



# SAFARA

**Revue internationale de langues,  
littératures et cultures**



UFR de Lettres et Sciences Humaines  
Université Gaston Berger de Saint-Louis  
**ISSN: 0851-4119**

**N°14**  
**janvier 2015**



**SAFARA N° 14, janvier 2015**

**REVUE INTERNATIONALE DE  
LANGUES, LITTÉRATURES ET CULTURES**

UFR Lettres et Sciences Humaines, Université Gaston Berger,  
BP 234 Saint Louis, Sénégal  
Tel +221 961 23 56 Fax +221 961 1884  
E-mail : safara@ugb.sn

**Directeur de Publication**

Omar SOUGOU, Université Gaston Berger (UGB)

**COMITE SCIENTIFIQUE**

Augustin	AINAMON (Bénin)	Maweja	MBAYA (Sénégal)
Mamadou	CAMARA (Sénégal)	Babacar	MBAYE (USA)
Simon	GIKANDI (USA)	Maki	SAMAKE (Mali)
Pierre	GOMEZ (Gambie)	Ndiawar	SARR (Sénégal)
Mamadou	KANDJI (Sénégal)	Aliko	SONGOLO (USA)
Baydallaye	KANE (Sénégal)	Marième	SY (Sénégal)
Edris	MAKWARD (USA)	Lifongo	VETINDE (USA)

**COMITE DE RÉDACTION**

Rédacteur en Chef : ||| Badara SALL, UGB  
Co-rédacteur en Chef : ||| Babacar DIENG, UGB  
Relations extérieures : ||| Moussa SOW, UGB

**MEMBRES**

Mamadou	BA (UGB)	Oumar	FALL (UGB)
Abdoulaye	BARRY (UGB)	Maurice	GNING (UGB)
Khadidiatou	DIALLO (UGB)	Fallou	NGOM (USA)
	Ousmane NGOM (UGB)		

© Université Gaston Berger de Saint Louis, 2015

ISSN 0851-4119



## Sommaire

People's Democratic Demands in Ngugi Wa Thiong'o's *Wizard of the Crow* and Jean-Marie Adiaffi's *Silence, on Développe* ..... 7

### **Christophe Sékène DIOUF**

The Poetics of African Divinatory Art in Ngugi wa Thiong'o's *Wizard of the Crow* ..... 21

### **Youssoupha MANE**

Revisiting the Literary Ideological Orientation of Ngugi Wa Thiong'o as an African Writer "Engagé" or a Simple "Ideologist"? ..... 37

### **Aboubacar Sidiki COULIBALY**

Ferdinand de Saussure à l'épreuve des poètes ..... 57

### **Boubacar CAMARA**

De la nostalgie du pays perdu à « la nostalgie de la nostalgie », un phénomène inédit dans les littératures de l'exil. Lectures intertextuelles de *l'Odyssée* d'Homère et de *L'Ignorance* de Milan Kundera ..... 69

### **Banda FALL**

Récit et Peinture dans *La bulle de Tiepolo* de Philippe Delerm: une expérience minimaliste ..... 81

### **Claude DÉDOMON**

L'émancipation de la jeune fille dans l'espace sénégalais: regards croisés de Mariama BA et Sally SINGHATEH ..... 99

### **Sylvie COLY**

Du processus d'émergence et de signification du personnage romanesque:  
Approche théorique..... 119

**Ndioro SOW**

L'enseignement du français aux candidats au voyage pour long séjour en France: un  
prélude à l'enseignement du français langue d'intégration (F.L.I.)..... 135

**Mamadou FAYE**

Analyse morphosyntaxique dans l'expression proverbiale baoulé ..... 151

**KOUAME YAO Emmanuel**

Quelques formes sémiotiques de la représentation de la désillusion dans *La  
route des Flandres* ..... 165

**Lydie IBO**

# Du processus d'émergence et de signification du personnage romanesque: Approche théorique

Ndioro SOW\*

## Résumé

Le processus d'émergence et de signification retrace le parcours long et difficile de la création du personnage historico-romanesque. Il commence par une lutte qui se déroule à l'intérieur de l'écrivain devenu auteur, comme l'expression d'une originalité et d'une spontanéité indispensables pour l'autonomie de la création et l'originalité du créateur.

Cette expérience douloureuse, faite de procréation et d'autocréation, mène vers une seconde étape marquée par la quête d'une signification qui, par un jeu de rapports sémiotiques, procure au personnage une historicité qui garantit son authenticité dans une Amérique Latine contemporaine à la recherche de son identité.

**Mots clés:** création, signification, personnage, roman, histoire.

## Abstract

The process of emergence and meaning traces the long and difficult journey of the creation of the historical and romantic character. It begins with a struggle that takes place within the writer turned author, as the expression of an originality and spontaneity indispensable for the autonomy of creation and the originality of the creator.

This painful experience, made of procreation and self-creation, leads to a second stage marked by the quest for meaning which, by a set of semiotic relationships, gives the character a historicity that guarantees *their* authenticity in a contemporary Latin America in search of its identity.

**Keywords:** creation, meaning, character, novel, history

## Introduction

Dans la présente étude nous entendons apporter notre contribution sur la question de la création du personnage en tentant de retracer, d'une part, ce que nous appelons le processus d'émergence du personnage et, d'autre part, sa signification,

---

\* Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal

c'est-à-dire la valeur historique que lui confère son statut sémiologique dans le récit romanesque.

En des termes plus précis, la question de l'émergence du personnage renvoie à un acte sans doute de création, mais surtout de *gestation* dont l'expérience nous est révélée par des écrivains tels que François Mauriac et Mario Vargas Llosa. Il s'agit précisément d'un acte de portée esthétique qui interroge directement l'auteur – en tant que créateur mais un peu différent du démiurge aristotélicien – dans les relations qu'il entretient avec celui qu'il entend créer. A l'acte de procréation vient s'ajouter la dimension historique ou, plutôt, une quête d'historicité qui se manifeste à travers une réappropriation de la chose historique dont le point de départ est marqué par le phénomène de "l'imprégnation" évoqué par Maria José Alonso Seoane. Cette historicité ferme le premier chapitre et ouvre le second dans lequel la signification historique apparaît à travers la transcendance d'un espace textuel et fictif vers un espace extratextuel où se confondent le passé, les mythes et parfois l'inconscient collectif hispano-américain marqué par la conquête et la dictature, notamment chez Alejo Carpentier, Miguel Angel Asturias, Mario Vargas Llosa, Augusto Roa Bastos, etc.

## **I. Du processus d'émergence du personnage**

Le processus d'émergence commence à partir des relations que l'auteur entretient avec un sujet inexistant, ou qui n'existe plutôt que dans l'imagination de cet auteur. Dans un premier temps, il est question de présenter la nature des relations entre le sujet et son créateur. Curieusement, l'autonomie qui détermine les formes d'émergence du personnage ne compromet pas le positionnement de celui-ci par rapport à la trame historique, pour ne pas dire les épisodes historiques qui marquent la vie de cet *être en papier*.

### **I.1. Le personnage et son auteur**

Nous avons encore en mémoire les témoignages du professeur Bouna Mouhamed Seck<sup>1</sup>, sur l'activité créatrice de l'écrivain hispano-américain Juan Rulfo, notamment sur l'épreuve très difficile à laquelle se livre celui-ci dans la recherche de ses personnages et de leur univers dans le récit. Cette lutte effrénée du romancier est d'autant plus délicate que, dans sa quête, il lui arrive de rencontrer des personnages différents de ceux qu'il cherche.

---

<sup>1</sup> " Cours de littérature latino-américaine ", U.C.A.D., Dakar, 1980.



Ainsi se pose, chez l'écrivain, la double question de la spontanéité et de l'originalité de la création artistique. Autrement dit, la question du choix du sujet fictionnel renvoie à la grande inconnue que constitue l'essence profonde du personnage, c'est-à-dire son âme, pour reprendre Descartes:

Je connus de là que j'étais une substance dont toute l'essence et la nature n'est que pensée, et qui, pour être, n'a besoin d'aucun lien, ni ne dépend d'aucune chose matérielle. En sorte que moi c'est-à-dire l'âme par laquelle je suis ce que je suis, est entièrement distincte du corps, et même qu'elle est plus aisée à connaître que lui, et qu'encore qu'il ne fût point, elle ne laisserait d'être pour ce qu'elle est.<sup>2</sup>

Comment expliquer que cette "aisance à connaître" l'âme chez l'auteur du *Discours de la méthode* soit à l'opposé des efforts considérables que déploie le romancier à la recherche de son personnage ?

François Mauriac nous retrace le long processus que connaît la génération du personnage. Le créateur se voit soumis à beaucoup de convulsions et d'épreuves, notamment dans son travail de configuration ou de formatage du personnage, une activité dans laquelle, contre toute attente, peuvent surgir des rapports conflictuels entre l'auteur-créateur et son propre personnage, notamment sur les choix esthétiques et parfois idéologiques que l'un veut faire porter à l'autre. Le romancier Mario Vargas Llosa partage ce point de vue:

Oui, je crois que dans mes romans, j'ai toujours expérimenté ce phénomène de personnages qui "échappent à leurs créateurs". Des personnages qui sont conçus dans une certaine orientation et qui, pendant l'écriture du livre, d'une manière tout à fait spontanée, soit deviennent plus importants soit par contre deviennent des figures vagues ou secondaires. Je dois dire même que, lorsque j'écris, j'attends avec beaucoup d'impatience et de curiosité ces découvertes... Quand un personnage pousse pour être connu, c'est très excitant, c'est un moment très riche car tu découvres comment l'irrationnel joue un rôle si important dans la création.<sup>3</sup>

Pour expliquer ce phénomène, François Mauriac condamne sévèrement ce que nous pouvons appeler *la dictature de l'écrivain*. Selon lui, d'abord, le romancier aveuglé par une volonté passionnée de créer ses personnages à partir de sa réalité vécue ou d'images préalablement conçues semble perdre la prérogative première qui doit fonder son être, c'est-à-dire la magie ou l'art de créer. Ensuite, et c'est le plus

---

<sup>2</sup> Descartes cité par Bourneuf et Ouellet in *L'Univers du Roman*, Paris: P.U.F., 1972, p. 166.

<sup>3</sup> « Mario Vargas Llosa parle de son œuvre » dans *América*, Cahiers du CRICCAL, N° 14, Presses de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1994, p. 209.

grave, il se perd lui-même, car l'œuvre de création qui l'interpelle se situe à un double niveau, celui de la création de soi avant la création de l'autre:

A vrai dire, tous les romanciers, même quand ils ne l'ont pas toujours publiée, ont commencé par cette peinture directe de leur belle âme et de leurs aventures métaphysiques ou sentimentales. Un garçon de dix-huit ans ne peut faire un livre qu'avec ce qu'il connaît de la vie, c'est-à-dire ses propres désirs, ses propres illusions. Il ne peut que décrire l'œuf dont il vient à peine de briser la coquille. Et en général, il s'intéresse trop à lui-même pour songer à observer les autres. C'est lorsque nous commençons à nous dépendre de notre propre cœur que le romancier commence aussi de prendre figure en nous.<sup>4</sup>

La création ne devient alors possible qu'à la suite d'une autocréation, après que le romancier se soit libéré de toutes les lourdeurs qui l'astreignent à copier la réalité environnante, à transposer ou à reconduire des personnages parfois connus. C'est à cette condition que le romancier devient un véritable romancier, un démiurge<sup>5</sup> capable de s'élever au-dessus de son ego.

Mieux encore, ce processus de détachement, d'écart entre la création et le vécu, propre à l'épreuve d'auto-génération, peut prendre la forme très poussée d'une rébellion ouverte. C'est-à-dire qu'il arrive que le sujet à créer ne veuille non seulement pas se soumettre au bon vouloir de son créateur mais trouve même les moyens d'obliger celui-ci à l'accompagner à vivre conformément au destin qui l'attend:

Il arrive qu'à tête reposée nous finissions par retrouver dans notre propre cœur l'infime point de départ de telle revendication qui éclate dans un de nos héros, mais si démesurément qu'il ne subsiste réellement presque plus rien de commun entre ce qu'a éprouvé le romancier et ce qui se passe dans son personnage... Et c'est par là encore que nos personnages, non seulement ne nous représentent pas mais nous trahissent car le romancier, en même temps qu'il amplifie, simplifie.<sup>6</sup>

Pourtant le phénomène dont il est question ici n'est pas spécifique aux êtres en papier. Il est bien comparable à l'expérience de l'être humain. En effet, ce dernier a un lieu de naissance et des parents qui lui donnent vie et qui veillent sur son éducation. Mais son destin très souvent peut ne pas être à l'image de celui ou de ceux

---

<sup>4</sup> Mauriac, François. *Le romancier et ses personnages*. Paris: Editions R.A. Correa, 1933, p. 82.

<sup>5</sup> Il n'a pas exactement la même signification que celle que lui donne Aristote — que nous verrons plus tard — car Maurice met Dieu au-dessus de tout et considère le romancier comme quelqu'un qui s'en rapproche. Ibid., p. 94.

<sup>6</sup> Mauriac, François. *op. cit.*, pp. 92, 93.

qui l'ont mis au monde et protégé. Il peut lui est propre et traduire ainsi ses désirs, ses ambitions, sa raison de vivre. Alors, toute tentative brutale qui irait en sens contraire porterait atteinte à sa raison de vivre et, par conséquent, à son être. Cette autonomie est indispensable parce que vitale pour le personnage:

Peut-être est-ce pour cette raison qu'au lieu de considérer le roman uniquement comme une "autobiographie du possible", selon le mot de Thibaudet, les romanciers de l'entre deux-guerres, en dépit du fort courant autobiographique – Nimier, Nourissier, etc. – multiplient les déclarations sur l'autonomie du personnage par rapport à son créateur. Voulez-vous que vos personnages vivent ? », demande Sartre dans son article à Mauriac en 1939; « Faites qu'ils soient libres ». . . La majorité des créateurs tient à marquer sa volonté de laisser les personnages évoluer à leur guise, disparaître soudain ou entraîner leur auteur dans des aventures et des rencontres imprévues.<sup>7</sup>

Beaucoup de personnages fictionnels arrivent à s'émanciper de leurs créateurs et à vivre leur vie, comme c'est le cas d'Augusto Perez de Miguel de Unamuno dans *Niebla*. En guise d'illustration, Gabriel García Márquez ne peut pas arrêter le destin qui attend le dernier des Buendia:

Antes de llegar al verso final (Aureliano) ya había comprendido ya no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos sería arrasado por el viento, y desterrada de la memoria de los hombres.<sup>8</sup>

Roa Bastos, malgré son opposition à la dictature, dont il a souffert en plein vingtième siècle, ne peut pas s'opposer à la soif d'immortalité de Gaspar Rodríguez Francia: « Contesta al comandante de Villa Franca que no he muerto aún, si estar muerto no significa yacer simplemente bajo una lápida donde algún idiota bribón escribía un epitafio por el estilo de: "Aquí yace el Supremo Dictador". »<sup>9</sup> Flaubert ne s'oppose pas mais accompagne plutôt le silence tyrannique de madame Bovary, etc. ? Au même titre que les personnages, il y a aussi des espaces qui, bien que fictionnels, continuent de vivre, autonomes, après que leurs auteurs eurent mis un terme à leurs récits. C'est pourquoi Villar Raso place entre la réalité et la fantaisie les trois espaces que sont Comala de Juan Rulfo dans *Pedro Páramo* (1955): « sobre las brasas de la tierra y en la mera boca del infierno », Santa María, de Juan Carlos Onetti dans *La vida breve* (1950): « donde las gentes están desprovistas de espontaneidad y alegría » et Macondo de García Márquez dans *Cien años de soledad* (1967): « una aldea de

---

<sup>7</sup> *L'univers du roman*, ed. cit., pp. 172, 173.

<sup>8</sup> García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Madrid: Biblioteca El Mundo, p. 320.

<sup>9</sup> Roa Bastos, Augusto, *Yo el Supremo*, Barcelona: RBA Libros, 2012 (1<sup>ère</sup> ed. 1974), p. 42.

veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río ». Combien de lecteurs ne se sont pas rendus respectivement au Mexique, à Uruguay, en Colombie, ou tout simplement en Amérique Latine pour retrouver ces trois espaces ou leurs traces à la fois si réels et si imaginaires: « Las tres regiones son tan distintas como pueden serlo países de diferente cultura, aunque fácilmente reconocibles e igualmente inolvidables ». <sup>10</sup>

Cependant, plus qu'une autonomie, l'indépendance manifestée et vécue par le personnage ne coupe pas le lien ombilical qui le lie à son créateur. Le " rebelle " relève souvent d'une excroissance de sentiments, de désirs ou même de rejets occultés ou en latence chez l'auteur. François Mauriac parle d'expression incontrôlée de "déchets" qui trouvent dans le personnage un moyen d'incarnation et de refoulement. Il est fait ici référence, bien sûr, du rôle de l'inconscient –ou du para-conscient– dans la création littéraire. Chez Bourneuf et Ouellet, il s'agit d'une image prospective que véhicule l'œuvre et dont les protagonistes sont une partie intégrante:

Tout autant sinon plus qu'une "conséquence", l'œuvre est souvent pour son auteur "une manière de s'anticiper":

Loin de se constituer uniquement sous l'influence d'une expérience originelle, d'une passion antérieure, l'œuvre pourrait être considérée elle-même comme un acte originel, comme un point de rupture où l'être, cessant de subir son passé, essaierait d'inventer son passé, un avenir imaginaire, une configuration soustraite au temps. <sup>11</sup>

Les relations entre le romancier et son personnage sont ainsi, au-delà du rapport apparent de paternité et de filiation originelle, le résultat d'une profonde transposition involontaire. Il s'agit d'une extériorisation inconsciente de substances ou de valeurs qui quittent l'écrivain pour prendre part à la formation de l'identité spécifique du sujet créé.

Cette découverte de l'expérience douloureuse de la création nous amène à nous poser la question de savoir si chaque "romancier véritable", selon l'appellation de Mauriac, choisit de se lancer ainsi dans l'aventure que devient l'écriture romanesque ignorant quasi totalement la nature du produit auquel il va aboutir.<sup>12</sup> Etant entendu que les quelques retouches souhaitées par le romancier dans le modelage de son personnage sont à négocier avec la plus grande prudence, de peur que la liberté de création ne soit entamée. En ce qui concerne le personnage

---

<sup>10</sup> Raso, Villar M. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: EDI-6, S.A., 1987, p.47.

<sup>11</sup> Bourneuf et Ouellet appuient leur affirmation sur D. Fernandez dans « Psychanalyse et critique littéraire », *Preuves*, mars 1966, p. 31.

<sup>12</sup> Jean Paul Sartre aussi aborde cette question dans son ouvrage *Qu'est-ce que la littérature*.

historique, la limitation de la liberté du sujet-écrivain devrait être renforcée au détriment du sujet créé ou à créer, car il y a des exigences référentielles en l'absence desquelles l'historicité de l'œuvre serait fortement mise à l'épreuve –quelle que soit par ailleurs la relativité parfois très poussée de la notion d'historicité. En d'autres termes, le roman historique renvoie à une époque et à une situation historiques vis-à-vis desquelles il a été conçu, d'où la possibilité d'établir un rapport référentiel entre la production romanesque et l'événement historique, et de prétendre évaluer ainsi le degré d'historicité de l'œuvre en question.

### 1.2. Le personnage et l'histoire

Dans un essai de synthèse, François Peyrègne met l'accent sur les différents écueils qui se dressent sur le chemin de l'appréhension du personnage historique par rapport au référent historique. Il fait d'abord quelques précisions d'ordre terminologique et conceptuel qui vont être le fondement de ce qui va suivre. En effet, c'est seulement après avoir mis en relief le rôle de représentation "artistique ou littéraire" du personnage d'une part et, d'autre part, la relation entre l'historique et le "référent objectif" qu'il est possible de "mesurer l'écart" entre le référent et la représentation:

L'analyse de la construction du personnage historique consisterait donc simplement dans ce cas à mesurer l'écart plus ou moins grand supposé exister entre le référent historique et l'élaboration artistique qui en est faite, à peser en quelque sorte la charge d'historicité contenue dans la production culturelle.<sup>13</sup>

Mais, la difficulté vient de ce que "l'illusion référentielle" touche autant à la représentation ("l'élaboration artistique") qu'à "la matière historique" ("le référent historique"). En fait, l'"illusion référentielle" vient brouiller toute approche comparative historico-fictionnelle qui distinguerait le "personnage" historique du référent historique, le faux du vrai. Or, il faut éviter une catégorisation hâtive considérant *a priori* le référent historique et le sujet romanesque comme deux éléments distincts. La nature historico-fictionnelle est d'autant plus difficile à saisir que sa construction varie en fonction de chaque écrivain. Celui-ci, en toute liberté, peut décrire son sujet conformément à son modèle, d'où la spécificité de l'œuvre de

---

<sup>13</sup> F. Peyrègne. « La construction du personnage historique » (Essai de synthèse) in *La construction...*, *op. cit.*, p.15.

recréation, où le romancier cherche à "transcender" le personnage historique, à le vider de son " historicité" antérieure.

Mais le processus de construction du personnage historique commence par une identification du sujet historique parodié, une première phase dont Maria José Alonso Seoane dit <sup>14</sup> qu'elle représente "l'imprégnation", la documentation. Fernando Aínsa illustre cela en évoquant l'écriture de *Noticias del Imperio* qui a requis, selon son auteur Fernando Del Paso, des années de lecture d'ouvrages historiques divers portant sur Maximiliano et son époque. La belle image métaphorique d'Achille et de la tortue y est utilisée par Del Paso lui-même: «La documentación siempre tendrá el papel de la tortuga, la imaginación el de Aquiles teóricamente Aquiles nunca va a llegar antes que la tortuga pero en la práctica llegó.»<sup>15</sup>

L'importance de cette plongée dans les profondeurs du document historique nous est révélée aussi par Alejo Carpentier sur les recherches minutieuses qui ont rendu possible l'écriture de *El reino de este mundo*:

Es menester advertir que el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de personajes -de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías. Y sin embargo, por la dramática singularidad de los momentos, en la encrucijada mágica de la Ciudad del Cabo, todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa, y que es tan real. <sup>16</sup>

La consultation de la source historique reste une constante chez Carpentier car, dans *El arpa [...]*, se dégagent une foule de données connues sur le passé de Christophe Colomb, notamment sur le plan social et culturel. On a l'impression que rien n'a été laissé de côté. L'espace historique colombin est connu jusque dans ses moindres détails. La chambre de Valladolid où mourut Colomb est celle d'où le "yo" du narrateur raconte l'histoire de sa propre vie, une histoire qui retourne vers le même point qu'est Valladolid avant l'évocation de l'"invisibilité" du personnage. Une quête minutieuse de documents marque aussi l'espace initial du pontificat.

---

<sup>14</sup> Alonso Seoane, María José, "La construcción del personaje histórico en el modernismo de Valle-Inclán", dans *La construcción du personnage*, ed. cit., p. 40, 41.

<sup>15</sup> Voir Aínsa, Fernando, « La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana », in *Cuaderno de Cuadernos*, n°1, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p.20.

<sup>16</sup> Citation recueillie par Carmen Vásquez, « *El reino de este mundo* y la función de la historia » in « La novela histórica », *Cuaderno de Cuadernos* 1, op. cit., pp. 113-114.

A l'évidence, Carpentier ne construit pas son personnage à partir de rien. La connaissance du passé colombin lui permet, à travers celui du personnage de Pie IX, d'engager un dialogue intertextuel qui dévoile la stratégie qu'il entend mettre en place. En effet, le texte romanesque interroge et répond de manière explicite au texte de Léon Bloy:

El muy Eminente Príncipe Cardenal Donnet, arzobispo de Burdeos hizo conocer hace cuatro años a vuestra Santidad la veneración de los fieles hacia el servidor de Dios Cristóbal Colón, solicitando insistentemente la introducción de la causa del ilustre personaje por vía extraordinaria » (Apendice "C" del postulatam, publicado al final de *Le Révélateur du Globe* de Léon Bloy.<sup>17</sup>

Un autre texte est interpellé, celui de l'historien français Roselly de Lorgues intitulé *Histoire posthume de Christophe Colomb*, auquel Carpentier enlève l'adjectif "posthume" comme pour le tirer de la mort: « (El papa) había encargado a un historiador francés, el conde Roselly de Lorgues, una *Historia de Cristóbal Colón*, varias veces leída y meditada por él.»<sup>18</sup>

Il s'agit de ressusciter, en le réinventant, un personnage colombin dont le profil s'obtient ici à partir d'un autre personnage qu'est le Pape. Celui-ci nous est accessible à travers le dialogue intertextuel qui marque le début d'*El arpa [...]*, notamment toute la première partie.<sup>19</sup>

En effet, Carpentier décrit longuement l'attitude fort hésitante du chef de l'Eglise devant le décret qu'il doit signer:

Hacer un santo de Cristóbal Colón era una necesidad, por muchísimos motivos, tanto en el terreno de la fe como en el mismo terreno político –y bien se había visto, desde la publicación del Syllabus, que él, Pio IX, no desdeñaba la acción política, acción política que no podía inspirarse sino en la Política de Dios, bien conocida por quien tanto había estudiado a San Agustín. *Firmar el Decreto que tenía delante era un gesto que quedaría como una de las decisiones capitales de su pontificado... Volvió a mojar la pluma en el tintero, y, sin embargo, quedó la pluma otra vez en suspenso. Vacilaba nuevamente, esta tarde de verano en que no tardarían las campanas de Roma a concertar sus resonancias al toque del Angelus.*<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Carpentier, Alejo. *El arpa y la sombra*, p, 51. Nous reviendrons sur cet ouvrage plus tard dans une analyse intertextuelle d'abord sous un angle historique, ensuite sous un angle fictionnel ou plus exactement historico-fictionnel.

<sup>18</sup> *El arpa...*, ed. cit., p. 20.

<sup>19</sup> Ibid., pp. 13-54.

<sup>20</sup> Ibid., p. 21.

Simultanément, avant que ne s’accomplisse l’acte de signature, sont évoqués des auteurs et des ouvrages sur lesquels semble vouloir s’appuyer le Pape dont est décrit le long voyage effectué en Amérique Latine. A travers ce périple, se constitue une sorte de “personnage-espace” à double visage.<sup>21</sup> Deux actions se superposent et s’unissent <sup>22</sup> puisque le personnage papal accomplit un acte identique à celui de Christophe Colomb. L’espace de départ est unique, celui d’arrivée également. L’acte de voyager confronte et confond en même temps les deux personnages en question.

Aussi, l’unification du temps efface-t-il toute anachronie. “ Genova ”<sup>23</sup> est la ville d’hier et d’aujourd’hui. “ América ” appartient à aujourd’hui et virtuellement à hier. Tout entre dans cette immensité de l’espace neutralisé par les étoiles où il n’y a plus qu’un seul personnage: l’être humain: « Camino de América, Camino de Santiago, Campus Stellae –en realidad camino hacia otras estrellas: inicial acceso del ser humano a la pluralidad del inmensidades siderales. »<sup>24</sup>

Nous pouvons appliquer la même analyse chez Miguel Angel Asturias dans *El señor Presidente* dont la phase d’imprégnation est à chercher dans la situation sociale de terreur provoquée par la dictature. A ce niveau, il convient de préciser que l’identification de la référence historique au Guatemala dépasse la seule dictature de Estrada Cabrera pour s’étendre sur celles qui ont suivi, notamment des présidents Urico et Orellano. Mieux encore, l’impact référentiel rejaillit sur tout le sous-continent: « No denuncia con nombre propio al dictador, sino que lo pinta como un símbolo, un prototipo de los muchos personaje parecidos que se dan sobre todo en Hispanoamérica.»<sup>25</sup> Le récit historico-fictionnel de Asturias vient enrichir ainsi la thématique de la dictature à côté de *El otoño del patriarca* et *El recurso del método* d’Alejo Carpentier, *Yo el Supremo* de Roa Bastos et même *La fiesta del chivo* (2010) de Vargas Llosa, sans oublier d’autres œuvres hispaniques bien connues telles que *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, *Amalia* de José Mármol, *El matadero* d’Esteban Echeverría, *Tirano Banderas* de Valle-Inclán, etc.

De manière générale, la référentialité historique et la création du personnage – en liaison avec ce que Maria José Alonso Seoane nomme l’“incrustation” à propos

---

<sup>21</sup> Cela se passe à travers ce qu’on peut appeler une doublure du temps ou, plus exactement, un mélange du temps et de l’espace.

<sup>22</sup> La doublure temporelle peut être aussi appelée une “ doublure actantielle. ”

<sup>23</sup> Ibid., p. 31.

<sup>24</sup> Ibid., p. 31.

<sup>25</sup> Galvez Acero, Marina, *La novella hispanoamericana del siglo XX*. Cuadernos de Cuadernos. Madrid: Editoria Cincel, 1981, p. 39.



de Ramón del Valle-Inclán<sup>26</sup> –, se manifestent souvent par un usage terminologique et une réappropriation du style documentaire, synonyme de la vitalité d'une intertextualité dialogique historico-romanesque. Alonso Seoane relève la complexité documentaire qui apparaît dans la reconstruction historico-fictionnelle:

En esta clase de obras históricas la dificultad mayor consiste en incrustar documentos y episodios de la época. Cuando el relato me da naturalmente ocasión de incrustar una frase, unos versos, una copla, un escrito de la época de la acción, me convenzo de que todo va bien. Pero si no existe una oportunidad no hay duda de que va mal. Eso suele ocurrir en toda obra literaria.<sup>27</sup>

La régularité avec laquelle les terminologies et les styles historiques sont "incrustés" dans les romans –il s'agit du "collage"– rehausse le degré d'historicité du texte fictionnel, sans pour autant épuiser cette même historicité. En effet, celle-ci s'articule également à ce que le créateur de l'œuvre entend par l'histoire, à sa conception de l'histoire mise au service d'un projet authentiquement littéraire à travers un phénomène de "transmutation":

El último paso -de evidente existencia, aunque Valle no la haya nombrado de ninguna manera-, en la construcción del personaje histórico, es la transmutación o transformación de éste según los presupuestos estéticos y el significado total y último de cada obra.<sup>28</sup>

Créer littérairement un personnage "historique" en passant par les différentes phases décrites ci-dessus c'est donc construire et/ou déconstruire un autre personnage. En effet, dès que le référent historique est interrogé par le romancier, ce dernier appréhende son dépassement et sa transcendance historique.

## II. De la signification du personnage

En évoquant le personnage et son rapport référentiel avec l'histoire, on convoque la notion de représentation. Celle-ci, bien qu'elle prenne le plus souvent une forme parodique dans les textes hispano-américains cités, dévoile l'existence d'une relation sémiotique que confirme Mikhaïl Bakhtine:

---

<sup>26</sup> Alonso Seoane cite D. Dougherty, in " La construcción del personaje histórico en el modernismo de V. Inclán" in *La construction du personnage, op. cit.*, p. 41.

<sup>27</sup>Ibid., p. 41.

<sup>28</sup> Ibid., p. 41.

La notion de signe recouvre en effet un type particulier d'objets, parfaitement réels, entièrement matérialisés (que ce soit sous la forme d'une perception extérieure ou d'un phénomène cérébral ou organique) mais ne se laissant pas réduire à cette réalité matérielle, puisqu'ils sont indissociables d'une signification. Toutes les idéologies –religion, droit, art, littérature, science- ne sont que des systèmes de signes spécifiques: "le domaine de l'idéologie coïncide avec celui des signes". Le langage n'est que le plus universel de tous, ce qui en fait l'instrument commun" de la plupart des idéologies.<sup>29</sup>

Ainsi, par sa signification, le signe échappe à "l'idéalisme purement spéculatif". Il acquiert au contraire une utilité "représentationnelle", comme le montrent les idéologies citées par le même Bakhtine. Chez ce dernier, la caractéristique donnée au signe à travers le rejet du vide spéculatif –la théorie du signe comme "absence" de la chose– est celle de permettre l'identification d'un objet dans le langage.

En effet, dans l'ancienne conception, celle de l'Antiquité et de l'époque médiévale vers laquelle tend la conception bakhtinienne, le signe est identifié à la chose. C'est la position de Cratyle chez Platon. Quant à la conception moderne, mais déjà présente chez le même Platon en la personne d'Hermogène, l'interlocuteur de Cratyle, elle ramène le signe à la notion de contrat, de convention. Elle a été adoptée par Ferdinand de Saussure chez qui le langage est perçu comme une structure et c'est dans cette structure que se manifeste le signe:

Depuis F. de Saussure, la linguistique a précisé le rapport que nous entretenons avec le réel par l'intermédiaire du langage: le signe n'existe que dans la relation triangulaire *signifiant / signifié / référent*. L'oublier, c'est reconstituer comme l'historiographe du XIXe siècle l'"illusion référentielle" décrite par R. Barthes: dans la confusion du "mot" et de la "chose", l'histoire semble alors parler directement et la réalité s'écrire d'elle-même.<sup>30</sup>

Poser alors la valeur sémiotique du personnage, c'est le positionner par rapport à un signifiant, un signifié et un référent. Or, comme le dit J. Lyons, le signifiant est de loin plus concret que le signifié parce que renvoyant aux formes des mots.<sup>31</sup> Il est le matériau de base à partir duquel nous cherchons à identifier le signifié. Les deux vont ensemble et sont désignés comme des constituants du signe linguistique. Le signifiant trouve sa raison d'être à travers l'élément auquel il renvoie et qui est son signifié. A quoi il faut ajouter qu'un signifiant peut avoir plusieurs signifiés et

---

<sup>29</sup> Mikhaïl Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978 (1975), p. 12.

<sup>30</sup> *Dictionnaire Historique, thématique et technique des Littératures française et étrangères, anciennes et modernes*. Paris: Larousse, 1990 (Edition originale en 1985), p. 713.

<sup>31</sup> *Lenguaje, significado y contexto*. Barcelona: Ed. Paidós, 1981.

inversement un signifié peut avoir plusieurs signifiants. Par ailleurs, nous pouvons penser que le référent, troisième terme de la relation triangulaire, fait intervenir celle de “ contexte ”, lequel devient souvent déterminant. En fait, comme il a été souvent remarqué, les mots n’ont de sens que par rapport à des contextes.<sup>32</sup>

Mais la prudence s’impose parce qu’il est évident que le personnage ne saurait se résumer exclusivement à la notion de signe linguistique en tant que moyen d’appréhension de la présence du personnage, par exemple dans le champ textuel sous diverses formes morpho-syntaxiques. Si nous devons nous limiter à ce niveau de la structure verbale, si intéressant fût-il, le personnage ne serait que partiellement interrogé.

En fait, des écrivains comme Carpentier, Miguel Angel Asturias, à l’instar de beaucoup d’autres romanciers, ne peuvent ignorer la prégnance encore très actuelle du signe cratylien – celui qui fait un tout du monde et des mots – de même qu’ils ne peuvent ignorer leur appartenance à une modernité fondée sur l’arbitraire du signe. Nous voulons dire celle qu’évoquait Edmond Cross lorsque, reprenant les thèses de Michel Foucault dans son ouvrage *Les mots et les choses*<sup>33</sup>, il examinait la diversité du rapport entre signifiant et signifié dans une analyse comparative du *Guzmán de Alfarache* et du *Don Quichotte*. Après avoir constaté le rapport analogique entre le signifiant et le signifié dans le premier, Cross faisait remarquer dans le second une rupture très importante qui semble dès le XVI<sup>e</sup> siècle donner une idée sur la relativité de la correspondance entre le signifiant et le signifié:

Le statut du signe change radicalement: désormais, il ne saurait tirer sa signification de la ressemblance qu’il offrirait avec le signifié. Il ne "colle" plus à l’objet qu’il désigne. Désormais, les codes de communications ne sont plus considérés comme de "codes figuratifs". Entre les mots et les choses s’établissent des écarts qu’illustre la thématique d’un livre comme *Don Quichotte* et dans cet écart s’engouffre tout l’art baroque.<sup>34</sup>

Au terme de ce parcours sur la signification du personnage à travers la charge sémiologique qu’il tient de la référence historique, nous avons présenté une

---

<sup>32</sup> Pour ce qui est de la notion de contexte, il faut distinguer entre “ contexte linguistique ” (la “ langue ” au sens de Saussure, la pratique sociale de la langue, la compétence idiolectale de l’émetteur) et le “ contexte extra-linguistique ” (situation de la communication, rapports entre l’auteur et le lecteur, la société, le “ personnage historique ”...)

<sup>33</sup> Foucault, Michel. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1989, 408 pages.

<sup>34</sup> Edmond Cross, s’appuyant sur Claude Gilbert Dubois, dans *Théorie et pratique sociocritiques*, ed. cit. p. 159.

appréhension théorique de la duplicité du roman historique –à travers sa forme fictionnelle et son contenu historique– et de son personnage. Une bonne partie de la production romanesque hispano-américaine contemporaine peut illustrer la signification historique du personnage fictionnel. Pour illustrer cela, aux ouvrages déjà relevés dans la deuxième partie sur le thème de la dictature nous pouvons ajouter *Hijo de hombre* de Roa Bastos, *Maladrón* de Miguel Angel Asturias, *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa, entre autres.

Ces trois romans traduisent, souvent à travers le mythe et l'inconscient collectif porté par leurs protagonistes au-delà de leur fictionnalité, l'histoire profonde de trois peuples et espaces latino-américains. Dans *Hijo de hombre*, le vieux Macario revivifie à travers le Karaï Guasu le personnage politique de José Gaspar Rodríguez de Francia. *Maladrón* retrace en partie l'histoire du Guatemala au XVI<sup>e</sup> siècle, notamment « la survivance dans l'inconscient collectif de la tragédie de la conquête et des mythes guatémaltèques. »<sup>35</sup> Enfin, *La guerra del fin del mundo* renvoie à une histoire politico-religieuse sur fond de contestation relative, notamment à travers le personnage d'Antonio Conselheiro bien repris par Euclides da Cunha dans *Os sertões*. La question de l'historicité et son développement dans ces œuvres par des personnages fictifs peut faire l'objet de beaucoup d'études qui d'ailleurs ont déjà commencé, notamment chez Jean Franco,<sup>36</sup> Leo Pallmann,<sup>37</sup> Milagros Ezquerro,<sup>38</sup> Jacquelin Covo,<sup>39</sup> Amadeo Lopez,<sup>40</sup> etc.

## Conclusion

Des convulsions gestatoires qui secouent les instances narratrice et actantielle sous le regard de l'écrivain -ou plutôt de l'auteur-, il se manifeste un sujet en cours de création qui tire sa légitimité historique de sa nature fictionnelle, laquelle est vue non comme une création programmée mais comme le produit d'une imagination libérée.

---

<sup>35</sup> Lopez, Amadeo, « Histoire et roman historique »...

<sup>36</sup> « Antonio Conselheiro: histoire et fiction » in Covo, Jacqueline. *Introduction aux civilisations latino-américaines*. Paris: Editions Nathan, (Première édition en 1993), 1995, pp. 93-102

<sup>37</sup> « Realidad histórico-ficcional e imaginación mito-poética en *Hijo de hombre* », in *América* N° 14, pp. 109-116.

<sup>38</sup> « Narrateurs et projets narratifs dans *Hijo de hombre* », in *ibid.*, pp. 141-151.

<sup>39</sup> « Espace et histoire dans *Maladrón* de Miguel Angel Asturias », in *ibid.*, pp.177-185.

<sup>40</sup> *Op. cit.*

Le sujet reconnu comme personnage s'imprègne et transcende une matière brute, historique, à la recherche d'une signification dont la quintessence repose sur un dialogisme bakhtinien et une représentation sémiotique.

Au bout du processus à la fois éprouvant et exaltant de la création romanesque se trouve une historicité nouvelle et profonde, c'est-à-dire libre et authentique, d'une Amérique Latine contemporaine qui y retrouve l'expression de son identité sociale, culturelle et politique.

### Bibliographie

- Aínsa, Fernando, « La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana », in *Cuaderno de Cuadernos*, n°1, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
- Alonso Seoane, María José, «La construcción del personaje histórico en el modernismo de Valle-Inclán», dans Covo, Jacqueline. *Introduction aux civilisations latino-américaines*. Paris: Editions Nathan, (Première édition en 1993), 1995, pp. 40, 41.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978 (1975).
- Bourneuf et Ouellet. *L'Univers du Roman*. Paris: P.U.F., 1972,
- Covo, Jacqueline, « Espace et histoire dans *Maladrón* de Miguel Angel Asturias», in *Ibid.*, pp.177-185
- Cross, Edmond. *Théorie et pratique sociocritiques*, Montpellier: Une publication du Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques (C.E.R.S.) U.E.R. II. Université Paul Valéry-Montpellier.
- *Dictionnaire Historique, thématique et technique des Littératures française et étrangères, anciennes et modernes*. Paris: Larousse, 1990 (Edition originale en 1985).
- Ezquerro, Milagros, « Narrateurs et projets narratifs dans *Hijo de hombre*», in *América*, n° 14, Paris: Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 141-151.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1989.
- Franco, Jean, « Antonio Conselheiro: histoire et fiction » in Covo, Jacqueline. *Introduction aux civilisations latino-américaines*. Paris: Editions Nathan, (Première édition en 1993), 1995, pp. 93-102.
- Galvez Acero, Marina, *La novella hispanoamericana del siglo XX*. Cuadernos de Cuadernos. Madrid: Editoria Cincel, 1981.

- García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Madrid: Biblioteca El Mundo.
- Lopez, Amadeo, « Histoire et roman historique » in *Amérique*, n° 14, Paris: Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1994.
- Lyons, J. *Lenguaje, significado y contexto*. Barcelona: Ed. Paidós, 1981.
- « Mario Vargas Llosa parle de son œuvre » dans *Amérique*, Cahiers du CRICCAL, N° 14, Presses de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1994.
- Mauriac, François. *Le romancier et ses personnages*. Paris: Editions R.A. Correa, 1933.
- Pallmann, Leo, « Realidad histórico-ficcional e imaginación mito-poética en *Hijo de hombre* », in *América* N° 14, pp. 109-116.
- Peyrègne. F. « La construction du personnage historique » (Essai de synthèse) in *La construction...*, op. cit., p. 15.
- Raso, Villar M. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: EDI-6, S.A., 1987.
- Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Barcelona: RBA Libros, 2012 (1era ed. 1974)
- Vásquez, Carmen, « *El reino de este mundo* y la función de la historia » in « La novela histórica », *Cuaderno de Cuadernos* 1, op. cit., pp. 113-114.