Comment sont abordés les personnages historiques dans les oeuvres romanesques situées à la Renaissance ?

Brigitte Gauvin

▶ **To cite this version:**

Brigitte Gauvin. Comment sont abordés les personnages historiques dans les oeuvres romanesques situées à la Renaissance ?. Provini, Sandra; Bost-Fiévet, Mélanie. Renaissance imaginaire, la réception de la Renaissance dans la culture contemporaine, 419, Classiques Garnier, pp.27-42, 2019, Coll. Rencontres, 419. Série Devenir de la Renaissance française et européenne, 1, 978-2-406-09158-5. 10.15122/isbn.978-2-406-09160-8.p.0027 . hal-02363286

HAL Id: hal-02363286

https://normandie-univ.hal.science/hal-02363286

Submitted on 14 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CLASSIQUES GARNIER

GAUVIN (Brigitte), « Comment sont abordés les personnages historiques dans les œuvres romanesques situées à la Renaissance ? », *in* PROVINI (Sandra), BOST-FIEVET (Mélanie) (dir.), *Renaissance imaginaire. La réception de la Renaissance dans la culture contemporaine*, p. 27-42

DOI : 10.15122/isbn.978-2-406-09160-8.p.0027

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2019. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

GAUVIN (Brigitte), « Comment sont abordés les personnages historiques dans les œuvres romanesques situées à la Renaissance ? »

RÉSUMÉ – L'article étudie les moyens employés par les romans situés à la Renaissance pour introduire, au milieu de personnages fictifs, des personnages ayant existé, qu'ils soient en arrière-plan ou qu'il s'agisse de protagonistes, dépeints via une focalisation restreinte ou lors d'une période mal connue de leur existence.

MOTS-CLÉS – Roman historique, personnage romanesque, histoire, fiction, point de vue

ABSTRACT – This paper studies the means deployed by novels set in the Renaissance to introduce, among the fictional characters, some historical ones, whether in the back- or foreground, some of them portrayed through a restricted point of view, some during a lesser-known period of their existence.

KEYWORDS – Historical novel, characters, history, fiction, viewpoint

COMMENT SONT ABORDÉS LES PERSONNAGES HISTORIQUES DANS LES ŒUVRES ROMANESQUES SITUÉES À LA RENAISSANCE ?

Écrire une œuvre romanesque située dans le passé confronte les écrivains contemporains à de multiples difficultés : comment rendre l'atmosphère de l'époque sans anachronisme ? combien d'éléments réalistes insérer pour donner au récit un socle crédible ? Mais si tout cela peut se résoudre grâce à une documentation solide, un problème plus délicat encore surgit lorsque se pose la question des personnages, et notamment des personnages ayant réellement existé. Introduire un personnage réel dans une fiction confère immédiatement à celle-ci un ancrage fort dans la réalité et comble l'attente des lecteurs. Mais il semble à première vue qu'on soit loin alors de posséder la liberté qu'offre un personnage construit de toutes pièces. En effet, lorsqu'il met en scène un personnage réel, même peu connu – mais plus encore, bien sûr, s'il est célèbre – l'auteur ne peut que se sentir intimidé. Si on connaît une partie des actes publics du modèle, peut-on imaginer ce qui relève de la sphère privée ? Que faire si l'on souhaite aborder une partie de son existence sur laquelle on ne possède guère d'informations ? Comment décrire une personnalité, un caractère sans risque de fausser totalement la réalité ? Ou, tout simplement, comment rendre les paroles, les gestes, les pensées d'un personnage ayant existé ?

En éliminant d'emblée les figures royales et les sagas, et en étendant notre réflexion à des œuvres de toute catégorie appartenant à la littérature du XX^e^ siècle, nous avons à notre disposition un corpus suffisant pour tenter d'apporter à la question des éléments de réponse, et nous constatons que les approches sont multiples. Nous étudierons le problème en allant de la tâche la plus aisée, qui consiste à insérer le personnage réel de manière ponctuelle ou à l'arrière-plan, à la plus

© 2019. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.

difficile, lorsque celui-ci occupe la place principale, cas qui contraint l'auteur à se confronter à l'intériorité du personnage, avant de nous pencher *in fine* sur les variations de traitement que peut subir un même personnage, fût-il bien connu et extrêmement célèbre.

LE PERSONNAGE HISTORIQUE AU SECOND PLAN

Une approche souvent choisie consiste à faire du personnage historique un personnage secondaire, dont il n'est pas besoin d'approfondir le portrait. Il est alors une simple silhouette dans la fresque du décor, et dans ce cas son identité suffit à le définir, sans qu'il y ait besoin de le décrire, de le faire beaucoup parler et, moins encore, de s'engager dans une analyse.

Une attitude totalement décomplexée est celle de l'écrivain portugais José Saramago, prix Nobel de littérature, dans son roman intitulé *Le Voyage de l'éléphant*[1]. Dans ce roman paru en 2008, Saramago retrace le voyage que fit l'éléphant Salomon, offert par le roi du Portugal Dom João III à son cousin l'archiduc Maximilien d'Autriche, gendre de Charles Quint, en 1551. L'animal vint d'abord à pied de Lisbonne à Valladolid, traversa la Castille puis, après avoir gagné l'Italie en bateau, débarqua à Gênes, franchit les Alpes et enfin atteignit Vienne en compagnie de son cornac Subhro – bientôt rebaptisé Fritz par la malice de Saramago et la volonté des nouveaux propriétaires de Salomon, lui aussi rebaptisé du nom de Soliman. Saramago fait apparaître quelques personnages historiques, notamment les couples royaux. Loin de se plier aux exigences du roman historique, Saramago s'affranchit de toute contrainte. Aucune date, aucun contexte ne sont mentionnés ; les souverains sont réduits à de simples êtres humains à valeur universelle et ne sont présents que parce que l'intrigue le nécessite, et que leur présence fournit à Saramago l'occasion de faire d'eux des figurines vaguement ridicules, représentatives de l'absurdité du pouvoir. Les deux couples royaux sont interchangeables ; le couple portugais a pour toute fonction de mettre en branle l'action, et disparaît dès que Salomon a entamé son

1 José Saramago, *Le Voyage de l'éléphant*, Paris, Le Seuil, 2009.

© 2019. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.

voyage, au chapitre III. Le couple autrichien est beaucoup plus présent puisqu'il accompagne le voyage de Salomon vers l'Autriche ; mais, tout aussi désincarné que son double portugais, on ne voit de lui que ses conversations, aussi drôles que fantaisistes, à propos de l'éléphant, qui l'encombre plus qu'autre chose. Saramago se débarrasse ainsi de tout problème de contextualisation. Seul l'intéresse le voyage de l'éléphant comme moyen de réfléchir, avec lucidité et humour, sur la condition des hommes, et sur leurs faiblesses et contradictions. Il s'agit d'un récit fait à partir d'un événement situé à une époque passée, et en rien d'un roman historique, et le traitement des personnages souligne cette volonté. C'est un cas extrême et rarissime.

Le plus souvent, deux cas principaux se distinguent lorsqu'on recourt au personnage historique comme personnage secondaire : soit il est là pour apporter une caution réaliste, constituer un élément de décor animé, soit il est incontournable dans l'époque, le lieu et le contexte choisis. Difficile par exemple à un romancier souhaitant situer son intrigue dans une cour du XVI^e^ siècle, quelle qu'elle soit, de ne pas faire apparaître le prince lui-même, fût-ce au détour d'une scène collective. Il n'y a pas besoin alors de trop nombreux détails, le personnage réel devenant un élément de décor qu'on peut animer à moindre frais. Le romancier trouve pour ce faire une aide précieuse dans toute la documentation historique, de première main (les tableaux, récits de chroniqueurs, témoignages, correspondances) ou de seconde main comme les ouvrages d'histoire.

Le premier cas est bien illustré dans les romans de Michèle Barrière, qui s'est fait une spécialité des romans « noirs et gastronomiques » à contexte historique, dans lesquels ses personnages, toujours cuisiniers ou liés de près au domaine culinaire, sont mêlés à des intrigues à suspens dont l'intérêt est secondaire par rapport à la thématique culinaire. On constate de même que l'époque importe assez peu puisque, d'un roman à l'autre, Michèle Barrière traverse les siècles. Elle manifeste cependant un intérêt particulier pour le XVI^e^ siècle puisqu'elle y situe deux romans, *Meurtres à la pomme d'or*[2] et *Natures mortes au Vatican*[3], avec un même personnage principal, le jeune François Poquet, cuisinier de son état, amateur de bonne chère et de jolies femmes. Le premier roman se déroule à Montpellier où le héros, malgré ses talents et son goût pour la

2 Michèle Barrière, *Meurtres à la pomme d'or*, Paris, LGF, 2008.
3 M. Barrière, *Natures mortes au Vatican*, Paris, LGF, 2009.

© 2019. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.

cuisine, a été envoyé par son père pour faire des études de médecine. Il va se trouver pris dans une série d'empoisonnements dont on accuse un de ses proches, l'apothicaire Laurent Catalan, juif converti soupçonné de sympathie pour la religion réformée. Si sa maîtresse, la belle Anicette, est un personnage fictif, les autres personnages sont presque tous des personnages réels qu'il était possible de croiser dans le Montpellier de 1556 : l'apothicaire Laurent Catalan et le futur médecin Félix Platter, qui sont les amis les plus proches de héros, mais aussi, non loin, les savants Guillaume Rondelet, Jean Saporta, Ulisse Aldrovandi, Gabriel Fallope. La sphère privée est donc plutôt, dans ces romans, du côté de la fiction, et la sphère publique du côté du réel. Mais Michèle Barrière choisit soigneusement ses personnages réels. Ils n'appartiennent pas à la famille des figures de premier plan de la Renaissance et le grand public, auquel ces livres sont destinés, n'a sans doute jamais entendu parler de Jean Saporta ou de Bartolomeo Passeroti. De même, Laurent Catalan, dont on sait peu de choses sur le plan privé, est surtout montré dans sa pratique d'apothicaire. Rondelet et Henri Estienne, mieux connus, sont fidèles au portrait que leurs contemporains nous ont laissé d'eux. Enfin, certains personnages, qui deviendront illustres, sont choisis à une période de leur vie où il y a encore place pour l'imagination : ainsi, dans *Meurtres à la pomme d'or*, Félix Platter n'est encore qu'un étudiant en médecine[4]. Donnant un cachet réaliste au livre, les personnages réels sont aussi comme un clin d'œil au lecteur cultivé, ravi d'accompagner Guillaume Rondelet dans l'amphithéâtre de médecine pour assister à la dissection d'un corps dont l'aspect laisse supposer une mort par empoisonnement[5].

4 Certains auteurs n'hésitent pas à introduire des personnages historiques de manière beaucoup plus massive dans les rangs des personnages secondaires : ainsi, le collectif d'écrivains qui se dissimule derrière le nom de Luther Blissett met en scène, dans la première partie du roman *L'Œil de Carafa*, les acteurs de la bataille de Frankenhausen, comme Thomas Müntzer, ou de la théocratie de Münster, comme Jan de Leyde et Jan Matthijs. Leur statut, moins illustre que celui d'autres acteurs comme Luther, permet de les développer plus facilement et de faire d'eux les acteurs d'épisodes entiers, tandis qu'au premier rang agit un personnage fictif, le capitaine Gert, un anabaptiste dont on ignorera toujours le nom véritable (Luther Blissett, *L'Œil de Carafa*, Paris, Le Seuil, 2001).

5 L'exemple de Michèle Barrière est intéressant parce qu'elle explicite elle-même, partiellement, sa démarche vis-à-vis des personnages historiques, indice que leur emploi ne va pas tout à fait de soi. Tout d'abord, un avertissement à l'ouverture de ses livres indique la liste des personnages ayant réellement existé. Dans des notices biographiques figurant en fin d'ouvrage, l'auteure précise et justifie les gauchissements qu'elle a fait subir à la

© 2019. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.

On peut trouver un traitement plus ancré dans l'art et la littérature dans *Léon l'Africain*[6] d'Amin Maalouf dans lequel l'auteur raconte, en quatre parties, la vie extraordinaire de l'ambassadeur maghrébin Hassan al-Wazan qui, après avoir été capturé et offert au pape Léon X en 1518, fut adopté et baptisé par le souverain pontife et devint le géographe Jean-Léon de Médicis, dit Léon l'Africain. La biographie prend la forme d'un récit à la première personne. Dans la dernière partie, intitulée « Le livre de Rome », le personnage principal croise quelques figures illustres, dont certaines sont incontournables. C'est le cas du pape Léon X, et Amin Maalouf est amené à mettre en scène trois rencontres entre Hassan al-Wazan et le souverain pontife. Dans la première, assez brève, l'essentiel de ce qui est dit sur le pape tient en une description et quelques paroles. Le portrait est visiblement très inspiré du célèbre tableau de Raphaël peint précisément à cette période : « Léon X était immobile dans son fauteuil, le visage glabre, tout rond et plaisant, le menton percé d'une fossette, les lèvres charnues, surtout celle du bas, les yeux à la fois rassurants et interrogateurs, les doigts lisses de qui n'a jamais travaillé de ses mains[7]. » La deuxième apparition du pape a lieu lorsqu'il baptise Léon et fait de lui son fils adoptif, le jour de l'épiphanie 1520, dans une basilique Saint-Pierre encore inachevée : le pape est alors montré en officiant, de manière très impersonnelle. Elle provient visiblement d'une source que je n'ai pas réussi à identifier. Une troisième scène, venant immédiatement après la deuxième et située le même jour, donne du pape une vision plus intimiste et personnelle : faisant venir Léon l'Africain dans ses appartements, le pape lui montre, plein d'émotion, le premier livre imprimé en arabe, daté de 1514, et le lui offre, en lui demandant de l'emporter avec lui lorsqu'il regagnera l'Orient. Cette scène, totalement inventée contrairement à la précédente, est cependant vraisemblable compte tenu de la personnalité du pape, dont l'histoire a retenu l'intérêt pour les arts et la culture. Elle humanise le souverain pontife et permet de rendre compte, en un bref

réalité : « L'enlèvement d'Arcimboldo par Granvelle est pure invention de ma part. En revanche, les exactions qu'il commit de 1559 à 1564 en tant que conseiller de la gouvernante des Pays-Bas (Marguerite de Parme) sont hélas bien réelles ». Même réflexion de la part d'Irvin Yalom dans la postface du *Problème Spinoza* (I. Yalom, *Le Problème Spinoza*, Paris, Galaade, 2012).

6 Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, Paris, Le Livre de poche, 1995 (1re édition J-C. Lattès, 1986).

7 *Ibid.*, p. 285.

© 2019. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.

échange, de l'intimité qui s'est instaurée entre le pape et celui dont il a voulu faire son fils adoptif, qu'il n'est du coup pas besoin de développer par ailleurs. Le décès de Léon X, survenu le premier décembre 1520, dispense le narrateur d'élaborer une autre rencontre. Confronté au cas où un personnage historique, ici le pape Léon X, est incontournable et doit apparaître, Amin Maalouf n'évite pas l'obstacle mais s'appuie alors sur des éléments fournis par les arts et l'histoire, satisfaisant ainsi le lecteur sans prendre le risque de l'erreur.

LE PERSONNAGE HISTORIQUE AU PREMIER PLAN

Il arrive cependant aux auteurs de faire du personnage historique un personnage de premier plan, voire le personnage principal autour duquel tourne la totalité du livre.

Certains auteurs choisissent alors un traitement qui s'apparente à la biographie en rapportant la totalité de l'existence du personnage choisi. Mais pour satisfaire aux exigences du genre romanesque autant que pour légitimer la subjectivité inévitable du récit, voire les inventions qui peuvent compléter les informations avérées, ces romans, appuyés sur une documentation nécessairement très abondante, prennent souvent la forme du journal, des mémoires ou du récit autobiographique rétrospectif à la première personne, fait au terme de l'existence ou de la vie publique : ainsi, dans le livre éponyme d'Amin Maalouf, Léon l'Africain rédige ses souvenirs à l'intention de son fils, au moment où, âgé de quarante ans et las des ballottements de l'existence, il rentre en Afrique pour y passer, espère-t-il, une vieillesse paisible parmi les siens. Ses mémoires, suivant l'ordre chronologique de sa vie, évoquent successivement son enfance à Grenade, qu'il dut fuir lors de la Reconquista, sa vie à Fès, à Tombouctou, au Caire, puis à Rome, où, enlevé à son retour de la Mecque pour être amené au pape Léon X, il devint le fils adoptif de celui-ci et rédigea sa *Description de l'Afrique*. Yvon Toussaint, dans *Le Manuscrit de la Giudecca*[8], imagine le récit autobiographique intime rédigé par le cardinal Aléandre à l'approche de sa mort et retrouvé après son décès

8 Yvon Toussaint, *Le Manuscrit de la Giudecca*, Paris, Fayard, 2001.

© 2019. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.

par son secrétaire Jean Hovius. Contrairement à Amin Maalouf, Yvon Toussaint rend compte scrupuleusement, dans une vingtaine de pages, à la fin de l'ouvrage, des sources qu'il a utilisées dans son roman et de la manière dont il les a traitées, choisissant par exemple de rendre vraisemblable une idylle de jeunesse entre Érasme et Aléandre, alors qu'ils partageaient la même chambre chez Alde Manuce, à partir de recoupements et des propos tenus par chacun des deux sur l'autre dans leur correspondance. Cette relation possible, sinon avérée, donne à Yvon Toussaint un axe sur lequel il greffera les événements de la vie d'Aléandre, puisque sa relation affective et intellectuelle à Érasme, qu'il rencontra à nouveau, cette fois pour l'affronter, lors des premiers temps de la Réforme, va constituer la trame secrète de son existence. Avec une approche plus fantaisiste, mais en s'appuyant sur une documentation abondante, Stephen Marlowe, dans son roman intitulé *Christophe Colomb Mémoires (avec la complicité de Stephen Marlowe)*[9], se glisse avec beaucoup d'humour dans la peau d'un Christophe Colomb âgé, égrenant ses souvenirs dans une langue et sur un ton résolument modernes tout en critiquant constamment l'incurie ou l'ignorance de ses futurs biographes dont il connaît les écrits à venir. Très documenté, ce roman est en même temps fantaisiste et même fantastique vers la fin, l'auteur soulignant ainsi l'impossibilité de la reconstruction totale d'une vie lorsque des éléments font défaut, et la nécessité pour le lecteur d'accepter que tout ne soit pas accessible.

D'autres écrivains ont recours à un autre procédé : ils placent un personnage historique au centre du récit, mais le traitent de manière subjective, à travers le regard d'un personnage fictif, limitant ainsi le point de vue à celui d'un témoin partial. Dans *La Jeune Fille à la perle*[10], de Tracy Chevalier, au centre duquel se trouve l'élaboration du célèbre tableau de Vermeer, l'auteure choisit de donner la parole à Griet, très jeune servante embauchée dans la demeure de Vermeer, qui raconte comment elle a été amenée à poser pour le tableau et comment sa relation avec le peintre, jalousée par plusieurs femmes de la maison, l'a finalement contrainte à quitter la demeure de l'artiste. Tracy Chevalier, tout en dotant Griet d'un comportement et d'une lucidité

9 Stephen Marlowe, *Christophe Colomb, Mémoires (avec la complicité de Stephen Marlowe)*, Paris, Le Seuil, 1987.

10 Tracy Chevalier, *La Jeune Fille à la perle*, Paris, Quai Voltaire, 2000.

© 2019. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.

peu vraisemblables dans sa condition, en fait le témoin privilégié d'une période de la vie de Vermeer. Mais la création artistique intéresse assez peu l'auteure, et la réalisation du tableau, que Griet ne verra d'ailleurs jamais, n'occupe qu'une faible part du livre ; Tracy Chevalier écrit avant tout un récit d'initiation et, pour en construire le cadre, c'est autour de la vie quotidienne du peintre, des démêlés domestiques et des difficultés financières qu'elle élabore son intrigue. Au centre de tout cela et des sentiments de Griet se trouve la figure opaque de Vermeer, personnage silencieux, dévoué uniquement à son art, fasciné par son modèle en tant que peintre mais absolument indifférent, en tant qu'homme, aux sentiments, aux souffrances et à la situation de cette toute jeune fille, dont il provoquera indirectement le renvoi. Dans *Hérétiques*[11], roman paru en 2013, l'auteur cubain Leonardo Padura situe la deuxième partie du livre à Amsterdam, entre 1643 et 1647. Située entre deux parties qui se déroulent de nos jours à Cuba, elle est centrée sur la création d'un tableau qui joue un rôle fondamental dans les deux autres parties du roman. Le récit est fait du point de vue du jeune Elias, un jeune Juif passionné de peinture qui réussit à se faire engager comme apprenti et élève chez le peintre Rembrandt. Contrairement à ce qui se passe dans le roman de Tracy Chevalier, le récit est fait à la troisième personne, la relation s'achève par un adieu et non par un renvoi et le livre intègre une réflexion profonde sur l'art et la position de l'artiste, sur la religion, et sur la société. Mais on retrouve bien des points communs : situé au XVII^e^ siècle, le récit est centré sur un peintre cerné et contraint par les problèmes domestiques et les difficultés financières, tandis que le rôle joué auprès de lui par le personnage secondaire est le même, témoin, confident et bientôt modèle.

Ce procédé possède de nombreux avantages : il permet à l'écrivain de garder une large part d'invention dans l'élaboration de la figure romanesque du témoin et des liens qui l'unissent à l'auteur ; comme il s'agit d'un lien touchant à l'intimité, sur laquelle on ne possède de toute façon pas d'information, la liberté est même presque totale, quand bien même l'auteur utiliserait le nom d'un personnage existant pour camper le personnage du témoin ; cette focalisation particulière permet aussi de justifier la limitation du récit dans le temps : le témoin, par son statut social, n'est pas appelé à partager la totalité de l'existence du personnage

11 Leonardo Padura, *Hérétiques*, Paris, Éditions Anne-Marie Metailié, 2014.

© 2019. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.

principal, et le plus souvent leur relation ne dure que quelques mois, au mieux quelques années, pendant lesquelles l'auteur, pour des raisons de dramaturgie, a choisi de placer son action ; enfin, le statut du narrateur, presque systématiquement de condition inférieure, donne à l'écrivain une dose de liberté supplémentaire par rapport à l'exactitude historique : il est toujours possible de s'abriter derrière la subjectivité du narrateur, son ignorance ou sa jeunesse, pour justifier lacunes, partialité ou inventions dans la description du grand homme et de sa vie.

D'autres auteurs, enfin, suivent une autre méthode : choisissant une période réduite de la vie du personnage, sur laquelle on possède peu d'éléments, ils construisent un récit intimiste, à la première ou à la troisième personne, parfois très ancré dans la réalité, parfois presque intemporel, dans lequel ils donnent leur vision du personnage, résolument subjective et personnelle. C'est le cas de Mathias Énard dans *Parlez-leur de batailles, de rois et d'éléphants*[12], roman dans lequel il retrace les quelques mois que Michel-Ange aurait pu passer à Constantinople. Ce livre, atypique dans la bibliographie de Mathias Énard, tant par sa brièveté que par sa simplicité formelle et stylistique, est appelé roman, tout en développant une atmosphère très poétique. En 1506, lassé de subir les humiliations que lui inflige le pape Jules II, mauvais payeur, Michel-Ange répond à l'invitation du sultan Bajazet qui souhaitait, après avoir repoussé un projet de Léonard de Vinci, obtenir de l'artiste un projet de pont sur le Bosphore. Les trois mois que Michel-Ange aurait passés à Constantinople fournissent le sujet du livre. Énard livre dans une petite note finale les éléments sur lesquels il a fondé son récit : les esquisses du pont faites par les deux artistes, des lettres de Michel-Ange à ses frères et à son maître Sangallo et son carnet de notes et de dessins. Le problème est que, malgré les fameuses lettres, le séjour de Michel-Ange n'est pas avéré. Énard joue d'emblée sur l'ambiguïté entre véridique et vraisemblable, montrant clairement que, contrairement à Amin Maalouf par exemple, l'Histoire n'est pas ce qui l'intéresse. La plupart des chapitres, courts, sont rédigés à la troisième personne ; ils décrivent les actions et réflexions de Michel-Ange à Constantinople et donnent brièvement accès à son intériorité ; ils alternent avec quelques lettres de l'artiste et quatre chapitres plus mystérieux, de deux pages maximum, rédigés à la première et à la deuxième personnes, par une

12 Mathias Énard, *Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants*, Arles, Actes sud, 2010.

© 2019. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.

femme qui s'adresse directement et silencieusement à Michel-Ange pendant des nuits passées à ses côtés ; il faut attendre le dénouement pour comprendre que ces réflexions sont les pensées d'une chanteuse qui a séduit Michel-Ange mais qui, en réalité, est là en service commandé pour l'assassiner. La narration est brève. Le lecteur voit Michel-Ange quitter Rome plein de colère, découvrir Constantinople avec fascination, se lier d'une amitié passionnée et réciproque avec un poète, Mesihi de Pristina, conseiller du vizir chargé de le guider dans la ville, chercher désespérément l'inspiration avant de trouver une nuit l'idée de son pont, puis en être remercié par le sultan lui-même, assister aux premiers travaux, et, parallèlement, découvrir les charmes nocturnes de Constantinople et s'éprendre de la beauté d'une chanteuse androgyne et fascinante qui lui sera offerte. Le récit s'achève sur la mort de celle-ci, tuée par Mesihi après qu'elle a tenté de poignarder Michel-Ange, et sur une fuite discrète de l'artiste qui regagne l'Italie, sans avoir rien compris à ce qui s'est joué autour de lui et plein de regret pour ce qu'il a laissé échapper, notamment l'amour de Mesihi, faute d'avoir su le comprendre et le recevoir. Énard conclut sur le tremblement de terre de 1509, qui détruisit, trois ans plus tard, une bonne partie de la ville et, assure-t-il, les piles du pont.

On comprend facilement pourquoi cette histoire a plu à Mathias Énard. Elle lui laisse d'abord une extrême liberté puisqu'on ne sait même pas si ce séjour a eu lieu. À la manière de Michel-Ange, il dresse dans sa note finale une liste de documents sur lesquels il assure s'appuyer ; mais il conclut cette liste d'une pirouette qui révèle sa liberté : « Pour le reste, on n'en sait rien. » Ensuite, tout en prenant ses précautions (il affirme par exemple que Michel-Ange est opaque à lui-même, incapable d'analyser, voire de saisir, ses propres sentiments, ce qui lui permet de rester plus du côté de la sensualité que de l'intériorité), il traite de ce qui le fascine à titre personnel et qu'il étend au sculpteur florentin : l'Orient en lui-même, la sollicitation de tous les sens. Enfin, le sujet central du roman s'avère être la relation entre Michel-Ange et Mesihi, autrement dit entre l'artiste d'Orient et l'artiste d'Occident. Entre Michel-Ange décrit comme introverti, sale, humilié par les puissants, obsédé par le souvenir du supplice de Savonarole, pris dans des jeux de pouvoir et de sentiments qui le dépassent complètement, et le délicat poète qui incarne le raffinement oriental et qui se sent inexplicablement attiré par

© 2019. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.

celui qu'il a charge de guider dans la ville, se tisse une relation profonde, qui surprend Michel-Ange lui-même, étonné de si bien s'entendre avec un Infidèle mais incapable de saisir la passion qui passe à sa portée. Mesihi sera le passeur de l'Orient auprès de Michel-Ange, et sacrifiera sa passion pour servir le désir de celui qu'il aime puis, finalement, le sauver. Dans une langue poétique et elliptique, Mathias Énard écrit en fait une variation délicate sur l'altérité, culturelle, religieuse ou sexuelle, et sur la relation entre Orient et Occident que symbolise le pont sur le Bosphore.

UN EXEMPLE RÉCURRENT : LÉONARD DE VINCI

Enfin, parmi ces personnages historiques, certains reviennent plus souvent que d'autres et il est intéressant de voir qu'une même figure peut prendre des aspects très différents. Nous terminerons ce tour d'horizon du traitement des personnages réels par un focus sur Léonard de Vinci. Aussi fascinant par son génie que mystérieux en ce qui concerne sa vie personnelle, Léonard possède la double caractéristique d'être à la fois immédiatement identifiable et lié à une période et des lieux précis (Milan, Florence, Amboise) et d'offrir au romancier une liberté presque totale dans l'élaboration du personnage. Présente au premier ou au second plan, jeune ou âgée, la figure de Léonard réunit toutes les variations possibles sur l'utilisation du personnage réel dans la fiction. Nous nous limiterons à quatre exemples qui illustreront ces propos.

Dans un livre pour adolescents de Philippe Ébly, intitulé *SOS Léonard de Vinci*[13], on a affaire à un portrait traditionnel de Léonard en grand savant plein de bienveillance. Ce roman, paru en Bibliothèque verte dans les années 1970 dans la série des « Conquérants de l'impossible », témoigne de la volonté des éditions Hachette d'introduire la science-fiction dans la littérature jeunesse. L'auteur imagine un savant du XX^e^ siècle, le professeur Lorenzo, qui, grâce à la découverte inopinée des propriétés d'un métal nouveau, l'autinios, maîtrise le déplacement

13 Philippe Ébly, *SOS Léonard de Vinci*, Paris, Hachette, 1979.

© 2019. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.

temporel ; ce sont trois adolescents intelligents et débrouillards, Serge, Thibault et Xololt, qui accomplissent les voyages dans le temps. Mais le professeur se trouve désormais confronté au problème du déplacement de l'énergie solaire et seul Léonard de Vinci, pense-t-il, peut l'aider à trouver la solution. Il envoie donc les trois garçons dans le passé, avec des microfiches faisant le point sur la physique contemporaine et une montre à quartz en cadeau (on est en 1979), pour interroger Léonard à Milan. Bien qu'il soit au centre du récit, Vinci reste un personnage secondaire, ne participant en rien aux intrigues qui entourent les garçons, mais il a droit à un traitement de *guest star* puisqu'on doit attendre la page 113, sur 180 que compte le livre, pour qu'il apparaisse enfin. Le traitement du personnage historique est ici minimal. Léonard est suffisamment célèbre auprès des adolescents pour que cette figure possède en elle-même un pouvoir de fascination. Par ailleurs, ce Vinci pour enfants relève de l'image d'Épinal : ce n'est pas encore le vieillard de l'autoportrait mais un homme de trente-huit ans, « dans toute la force de l'âge », « au visage bienveillant », doté de « grands yeux noirs qui regardaient bien en face et demandaient une réponse loyale[14] ». Outre sa puissance de travail, puisqu'il résout le problème en quelques semaines de labeur acharné, ce sont sa curiosité insatiable et sa gaieté qui dominent lors des dîners pris en commun. L'habileté de Philippe Ébly à exploiter le personnage est indéniable et il fait de Léonard une figure à la fois crédible et propre à charmer des adolescents.

Tout aussi simpliste, mais dans un registre opposé, est le portrait de l'artiste brossé par les auteurs Rita Monaldi et Francesco Sorti dans leur roman *Les Doutes de Salaï*[15]. Ce récit est présenté dans la préface comme la transcription de lettres récemment découvertes de Salaï, élève, modèle et fils adoptif de Léonard de Vinci. Ces missives seraient adressées à un grand seigneur florentin jamais nommé, qui aurait chargé Salaï de lui rendre compte des faits et gestes de Léonard lors du séjour que celui-ci effectua à Rome lors du printemps 1501, sur ordre de César Borgia. En adoptant la tactique, déjà mentionnée, du personnage vu exclusivement en focalisation interne, à travers le regard d'un autre personnage de statut inférieur, les auteurs tentent d'imiter ce que serait le style, truffé de fautes d'orthographe et de syntaxe, du jeune Salaï, dont ils font un

14 Toutes les citations se trouvent *ibid.*, p. 116.

15 Rita Monaldi et Francesco Sorti, *Les Doutes de Salaï*, Paris, SW Télémaque et Nouveau Monde éditions, 2015.

© 2019. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.

jeune homme avant tout préoccupé de manger, boire et séduire des filles, toujours content de lui-même mais doté d'une vision de son maître des plus réductrice. En effet, aux yeux de Salaï, débrouillard et peu scrupuleux, Léonard est présenté comme un être assez ridicule, solitaire, peureux, assoiffé de gloire et de reconnaissance mais mal considéré par les puissants, pusillanime, versatile, peu compétent pour se sortir d'embarras dans les situations les plus triviales et incapable de deviner ce qui se trame autour de lui. De manière générale, Salaï n'a pas beaucoup plus de respect pour les talents artistiques de Léonard : il dénonce sans cesse, pêle-mêle, sa tendance à la procrastination, qui lui fait empiler les dessins et les projets auxquels il ne met jamais la dernière main, son impatience qui condamne la Cène à une destruction inéluctable, sa lenteur dans la réalisation de ses commandes qui les lui font finalement retirer, une incompétence technique dans la réalisation des machines, une mauvaise connaissance du latin… Dans ce livre, Monaldi et Sorti, par la plume de Salaï, font de Léonard de Vinci une figure risible de bout en bout dans laquelle demeurent bien peu de traces de son génie.

Tout autre est le Vinci « pour adultes » évoqué par Timothy Findley dans son roman *Pilgrim*[16]. Findley est un auteur canadien contemporain (1930-2002) dont l'œuvre, très variée, est dominée par une indéniable noirceur. La solitude, la folie, l'horreur de la guerre, les abîmes de l'âme humaine et l'innocence bafouée sont des thèmes récurrents dans son œuvre. Il a notamment donné une vision aussi sombre que personnelle de l'épisode du Déluge dans *Passagers clandestins*[17]. Dans *Pilgrim*, Findley imagine un mystérieux héros, Pilgrim, qui, déclaré mort, revient à la vie. Il affirme avoir déjà traversé les siècles et ne jamais pouvoir mourir. C'est à Karl Jung, qui va entreprendre de le soigner dans sa clinique, qu'il fait le récit halluciné et fracassant de sa vie dans les différentes époques qu'il a traversées. Jung découvre que Pilgrim a vécu à la Renaissance sous l'identité féminine d'Elisabetta Gherardini, née en 1479 et sœur jumelle d'un garçon, Angelo, auquel elle ressemble trait pour trait. Léonard de Vinci apparaît dans quatre scènes relatées par Pilgrim/Elisabetta. La première est une scène nocturne, datée de 1497, pendant la famine à Florence : une femme, qui a volé de la nourriture, a été lynchée par le peuple. Son chien veille son corps, dans un coin de la place. Apparaît

16 Timothy Findley, *Pilgrim*, Paris, Le Serpent à plumes, 2000.
17 T. Findley, *Passagers clandestins*, Arles, Actes sud, 2008.

© 2019. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.

Léonard. Il est dépeint comme un homme d'une quarantaine d'années, à la longue chevelure rousse, auréolé de la gloire d'être le plus grand artiste vivant. Il nourrit les chiens présents sur la place, sans que personne n'ose protester. Voyant le chien de la défunte, qui ne bouge pas, il s'approche et comprend ce qui s'est passé. Il prend alors un carnet et dessine la tête du chien, et la main de la morte. La fascination de la narratrice est perceptible. La deuxième rencontre a lieu toujours sur une place, mais en plein midi. Elisabetta et Angelo se sont livrés à un jeu qu'ils pratiquent fréquemment et ont échangé leurs vêtements. Léonard est là ; il est entouré d'un groupe d'hommes plus jeunes que lui, aussi beaux qu'arrogants. Avec un de ses compagnons, Léonard échange quelques propos à voix haute sur Elisabetta, qu'il prend pour un garçon et scrute sans vergogne. Toute la scène fait de lui un prédateur sexuel qui séduit Elisabetta autant qu'il l'effraie. La troisième scène a lieu plusieurs mois plus tard. Angelo est mort, et Elisabetta décide de continuer à faire vivre son jumeau. Elle ignore cependant que son frère était devenu l'amant de Léonard, et qu'une dispute les avait séparés. Toujours fascinée par le peintre, elle se rend chez lui sous l'apparence de son frère. Léonard, ignorant la mort d'Angelo, croit que celui-ci est venu pour une réconciliation et entreprend de le caresser. Lorsqu'il comprend sa méprise, il demande des explications à Elisabetta, l'humilie, lui tient des propos violemment misogynes et finit par la violer brutalement. La quatrième et dernière rencontre est narrée dans une lettre, qu'Elisabetta, au seuil de la mort, adresse à Léonard. Elle lui rappelle le mépris dont elle a fait preuve à son égard et l'indifférence qu'il lui a témoignée en retour lorsque, devenue épouse et mère de famille, sous le nom d'Elisabetta Giocondo, elle a été son modèle pour le célèbre portrait intitulé *La Joconde*, dont elle donne une interprétation singulière ; elle lui révèle aussi, ce qu'elle a gardé pour elle jusqu'alors, qu'elle a eu un enfant de lui, mort en bas âge. Dans ce livre très sombre, Léonard de Vinci est donc montré sous les traits d'un artiste à l'aura unique, mais aussi sous ceux d'un prédateur sexuel sans scrupules et sans humanité.

Enfin, un traitement tout différent est réservé à la figure de Léonard dans le beau texte de Michèle Desbordes intitulé *La Demande*[18]. De manière singulière, l'auteure a choisi d'accoler à son récit le terme « histoire ». Elle imagine une étrange relation entre Léonard de Vinci,

18 Michèle Desbordes, *La Demande*, Paris, Verdier, 1998.

© 2019. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.

venu avec quelques élèves vivre ses dernières années au Clos-Lucé, et la servante qui tient sa demeure. Les deux personnages se parlent peu, et, en ce qui concerne la servante, parlent peu de manière générale. On ne connaîtra même pas le nom de celle-ci. Le texte est rédigé à la troisième personne et, au début, essentiellement selon une focalisation externe ; il traite avant tout des actions des deux personnages principaux telles que l'autre pourrait les observer. De ce fait, on a peu accès à leur intériorité. Il arrive qu'on suive plus particulièrement, dans un chapitre, les pensées de Léonard, mais ce sont plutôt des impressions, des réflexions sur le paysage, les saisons, le temps qui passe. Telle est aussi la nature des réflexions de la servante, moins approfondies encore. Ce procédé rend bien la relation de coexistence qui est la leur, leurs existences parallèles dans un même lieu, mais avec peu de points de rencontre, la sereine attention à l'instant qui accompagne les tout derniers mois de la vie de ces deux personnages, qu'elle ait été extraordinaire et illustre comme celle de Léonard ou obscure et banale comme celle de la servante. Peu à peu, cependant, un intérêt mutuel s'ébauche chez ces deux êtres qui se reconnaissent comme semblables : deux êtres humains fatigués arrivés au bout de leur chemin. Un rapprochement s'opère, presque muet, que l'auteure nous rend sensible en nous permettant d'accéder progressivement à l'intériorité des deux personnages, des souvenirs de leur vie pour l'essentiel et une réflexion sur la mort de plus en plus présente, qui les met sur un même plan et les unit. Avant l'arrivée de la mort cependant se produira le moment le plus intense de leur relation lorsque la servante, lors d'une nuit d'insomnie qui les fait se retrouver près de l'âtre, osera formuler à l'artiste sa demande, une demande très intime à laquelle il ne sera pas donné de réponse.

Ces différents exemples montrent comment une même figure historique, quand bien même serait-elle universellement connue et éclairée par une documentation foisonnante, peut donner naissance à des avatars très différents selon ce que l'auteur souhaite projeter sur elle, en s'immisçant dans les lacunes et les vides des biographies.

Au terme de notre étude, il apparaît que l'insertion d'un personnage réel dans un roman historique obéit à des lois, sinon des procédés, que suivent la plupart des auteurs et que nous avons tenté de définir. Il semble cependant que le choix d'un personnage réel peut finalement offrir autant de liberté à son auteur que la création d'un personnage fictif.

© 2019. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.

Dans sa postface à *L'Œuvre au noir*[19], Marguerite Yourcenar témoigne en ce sens lorsqu'elle analyse ainsi son travail sur deux de ses personnages, Hadrien et Zénon. Si « l'invention d'un personnage "historique" fictif, comme Zénon, semble pouvoir se passer de pièces à l'appui », « encore bien plus que la libre création d'un personnage réel ayant laissé sa trace dans l'histoire, comme l'empereur Hadrien », elle affirme que les deux démarches sont en fait comparables « sur bien des points » :

> Dans le premier cas, le romancier, pour essayer de représenter dans toute son ampleur le personnage tel qu'il a été, n'étudiera jamais avec assez de minutie passionnée le dossier de son héros, tel que la tradition historique l'a constitué ; dans le second cas, pour donner à son personnage fictif une réalité spécifique, conditionnée par le temps et le lieu, faute de quoi le « roman historique » n'est qu'un bal costumé, réussi ou non, il n'a à son service que les faits et dates de la vie passée, c'est-à-dire l'Histoire[20].

Le choix du personnage réel, souvent proche de lui-même, est, bien évidemment, la première liberté de l'auteur ; mais, qu'il s'agisse de récits de pur divertissement ou d'œuvres de grande qualité littéraire, l'écrivain peut toujours, par son traitement du personnage, se ménager des libertés et trouver des zones blanches où laisser libre cours à sa créativité, même en s'appuyant sur les éléments incontestables du dossier biographique. Paradoxalement, plus grande sera la proximité que l'auteur entretient avec son personnage, réel ou imaginaire, plus vaste sera l'espace de créativité dont il disposera pour le peindre.

Brigitte Gauvin
Université de Caen-Normandie

19 Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976 (1re éd. Gallimard, 1968).
20 *Ibid.*, p. 452-453.

© 2019. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.