la critique élitiste associe de manière automatique « supervente » et littérature banale : « on le vend beaucoup, donc il est mauvais ». Cependant, les avis contraires sont également connus : « si on le vend beaucoup, c'est parce qu'il plaît, donc, il est bon ». C'est sans doute Arturo Pérez Reverte (1959) qui a atteint, en Espagne, le plus haut quota en numéro de ventes et de traductions dans une multitude de langues. De ce fait, cet écrivain est toujours présent dans les sélections et listes de meilleures ventes (ce qui lui assure une nouvelle promotion). Souvent en tête de liste, la presse publie sa photo et un petit résumé de son roman. Ce synopsis affiché également sur la couverture du roman est toujours conçu pour encourager le potentiel acheteur (« suspense, intrigue dans.... »). Stratégiquement, son nom n'apparaît que partiellement, laissant sous-entendre qu'il est connu d'un large public[19].

Il est évident que le romancier contemporain est devenu un personnage public, qui peut conditionner les indices de vente. De plus en plus, l'image de la nouvelle littérature tend à se construire à partir d'auteurs jeunes, avec un certain charisme comme celui de Pérez Reverte. Pendant vingt ans, il a été journaliste-reporter pour la TV. Son image, très populaire, est devenue symbole d'aventure. La plupart de ses romans sont *historiques (El Húsar, Le maître d'escrime, Le capitaine Alatriste...)*, ou bien, ils se situent dans un présent contemporain qui doit revivre ou reconstruire le passé afin de résoudre la problématique évoquée (*Le tableau du maître Flamand, Le club Dumas, La peau du tambour...*)[20]. Dans les deux cas, ses romans intègrent toutes les composantes narratologiques : il vise à raconter une histoire, à rapporter des événements à partir de la création de personnages et la reconstruction d'atmosphères. Pérez Reverte prend soin de créer un récit en y mêlant une

---

[19] Des études comparatives de ces listes dans les grands quotidiens d'Espagnols attirent l'attention sur la longue présence de Pérez Reverte : une durée exceptionnelle, entre 31-51 semaines.

[20] Le succès de son livre *La tabla de Flandes*, éveille la curiosité sur ses romans précédents ; *Le maître d'escrime* fait l'objet de nouveaux retirages. Ce livre a obtenu un prix en France. « Los triunfadores de la feria ». Arturo Pérez Reverte, *ABC cultural*, n°241, 14 de juino de 1996, p. 18.

intrigue, des aventures, des surprises et des mystères qui éveillent l'attention et la curiosité du lecteur.

La critique élitiste lui reproche d'écrire pour attirer le grand public, de se plier aux lois de l'offre et de la demande..., des remarques qui étaient déjà avancées pour Umberto Eco au moment où *Le nom de la rose* est devenu un succès international, pour Patrick Süsskind lorsque *Le parfum* fait l'unanimité du public ; ou encore en Espagne, à l'égard d'Antonio Gala ou Manuel Vázquez Montalbán [21]. Néanmoins, comme le déclare Mario Vargas Llosa à propos de cette littérature grand public :

> « La literatura como entretenimiento no está reñida con la literatura como ejemplo de rigor intelectual. Una buena novela no tiene por qué ser clarividente ni el escritor ha de tener mayor lucidez que cualquier otro profesional. La suerte y el desafío del escritor hoy día es mostrarse capaz de llegar a ese inmenso público potencial que lo espera, ahora que, gracias a la democracia y el mercado, hay tantos seres humanos que saben leer y pueden comprar libros »[22].

Ce qui suppose une lecture démocratique, ouverte, de la littérature adaptée à la société moderne. Grâce aux *Best-seller*, aux grandes ventes et aux grands tirages, le lecteur, seul, anonyme et isolé, participe à un phénomène de masses, ce que les sociologues appellent les « cérémonies des multitudes », suceptibles d'éveiller quelques sentiments de solidarité. Or, comme l'explique Granville Hicks, le public « is not interested in all topical books, but only in the ones which are closest to its minds and hearts » ; raison pour laquelle le succès d'un roman dépend des expectatives du lecteur selon les classes sociales[23]. Jusqu'à quel point faut-il respecter le récepteur ? Celui-ci a-t-il son mot à dire dans ces polémiques entre critiques, écrivains et intellectuels ?

Maintes fois, la nouvelle émergence du roman historique a été expliquée en termes de crise – de la crise de l'individu d'antan romantique, de nos jours post-moderne – parce que le roman historique est considéré comme une

---

[21] Antonio Pérez-Ramos « La ascesis de la escritura », *El País*, sábado, 22-6-1966, p. 13.

[22] Mario Vargas Llosa : « Piedra de toque. La muerte del gran escritor », *El País*, 4-12-1994, pp. 13-14.

[23] Les caractéristiques d'un *best seller* sont « a lovely story, largely romantic in theme or setting, with fairly conventionnal characters and an essential convennentional plot ; and some pretension to a thesis or message, apparently profound but actually commonplace », d'après Granville Hicks « The mystery of the bestseller », *English Journal*, XXIII, octobre 1934, pp. 621-629.

réponse artistique aux circonstances politiques, sociales et culturelles[24]. En effet, l'homme post-moderne accuse la perte de valeurs de la société occidentale, le manque de référents qui lui permettent de construire des modèles, des idées, et des valeurs ; bref, une nouvelle pensée. La reconstruction d'un passé, de notre passé, dans le roman historique peut être sécurisante. C'est-à-dire, dans un univers post-moderne où existe une certaine fragmentation et discontinuité, où le concept de révolution se substitue au concept d'évolution, le roman historique canalise l'individu dépourvu de repères dans la continuité de la mémoire[25]. Le roman historique actuel offre à l'homme la possibilité de se replacer dans un contexte, de retrouver ses références car il peut se reconnaître dans des récits qui font partie de son histoire. Il se déplace dans un temps imaginaire qui, par ailleurs, se propose comme une synthèse ou une rencontre du passé, présent et du futur.

Il est évident que les rapports entre le roman et l'histoire ont profondément changé à cause des avatars de l'histoire (fin des empires et effondrement des paradigmes objectivistes des grandes écoles : (l'école des Annales, l'historiographie marxiste ou l'historiographie libérale anglaise).

Depuis 1950, l'historiographie a défini le rôle de l'historien et sa méthodologie. Celui-ci fait prévaloir les études de microhistoire (l'étude d'un fait, événement concret et singulier afin de l'analyser en profondeur et de révéler toute son étendue) ; de la macrohistoire ou histoire comparée des grands événements et des processus sociaux, ainsi que des histoires des minorités et de différents groupes sociaux (histoire orale, féminine, des idées, de la vie privée, des réseaux de pouvoir...). Sous l'influence du concept de

---

[24] Lúckas, Maigron et Jean Molino ont des avis partagés. Umberto Eco souligne que dans toutes les périodes on arrive à un moment de crise. Les avant-gardes ont détruit le passé ou l'ont déformé. La réponse post-moderne à ce qui est moderne n'est autre que la reconnaissance de la nature indestructible de notre passé. Puisque nous ne pouvons pas le détruire – sa destruction nous dirige vers le silence – il faut lui rendre visite a nouveau ; avec un regard ironique et sans naïveté. (Eco 1983:74)

[25] « Estrategias postmodernas que cifan su novedad en el potencial destructivo y oscurecen la luminaria de la modernidad hablando del terrorismo de lo único, de la hegemonía y uniformidad de la razón, de la idolatría del progreso técnico, en tanto que lo moderno pretende resucitar su vigencia y ofrecer seguridad y refugio frente a lo que considera barbarie », Patxi Lanceros, « Apunte sobre el pensamiento destructivo », G. Vattimo (ed.), *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 143.

relativité d'Einstein, l'historiographie s'interroge sur la possibilité réelle d'une connaissance objective du passé, sur sa nature provisoire [26].

Ayant perdu son rôle de prophète, l'historien ne peut plus proposer des *fes unificantes*, à savoir : un principe unificateur et universel de l'existence, celui qui octroie un sens univoque au processus d'évolution des sociétés. La notion de progrès est elle même conçue comme un devenir, soumise à une évolution perpétuelle : le progrès est le développement qui rend possible un progrès postérieur, un développement vers un autre développement. Par conséquent, l'image linéaire et téléologique du devenir individuel et social devient également surannée. Puisque les choix individuels se substituent aux systèmes de pensée déterministes des années 50-60, la microhistoire délaisse la voix (*autorictas*) de l'histoire, source de vérité : La voix monolithique, monologique de l'*histor* qui occultait ses rapports idéologiques, sa soumission au pouvoir sous une façade prétendue objective, est remplacée par une modalisation multiple : plusieurs voix et plusieurs focalisations. L'histoire est donc conçue comme une construction de la réalité, une version de la réalité, ce qui nous oblige à prendre en compte le problème du référentiel et de la vérité comme le problème des pactes et des fonctions traditionnellement attribuées aux discours. Le concept de vérité n'a plus la valeur ontologique et absolue d'autrefois. Bien au contraire, il est un concept pragmatique et relatif à chaque univers culturel, aux différents discours et aux différents systèmes de croyances en vigueur. Dans les rapports entre la fiction romanesque et ce nouveau concept d'histoire, il n'en reste pas moins que certaines des stratégies établies par Walter Scott pour certifier la vérité historique du récit historique restent toujours valables. Les éditeurs en sont conscients, surtout en Espagne, où les romans historiques imitent les anciens épitextes et paratextes romantiques, et que l'*histo*r évolue vers de nouvelles fonction narratologiques.

En ce qui concerne l'épitexte, nous pouvons déceler les conditions que le *best-seller* impose aux textes. D'abord, il préserve la qualité typographique car le livre est à la fois objet et support de sa propre publicité : des caractères assez grands, clairs et agréables, le papier mat, plutôt dans les blancs ivoires,

---

[26] Chaque historien propose une lecture du passé déjà imprégnée d'historicité. Aucune interprétation n'est en mesure d'atteindre des valeurs universelles : chaque nouvelle génération peut l'analyser, la vérifier de manière empirique et l'étudier avec un nouveau regard, qui, finalement, à son tour, deviendra lui aussi un regard suranné.

de nombreuses interlignes espacées avec modération, des marges larges. Ensuite, l'édition facilite la filiation historique : même si les couvertures reprennent les informations traditionnelles (titre, auteur, maison d'édition) elles proposent des couleurs attrayantes, ainsi que des tableaux, des photos et des graphismes anciens qui étayent et complètent visuellement le titre du roman. Parfois, la typographie et les gravures de l'édition romantique sont repris avec une fidélité absolue *(Le capitaine Alatriste).* Ces imitations sont particulièrement efficaces pour établir une filiation historique et créer un pacte de lecture puisque le lecteur est projeté dans le référent romantique. Le seul trait de modernité s'aperçoit sur le quatrième de couverture : quelque lignes de compte-rendu éveillent la curiosité du lecteur en lui proposant tous les ingrédients de l'intrigue... D'habitude la photo de l'auteur (aspect jeune, sportif ou décontracté) est ajoutée, accompagnée d'une biographie très brève, où l'on insiste particulièrement sur les adaptations cinématographiques, les traductions, et la renommée internationale des ouvrages. Dans la troisième couverture, la bibliographie de l'auteur est souvent référencée.

Quant au paratexte, la sémiologie du titre moderne s'avère très proche de la scottienne. Malgré sa simplification, le titre continue de renseigner essentiellement sur le personnage, et de manière secondaire, sur les faits, sur la période ou sur les lieux. *Le maître d'escrime* place le lecteur face à un personnage de nos jours inexistant, ce qui éveille une certaine curiosité. Le peu d'informations recueillie dans le titre se complète avec les pistes que l'épigraphe préliminaire propose sur le protagoniste : « Soy el hombre más cortés del mundo. Me precio de no haber sido grosero nunca, en esta tierra donde hay tantos insoportables bellacos que viene a sentarse junto a uno, a contarle sus cuitas e incluso a declamarle versos » (Enrique Heine, *Cuadros de viaje*).

À l'image du roman historique romantique, Pérez Reverte introduit des épigraphes à tous ses chapitres. Il s'agit de citations prises d'un manuel d'escrime, lesquelles structurent le développement de l'intrigue suivant les règles de cet art. Le roman se compose donc de huit chapitres correspondant aux mouvements de base : l'assaut, la fausse attaque composée, l'estocade courte, l'attaque par coulé, le dégagement forcé, l'appel, la pointe. Ces épigraphes constituent un métadiscours qui trouve ses prolongations dans le

récit romanesque en tant que régulateur même des mécanismes de réflexion du protagoniste :

> « El adversario, o adversarios, habían establecido su plan a partir de una finta, de un ataque falso. Al venir a él lo hicieron en busca de otro objetivo ; el falso ataque no era otra cosa que amenazar con una estocada diferente a la que se tenía intención de asestar (...) Así todo empezaba a encajar. Logrado el primer movimiento, había pasado al segundo. Para la hermosa Adela Otero no resultaba muy difícil, ante el marqués, ejecutar lo que en esgrima se *llama forzar el ataque :* forzar el florete del contrario era apartarlo por su parte débil, a fin de descubrir al oponente antes de tirarle la estocada. »[27]

En insérant ces mouvements au niveau textuel, *l'histor narrateur* ne renvoie plus le lecteur à la conception du récit historique en termes de vraisemblance ou d'historicité mais de construction d'un discours. Les rapports de véracité historique que *l'histor* doit garantir sont ainsi en conformité avec les nouveaux concepts historiographiques. Puisque l'histoire est considérée comme la vision de la réalité construite dans un récit, et que les notions de réalité et de vérité sont devenues relatives et pragmatiques, *l'histor* développe de nouvelles stratégies narratives. La figure de l'*histor* modifie ses catégories car il n'est plus la seule voix d'autorité qui certifie l'historicité du texte. Les écrivains sont maintenant convaincus de ce qu'il ne s'agit pas de reconstruire avec la plus grande fidélité possible le passé, mais bien les récits qui ont été faits de ce passé.

Sans doute, l'*histor* contemporain retrouve-t-il plus de difficultés que son homologue romantique à faire participer un lecteur qui ne croit plus à une vérité absolue, et surtout, à susciter une lecture prétendument historique à l'image de celle que les romantiques réclamaient dans leurs préfaces. Dans *Le maître d'escrime*, Arturo Pérez Reverte met au goût du jour l'ancienne préface scottienne. Il s'agira moins de garantir verbalement l'historicité de son récit que d'introduire le lecteur dans le passé historique, en éveillant sa curiosité avec une intrigue *in media res,* un personnage anonyme dont le narrateur occulte l'identité et avec des lettres mystérieuses. Tout comme dans la préface scottienne, le lecteur contemporain est rapidement avisé sur l'espace, sur le temps, sur les personnages et sur quelques clés de l'aventure. Par ailleurs l'historicité est davantage proposée par la reconstruction d'une vie

[27] Pérez Reverte, Arturo, *El maestro de esgrima,* Madrid, Alfaguara, 1995, p. 183.

historique quotidienne. La préface du *maître d'escrime* nous ramène aux sphères de pouvoir de la capitale espagnole : « Dans le cristal des verres à cognac pansus se reflétaient les bougies qui brûlaient les candélabres d'argent. Entre deux bouffées, occupé à allumer un robuste cigare de Vuelta Abajo, le ministre étudia à la dérobée son interlocuteur » (p. 11).

Les clichés masculins, accentués par des objets de luxe et des indices de classe sociale, mettent en relief une intrigue (entre « canailles distinguées », « enveloppes cachetées » et preuves et affaires obscures). Ces données, propres au roman policier, aux affaires de corruption à l'ordre du jour de la politique espagnole lors de la parution du roman, nous entraînent, nonobstant, dans la machine du temps : « Venant des cimes enneigées de la Sierra de Guadarrama, une ondée glaciale se répandit su Madrid en cette nuit de décembre de l'année 1866 placée sous le règne de Sa Majesté catholique Isabelle II d'Espagne » (p. 13).

Le romancier n'est plus assujetti à un pacte de sincérité et de vérité, il invente un histoire fictive crédible tout en utilisant les traits génériques et pragmatiques de son prédécesseur romantique (il suffit de comparer les couvertures et les gravures – voir média). Par ailleurs, la dimension référentielle fidèlement respectée dans les préfaces actuelles garantit la cohérence du texte et oriente la lecture. Cependant, l'*histor* dans son rôle de narrateur instaure dès le départ les repères historiques, lesquels non seulement renseignent le lecteur mais également proposent le pacte de fiction en termes réalistes, sans intervention directe à la première personne comme le faisait *l'histor-chroniqueur* romantique

À la différence du roman romantique, *l'histor-autorictas* ou chroniqueur contemporain tend à s'effacer (justement pour que le lecteur participe à l'aventure), à dévoiler les mots de l'énigme, ce qui l'oblige à reconstruire l'historicité du texte. Malgré cela, la véracité historique est garantie grâce au renforcement des données historiques, proposées au lecteur avec une plus grande rigueur historique, notamment lorsque le roman reprend un passé qui reste proche et bien connu du lecteur. Dans *Le maître d'escrime*, il est question d'une situation de crise générale : elle couvre la période des conspirations révolutionnaires en 1866 contre le parti modéré au pouvoir (Narváez) et la Reine Isabel II. Ces personnages qui comme dans le roman

historique romantique certifient l'historicité, restent muets (voir média). Les personnages historiques réels composent le décor et son représentés dans les gravures. Ils créent des réseaux d'historicité tout au long du roman et ils font appel aux compétences des lecteurs[28]. Examinons, par exemple, le cas de Prim. Lorsqu'il est cité comme le comte de Reus, le narrateur a déjà sélectionné deux types de lecteurs : l'un plus populaire, l'autre plus savant.

De plus en plus, le subterfuge du manuscrit prend de nouvelles formes – lettres, documents secrets, carnets de notes – ou simplement disparaît. Dans tous les cas, sa fonctionnalité en tant que source principale d'historicité diminue en faveur d'un document écrit, des lettres ou des documents qui proposent souvent une lecture différente de l'historiographie officielle, la vraie histoire. Pour l'organisation de ces multiperspectives et la création d'une intrigue, le roman historique copie souvent les stratégies du roman policier. D'ailleurs, dans le suspens ou dans l'enquête policière, le lecteur contemporain s'engage davantage en tant que lecteur actif, voire lecteur ludique..

L'hypertextualité de la chronique ou du manuscrit romantique est accentuée dans le roman historique actuel par d'autres sources d'historicité réduites à des citations partielles : dans *Le maître d'escrime* les citations, latines ou savantes de l'époque ou bien appartenant au monde de l'escrime, nous renvoient à cet univers « noble » de Madrid. De manière explicite sont ainsi cités ou nommés les principaux traités d'escrime contemporains, les poèmes de Byron, le théâtre espagnol avec *Fuenteovejuna* ou Tamayo y Bauss, la littérature ancienne avec Diogène ou le modèle espagnol par excellence, Cervantes.

D'autre part, l'*histor* souvent réclame le rôle d'historien scientifique et, à l'image de l'*histor* romantique, fait état de ses recherches. Toujours à cause du souci de vérité, le romancier prend la parole pour certifier la fidélité

[28] L'encyclopédie implique la reconnaissance de son lecteur régional, du lecteur de la même région que lui en ajoutant des petites touches locales : par exemple, le marquis de Alumbres : Alumbres est un domaine près de Carthagène, ville natale de Pérez Reverte. Il introduit des allusions fréquentes sur les mines d'argent de Huelva, et également, sur l'armée navale qui est basée à Carthagène. (p. 189- et 190) Mais, avec une certaine ironie, Pérez Reverte dédouble et manipule ces personnages:, il établit un pacte double de fiction, le spécialiste d'histoire ou le lecteur curieux qui vérifié la véracité de ces faits présentés comme historiques, et qui ont tout à fait un air réel, vrai et sincère ne le sont pas complètement.

historique de son récit et pour justifier les libertés littéraires qu'il s'octroie. Ainsi, Pérez Reverte insère des notes finales adressées aux spécialistes qui tendent à vérifier la fidélité et l'érudition historique de *El Húsar,* malgré sa nature fictive :

> « Es posible que los especialistas puntillosos descubran ciertas inexactitudes en la historia que acabo de referir. No sería extraño, puesto que en 1808 no se libró en Andalucía ninguna batalla con las características descritas en la novela, si exceptuamos el encuentro en Bailén, que tuvo lugar en circunstancias muy diferentes ».

Devançant la critique, *l'histor* ébauche la liste des faits historiques et des objets anciens réels ou inventés : « La denominación de las unidades francesas que intervienen en la narración ha sido, por otra parte, adjudicada al azar, a causa de razones evidentes de una trama de ficción como la que nos ocupa ».

Bien que l'auteur mette en exergue « la fidelidad del resto del relato... todo ha sido respetado al máximo »[29]... D'ailleurs, il propose une bibliographie spécialisée sur la question, les sites où il a effectué ses recherches, et mieux encore, il renforce la scientificité du texte avec une longue liste de remerciements aux spécialistes qui l'ont éclairé sur la question.

Ces stratégies, visant à créer chez le lecteur un effet de réel, se juxtaposent aux différentes modalisations choisies par l'*histor* narrateur, qui, dorénavant, cède la parole aux multiples voix des personnages afin de garantir – ou d'évaluer – la fidélité ou l'exactitude de la version des faits qu'il a proposée en tant que narrateur omniscient hétérodiégétique (dans certains romans l'omniscience disparaît). Maintenant, *l'histor narrateur* est obligé de multiplier les perspectives, de réfléchir sur les différents regards du passé, et même de déconstruire la plausible unité en mettant en question le degré de fiabilité de chacune des lectures historiques[30]. Le rôle d'interprète et de juge que l'*histor chroniqueur* assumait se dédouble maintenant dans la conscience des personnages principaux, lorsqu'ils interprètent l'histoire. Dans les monologues intérieurs, l'*histor* omniscient, toujours à la troisième personne, nuance : « Movió la cabeza, desalentado. En realidad, no estaba seguro... » (p. 182), exprime des avis communs aux gens de l'époque : « fuese quien

---

[29] Arturo Pérez Reverte, *El Húsar,* Madrid, Akal, 1996, 4 ed., pp. 171-172

[30] Fernández Prieto, Celia, *Historia y novela : poética de la novela histórica*, Pamplona, Eunsa, 1998, p. 187.

fuese el vencedor, seguiría recurriendo a ellos para mantener el orden público » (p. 167). En tant que narrateur omniscient, *l'histor* impersonnel fait la chronique du jour, ou complète les informations dans des digressions historiques : « Se decía que Don Juan Prim había obtenido permiso de Napoléon III » (p. 132).

Influencé par les perspectives microhistoriques, l'*histor* se doit maintenant d'ébaucher subtilement les répercussions de l'histoire publique sur l'histoire privée des personnages. L'introspection, la recherche du personnage méconnu dans l'histoire, des vies intimes ou simplement quotidiennes accorde de l'autonomie aux personnages, à leurs voix et à leurs psychologies. L'éclatement des perspectives et de nouvelles modalisations oblige *l'histor* à renforcer paradoxalement certaines stratégies d'une lecture prétendue réaliste de l'histoire fictive. À cet effet, il ne néglige aucune des composantes romanesques. Les événements historiques d'une histoire au présent sont parfaitement insérés dans la structure diégétique et thématique du roman, toujours cités, rapportés, commentés par un *histor* à voix multiples : le personnage collectif, l'opinion publique, acquiert une grande importance dans le récit, ce qui rend l'historicité du texte de grande actualité. En outre, le « On dit » (« Se dice que ») de l'histoire rapportée s'accompagne de la description des atmosphères :

> « Subió el maestro de armas por la calle Mayor hacia la Puerta del Sol, camino del café Progreso. Aun sin el informe de la portera, hubiera sido evidente que algo grave ocurría. Grupos alborotados comentaban en corrillos los acontecimientos, y una veintena de curiosos observaban de lejos a un piquete que montaba guardia en la esquina de la calle Postas » (p. 158).

L'histor narrateur omniscient garantit la nature vraisemblable du récit. Il crée une cohérence entre les différents discours des personnages et de la collectivité, auxquels il accorde un temps de parole grâce à une omniscience multisélective. Les espaces de sociabilité encadrent les diverses perspectives et recréent les atmosphères de l'époque. Les « tertulias » ou réunions dans le café, les commerces et les salons proposent des discussions et polémiques politiques. La presse joue aussi un rôle essentiel comme source écrite d'historicité. Faisant usage de ces composantes, l'*histor* recueille avec aisance toutes sortes d'opinions historiques. Il confronte des points de vue souvent antagonistes (monarchistes-républicains) sans prendre parti de manière

explicite pour une lecture spécifique de l'histoire. Nonobstant, le romancier fait usage de l'espace de liberté que la fiction lui permet pour créer de légères variantes sur les personnages, sur leurs lectures de l'histoire, surtout dans les points de ralliement au présent du lecteur. L'*histor* nous annonce l'idée de décadence, métaphore de la disparition des valeurs nobles que le maître incarne. La réduction de cet art noble à un sport plus populaire se présente dans des termes semblables à ceux de la disparition de l'ordre des templiers évoquée précédemment. Néanmoins, le lecteur n'assiste plus aux commentaires directs de *l'histor,* mais à l'observation directe de l'influence de la grande Histoire dans la vie professionnelle et privée des protagonistes. Ceci rend possible la lecture métonymique des homme politiques au pouvoir en Espagne au moment de la conception du texte ainsi que des sujets d'actualité (affaires de corruption, d'abus de biens sociaux, de malversation de fonds, de pots de vin, des cercles d'influence...*)* auxquels le lecteur actuel peut adhérer.

Depuis l'écriture et l'établissement du genre roman historique par Walter Scott, les rapports entre histoire et littérature ont été plus précis mais jamais indépendants. Tant dans la période romantique qu'à l'heure actuelle, l'écriture fictive de l'histoire répond aux besoins sociaux et historiques des individus. Malgré l'évolution du récit romanesque, le roman historique émerge avec force en Espagne depuis les années 80 comme l'un des genres qui permet le retour au texte narratif construisant un univers structuré où se déroule une histoire avec des « vrais » personnages. Face au roman formaliste, le roman historique reprend les instances narratives romantiques et les accommode au goût du lecteur actuel. De même, la nouvelle conception de l'histoire et les rapports qu'elle entretient avec la fiction modifient le pacte de lecture contemporain. Il ne sera plus question d'affirmer une historicité à tout prix comme le faisait le roman historique romantique. L'étude du paratexte, de l'épitexte et des préfaces le prouvent, même si l'*histor* contemporain veille à créer une véracité historique en conformité avec les nouveaux concepts historiographiques : les multiperspectives et la relativité se substituent ainsi à la vérité et fidélité historique que Scott avait toujours défendues. Toutefois, la conscience d'appartenance à un type de genre romanesque reste dominante

puisque les écrivains contemporains reprennent les traits formels qui garantissent la continuité de la série générique.

Le roman historique grand public, soit romantique – Gil y Carrasco, Larra, etc. – soit contemporain – Pérez Reverte –, octroie des repères, fait revivre des histoires, leurs intrigues et leurs motivations dans leur vertigineuse pluralité. Si au siècle passé il permettait aux peuples de retrouver une conscience nationale et de développer le genre romanesque, à l'heure actuelle le roman historique suppose le retour au récit romanesque, mais également, il propose de repartir, au-delà du politique, à la recherche du sujet, autrement dit, de recontextualiser l'homme d'aujourd'hui[31].

[31] Chartier, R., *L'Histoire aujourd'hui : doutes, défis, propositions*, Valéncia, Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo, 1994.

ISBN : 2-86939-164-1

Prix : 180 F