



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES



FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

Gilles Brault

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

M.A. (lettres françaises)

GRADE / DEGREE

Département des lettres françaises

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

La construction du passé dans le roman *L'enfant de Bruges* de Gilbert Sinoué

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Rainier Grutman

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS

Daniel Castillo Durante

Christian Vandendorpe

Gary W. Slater

LE DOYEN DE LA FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES ET POSTDOCTORALES /
DEAN OF THE FACULTY OF GRADUATE AND POSTDOCTORAL STUDIES

La construction du passé dans le roman
L'enfant de Bruges de Gilbert Sinoué

par

Gilles Brault

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises)



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 0-494-14886-1
Our file *Notre référence*
ISBN: 0-494-14886-1

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

Gilles Brault

La construction du passé dans le roman
L'enfant de Bruges de Gilbert Sinoué

M.A. Lettres françaises

Résumé

Le foisonnement des œuvres historiques dans le panorama littéraire témoigne d'une véritable « vogue du roman historique ». Or l'analyse des formes plus contemporaines du genre met au jour une modification des paramètres traditionnels de construction de l'Histoire. C'est ce postulat qui nous a incité à consacrer notre étude au roman *L'enfant de Bruges* (1999) de Gilbert Sinoué. Quelle place et quelle fonction le roman assigne-t-il aux personnages attestés et fictifs? Quelle est la nature des procédés de représentation du personnel et de la société du roman et quelles sont leurs répercussions sur la construction de l'Histoire? Quel est l'impact de l'importation des techniques propres au genre policier sur le mode de composition? Quelle est la validité d'une telle approche sur le plan historique? Notre réflexion s'attardera à dégager les composantes narratologiques et discursives qui président à la construction du passé dans le roman de Gilbert Sinoué.

Remerciements

Je tiens à remercier cordialement mon directeur de thèse, Monsieur Rainier Grutman, pour ses judicieux conseils et ses remarques éclairées qui m'ont permis de mener à bien ce projet sur le roman historique contemporain. Sa rigueur et sa clairvoyance sont des qualités qui m'inspireront dans mes réalisations à venir.

Je tiens également à remercier ma tendre épouse, Aneta, dont l'amour, les encouragements et l'immense patience m'ont appris que tout est possible.

Enfin, j'aimerais exprimer ma reconnaissance à mes parents, Jocelyne et Henri-Paul Brault, pour leur appui au cours de cette entreprise.

À Aneta,

Il faut laisser le passé dans l'oubli et l'avenir à la Providence

- Bossuet

Le foisonnement des œuvres historiques dans le panorama littéraire actuel témoigne, n'en déplaise à Bossuet, d'une volonté manifeste d'explorer et ressusciter le passé, de la présence réelle d'une vogue du roman historique. Or, l'analyse des formes plus contemporaines du genre révèle une modification des paramètres traditionnels de composition, un renouvellement de l'approche de construction du passé. C'est ce postulat qui nous a incité à poursuivre notre investigation. Nous avons donc choisi, dans le cadre de notre réflexion sur les procédés de construction du passé, de consacrer notre analyse au roman *L'enfant de Bruges* (1999) de Gilbert Sinoué. Ce roman, qui s'inscrit dans le courant du roman historique contemporain, en créant un univers romanesque et crédible où évoluent des personnages historiques et fictifs tout à fait convaincants, nous offre une représentation du passé vraisemblable et intelligible. Si toute fiction, comme le rappelle Genette, est « une thématization de la réalité selon certaines modalités de manifestation¹ » cela est particulièrement vrai de la fiction historique, qui se veut, pour reprendre les termes de Claudie Bernard (qui consacre un ouvrage entier à la question de la « recomposition du passé » dans le roman historique romantique), une « réactualisation de l'Histoire-passé, à laquelle elle rend un ersatz de "présent" » en « communiqu[ant] au passé la contingence et l'urgence d'un "maintenant"² ». Ici, les contraintes de la vraisemblance et de l'intelligibilité deviennent des conditions *sine qua non* du pacte de lecture. Sous ce

¹ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 81.

² Claudie Bernard, *Le passé recomposé*, Paris, Hachette, 1996, p. 98.

rapport, le roman historique accentue la problématique de la représentation, qui se trouve au cœur du genre romanesque et qui se pose en ces termes : comment combiner les marques fictionnelles pour recréer « la couleur des temps³ », rendre compte de l'atmosphère de l'époque présentée? La construction d'un univers historique vraisemblable, c'est-à-dire suffisamment convaincant aux yeux du lecteur, aura un effet déterminant sur l'ensemble de la structure et des composantes du récit. Or la production de cette vraisemblance est indissociable du déploiement de dispositifs particuliers. Pour le romancier, il s'agira, comme l'affirme Claudie Bernard, de « transformer l'advenu en aventure : de nous faire oublier ce que nous savons, et que nous savons être accompli, pour nous le faire revivre dans son accomplissement, ouvert, instable, palpitant⁴ », bref d'enclencher un processus de « présentification » de l'Histoire, de mise en relation du présent du lecteur et du passé du roman dans des rapports dynamiques.

Depuis ses débuts officiels au début du XIX^e siècle avec les *Waverley Novels* de Walter Scott, le roman historique a évolué, s'est recomposé au gré du temps et des mouvements littéraires. Il n'est donc pas surprenant que les modes de composition et de lecture du roman historique contemporain (c'est-à-dire sous la forme de romans tels que *L'enfant de Bruges*) se distinguent de la forme plus classique du genre historique et du « nouveau roman historique », auquel on rattache notamment le nom de Marguerite Yourcenar (*Mémoires d'Hadrien* [1951] et *L'Œuvre au noir* [1968]), et qui s'appuie sur l'usage de procédés propres au nouveau roman, par exemple, l'exploration de la dimension psychologique et le recours à différents

³ Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, sous la dir. de Michel Cambien, Paris, Librairie Larousse, 1973, p. 84.

⁴ Claudie Bernard, *op. cit.*, p. 98-99.

procédés narratifs, notamment ceux qui opèrent des bouleversements de la temporalité. Or c'est précisément en raison de ces divergences que le roman historique contemporain a tendance à se situer davantage dans le giron de la paralittérature, à l'instar du roman policier (à énigme ou à suspense); c'est ce qui explique en partie le fait qu'il ait généralement été boudé par l'institution universitaire. Les romans de Gilbert Sinoué ne font pas vraiment exception à cette règle : salués par les journalistes⁵, ils n'ont guère encore fait l'objet de travaux critiques à proprement parler. Pourtant, la question de la construction crédible du passé s'y pose avec acuité. Aussi nous paraît-il judicieux d'appliquer à *L'enfant de Bruges* les concepts, méthodes et analyses mis au point par de nombreux théoriciens du roman historique romantique. Dans quelle mesure les conclusions tirées par Georges Lukács, Jean Molino et Claudie Bernard valent-elles pour le corpus contemporain et nous permettent-elles de mieux saisir les tendances fondamentales du récit, les procédés de construction du passé qui s'y manifestent? Dans ses aspects plus techniques, notre réflexion sur la construction formelle du passé, tant aux chapitres de la narration que du discours, se nourrira surtout des travaux de Vincent Jouve, Philippe Hamon, Gérard Genette mais aussi ceux de Roland Barthes, Dorrit Cohn, Henri Mitterand et, pour ce qui est du roman policier, ceux de Jacques Dubois et du groupe CÉFAL. Nous formulerons le vœu que la présente analyse offre une perspective novatrice sur le roman historique contemporain du fait qu'elle s'intéressera à en dégager les composantes fondamentales. Nous pensons notamment à l'importation des techniques propres au genre policier, expérience déjà

⁵ Cf. Numéros de juin 1999 et de juillet 2003 de la version Internet du magazine *Lire*.

tentée par Umberto Eco dans *Le Nom de la rose*⁶ et renouvelée dans les romans de Gilbert Sinoué (*Le Livre de saphir* et *L'enfant de Bruges*) mais également dans *Le Cercle de Dante*⁷ de Matthew Pearle. Quelles en sont les répercussions sur la nature et le rôle des dispositifs fictionnels par lesquels Gilbert Sinoué cherche à « re-construire » le passé? Afin d'examiner les procédés de construction du passé dans le roman historique contemporain, nous nous proposerons d'interroger la fonctionnalité textuelle du roman de Sinoué puis de montrer la manière dont cet univers romanesque s'offre au lecteur. Pour ce faire, nous adopterons une approche d'inspiration « structuraliste », qui s'appuie sur une analyse rigoureuse des composantes narratives et discursives du roman. Quelle place et quelle fonction Sinoué assigne-t-il aux personnages historiques et fictifs, « aux autochtones et aux immigrants⁸ » du récit? Quels sont les procédés de représentation du personnel et de la société du roman? Quel est l'impact de l'importation des techniques propres au genre policier sur le mode de composition? Quelle est la validité d'une telle approche sur le plan historique?

En guise d'introduction à notre analyse, nous résumerons l'histoire du roman, nous nous attarderons au contenu historique de la trame narrative, en l'occurrence le mystère de la peinture à l'huile, puis nous présenterons l'auteur, Gilbert Sinoué. Nous tenterons d'expliquer la « vogue du roman historique » et les questions que suscite une telle vogue quant au statut de la littérature historique. Nous nous pencherons ensuite sur la problématique de la définition du roman historique, avant

⁶ Grasset, 1980.

⁷ Laffont, 2004.

⁸ Marc Marti utilise cette terminologie (qu'il emprunte à Terence Parsons) dans cet appel à contribution pour le colloque *Pour une approche narratologique du roman historique*, [en ligne], [<http://www.fabula.org/actualites/article8722.php>], source consultée le 15 mai 2005.

d'aborder la question centrale de notre argumentation. Dans le deuxième chapitre, nous traiterons de la problématique de la construction du passé dans *L'enfant de Bruges*. Nous nous intéresserons plus précisément aux notions sous-jacentes à une telle entreprise, aux exigences auxquelles doit satisfaire le récit, notamment à la nécessité d'intégrer les enjeux propres à la première partie du XV^e siècle en Toscane et en Flandre, enjeux détectables tant dans la matière narrative que dans la couverture discursive. Plus précisément, nous mettrons en évidence les deux grands axes de construction et montrerons comment cette construction transite nécessairement par le « personnel » et la « société » (l'univers matériel) du roman. Comme le souligne Philippe Hamon, « le psychologique n'est pas dans le personnage, comme l'âme dans le corps, mais dans un effet de vraisemblance⁹ ». À cet égard, il est intéressant d'évaluer la contribution de bon nombre de personnages tant historiques (notamment le peintre flamand Jan Van Eyck, l'homme d'État florentin Cosme de Médicis et le prince Enrique, Henri le navigateur) que fictifs (en particulier l'apprenti de Van Eyck) et leur mode de composition particulier. Enfin, nous nous interrogerons sur la nature des procédés de représentation fortement marqués par l'intégration du roman policier. En contrepoint, nous consacrerons le troisième chapitre à la question complexe du mélange des genres, à l'importation de la structure policière et des répercussions d'une telle cohabitation des genres sur le mode de construction du passé. Nous nous interrogerons sur la pertinence de cette combinaison, la complémentarité des deux genres, les caractéristiques de la structure policière et les particularités de la recherche indicielle et, corollairement, de la participation du lecteur au travail de construction du sens du récit et parallèlement

⁹ Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1998, p. 9.

de l'Histoire, de la nature et des effets des procédés propres à l'enquête policière et de la démarche maïeutique qu'elle suppose. Comme nous le verrons, Sinoué use de procédés de construction novateurs qui aboutissent à une amplification de la dimension humaine du récit, manifeste par la prégnance de la « parole » des personnages.

Chapitre premier

Fondements de notre réflexion sur *L'enfant de Bruges* de Gilbert Sinoué

Introduction

Le roman *L'enfant de Bruges* de Gilbert Sinoué, publié chez Folio en 1999, récit présenté par un narrateur hétérodiégétique, s'inscrit dans le courant des formes plus contemporaines du roman historique et tente, selon des procédés particuliers, de renouveler le genre historique. Car ici le roman historique opère un mélange de genres, combinant roman policier et roman d'espionnage. Vingt-cinq chapitres, 435 pages, un épilogue, une histoire qui s'étend sur tout au plus dix semaines, soit d'une journée du mois de juin 1441 au 15 août 1441, jour de l'Assomption, point d'aboutissement du récit.

Résumé de l'œuvre à l'étude

Que nous raconte *L'enfant de Bruges*? Voici un court résumé de l'histoire. Juin 1441. Des artistes et des penseurs, tant en Toscane qu'en Flandre, sont la cible d'une guilde secrète. Dans leur mire, les artisans de la première Renaissance à Florence, les penseurs et artistes florentins, mais également ceux de la Flandre, dont Jan Van Eyck et les apprentis du grand peintre flamand, les Sluter, Willemarck et Wauters. La guilde entretient le sinistre projet d'empoisonner les habitants de Florence le jour de l'Assomption. À la mort de Van Eyck, son fils adoptif de treize ans, lui aussi dénommé Jan, est poursuivi par ces meurtriers mystérieux parce qu'il est détenteur d'un redoutable secret. Till Idelsbad, en réalité un Portugais du nom de Francisco Duarte, envoyé en mission pour récupérer une carte maritime que Van

Eyck a dérobée au Portugal, devient malgré lui le protecteur de l'adolescent. Échappant aux dangers, ils parviennent à découvrir l'emplacement de la carte, cachée dans les pages de prière à la Vierge d'un livre d'heures dissimulé dans l'encadrement du retable de l'église saint Jean à Gand. Découvrant la terrible conspiration qui se prépare, le géant portugais et l'adolescent partent pour Florence dans l'intention de prévenir les Florentins et le prince Enrique, protecteur de Duarte, qui s'y trouve déjà. Le jour de l'Assomption, alors que les plus grands personnages de la première moitié du Quattrocento, les Cosme de Médicis, Alberti, Ghiberti, Donatello, Fra Angelico, Michelozzo et Brunelleschi se trouvent réunis dans l'église Santa Maria del Fiore et s'apprêtent à recevoir l'hostie empoisonnée à l'ergot de seigle, le jeune Jan et Francisco Duarte révèlent au grand jour la conspiration.

Sur fond digne de roman policier (la conspiration de la guilde secrète) ou d'espionnage (la carte que Van Eyck a dérobée aux Portugais, que Duarte tente de récupérer et que les Espagnols cherchent à s'approprier), la trame narrative se tisse à même le mystère de la découverte de la technique de la peinture à l'huile par le peintre flamand Jan Van Eyck et la transmission du procédé à Antonello da Messina, « première tête de pont de l'art flamand à Naples¹ » (*Annonciation, Vierge à l'enfant, Saint Jérôme en pénitence, Salvator mundi, Crucifixion, Polyptyque de Saint Grégoire*, etc.). Aussi estimons-nous que pour mieux situer le roman, il convient de nous attarder à présenter l'œuvre du grand peintre flamand.

¹ Liana Castelfranchi Vegas, *Italie et Flandres - Primitifs flamands et Renaissance italienne*, Paris, L'Aventurine, 1995, p. 75.

Le sujet du roman : le secret de la peinture à l'huile

Fiat Lux. Que la lumière soit. Voilà sans doute l'éclatante révélation des œuvres du grand primitif flamand, Johannes Gallicus, Jean de Bruges, Jan Van Eyck, le « roi des peintres » comme se plaisait à le surnommer Philippe le Bon, duc de Bourgogne, qui le chargea de missions diplomatiques et secrètes, comme le suggère le roman par la carte maritime que le peintre « déroba » aux Portugais, le roman d'espionnage qui se superpose au roman policier offert par la fiction historique. Van Eyck était un homme secret dont l'existence recèle bon nombre de mystères (notamment, au départ, ses origines et l'année de sa naissance et ses inscriptions² sur la toile ou le cadre) et se prête admirablement à la fiction. Sur le plan pictural, l'artiste opère une véritable révolution par son style qui « se caractérise principalement par une extraordinaire minutie dans le détail et un traitement des figures en totale rupture avec l'esthétique du gothique international, alors présent dans toute l'Europe³ ». Le grand peintre flamand parvient, par l'utilisation de couleurs riches et plus lumineuses, à « [une] cristallisation de la lumière [...] qui rend l'image souveraine⁴ », comme le révèlent les scènes d'intérieur profanes chères à Van Eyck, notamment dans *Le mariage des époux Arnolfini* (1434) et *La Vierge au chancelier Rolin* (1436), et les tableaux *L'Homme au turban rouge* (1432), *Jean de Leeuw* (1436), *La Vierge au chanoine Van der Paele* (1434-1436), *Vierge sur le trône* (1437), *Sainte Barbe* (1437), le portrait du *Cardinal Albergati*, *Vierge à la fontaine* (1439), le *Diptyque de l'Annonciation* (1439), *L'homme aux œillets* et le portrait de sa

² Damien Sausset, *L'ABCdaire de Van Eyck*, Paris, Flammarion, 2002, p.59-60.

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

femme Marguerite (1439). Des qualités qui ont valu à l'artiste l'admiration et ce, tant en Flandre qu'en Italie. On affirme d'ailleurs que le roi Alphonse de Naples possédait un tableau du grand peintre. Il convient ici de souligner la particularité de la technique des primitifs flamands qui, disait-on, faisaient uniquement usage de tons purs, de couleurs non mélangées. Or parmi les œuvres des primitifs flamands, qui regroupent également les Petrus Christus, Rogier Van der Weyden et Robert Campin, le polyptyque de l'*Agneau mystique* de Jan Van Eyck – et d'Hubert son frère – constitue sans doute le monument artistique le plus important de la Flandre de la première moitié du XV^e siècle. Le retable, qui loge dans l'église saint Bavon à Gand, représente une œuvre imposante de vingt-six panneaux (3,50 m de haut sur 4,61 m [ouvert] et 3,5 m sur 2,23 m [fermé]) qu'aurait débutée Hubert Van Eyck, dès 1420. À la mort de ce dernier, elle aurait été poursuivie par son frère Jan et achevée en 1432. Le retable se trouve toujours à l'église saint Bavon de Gand et, depuis 1986, est installé dans la chapelle de Villa, à gauche de l'entrée de la cathédrale. Si les experts s'entendent pour ne pas attribuer à Van Eyck la paternité du procédé de la technique à l'huile, ils reconnaissent en revanche sa maîtrise particulière du procédé qui lui a permis de surpasser les œuvres des artistes de Florence du Quattrocento comme Michelozzo et Fra Angelico qui utilisaient la technique de la détrempe, la *tempera*, surtout destinée à la fresque. Le thème de l'apparition mystérieuse du procédé de la peinture à l'huile, qui comme le révèle le roman se fonde sur l'utilisation de l'aspic (« l'aspic s'évaporerait rapidement et il ne resterait sur la toile que la fine pellicule d'huile cuite » [p. 19]) et de l'ambre (« L'ambre et son mystère, auquel tu n'aurais jamais dû avoir accès. La découverte du grand secret. » [p. 428]). L'aura de mystère qui entoure la transmission de cette technique, et l'hypothèse d'une rencontre entre

Van Eyck et da Messina, suscite l'intérêt depuis longtemps. Au XVI^e siècle, l'Italien Giorgio Vasari tente de faire la lumière à ce sujet dans la première édition de son recueil des *Vite (Vie des plus éminents peintres, sculpteurs et architectes)*, publié à Florence à 1560, et dans lequel il consacre des pages à Van Eyck et à Antonello da Messina. Pourtant, au fil des siècles, l'héritage artistique van eyckien continue de fasciner. Ainsi, au XIX^e siècle, des écrivains français s'intéressent à la peinture flamande - et tout particulièrement au retable de l'*Agneau mystique*. Nous pensons ici aux réflexions de Jules Michelet⁵, d'Eugène Fromentin⁶ et d'Hippolyte Taine⁷ qui se sont rendus en Flandre. Plus récemment, en 1973, Robert Valey, dans le cadre d'une production franco-italo-belge-suisse, a réalisé un feuilleton télévisé en quatre épisodes intitulé *Le secret des Flamands* (mettant en vedette Isabelle Adjani), qui exploite ce même thème en mêlant un complot et une histoire d'amour entre Antonello et Maria Cavaliere. Le personnage d'Antonello est présenté comme l'initiateur de la révolution artistique, ce que confirme l'épilogue du roman : « [Il] apporta un changement radical. Il transforma la technique picturale de son temps en introduisant le plomb dans la cuisson des huiles. » (p. 437). C'est d'ailleurs la maîtrise de cette technique qui a incité les peintres italiens à effectuer le passage de la fresque à la toile. Enfin, l'écrivain argentin Federico Andahazi choisit sensiblement le même sujet dans son dernier roman *Le Secret des Flamands*⁸.

Comme on le voit, le mystère de la découverte de la peinture à l'huile et, parallèlement, l'apparition de ce procédé en Italie, continue d'être une source

⁵ Jules Michelet, *Sur les chemins de l'Europe : Angleterre, Flandre, Hollande, Suisse, Lombardie, Tyrol*, Paris, Marpon et Flammarion, 1893.

⁶ Eugène Fromentin, *Les maîtres d'autrefois : Belgique, Hollande*, Paris, Plon, 1904.

⁷ Hippolyte Taine, « La peinture dans les Pays-Bas », *Philosophie de l'art*, tome II, Paris, Hachette, 1909.

⁸ Paru aux Éditions du Nil en 2005.

d'investigation historique – et de curiosité pour le grand public. Le roman se développe, de façon prédominante, sur la mise en récit du mystère artistique de « l'assimilation du style flamand qu'Antonello dénote dans nombre de ses œuvres⁹ ». Liane Castelfranchi Vegas, qui lui consacre une étude approfondie dans son ouvrage *Italie et Flandres – Primitifs flamands et Renaissance italienne*, se penche sur la parenté de composition entre les œuvres des primitifs flamands et les manifestations picturales de la « première Renaissance¹⁰ » italienne.

[...] l'assimilation de « l'intérieur » d'un langage formel qui porte à reconsidérer l'ancienne affirmation discréditée de Vasari d'un voyage d'Antonello en Flandre. Discréditée, on le sait, par des erreurs grossières, telle la connaissance directe présumée de Van Eyck (déjà mort en 1444) et par des versions romanesques comme celle du « secret » de la technique à l'huile, dérobé et emporté par Antonello en Italie¹¹.

Depuis le XV^e siècle, plusieurs hypothèses ont été avancées pour expliquer l'apparition de cette technique picturale en Italie. Trois thèses sont pourtant privilégiées : celle de la rencontre des deux artistes à Naples (soit la « piste napolitaine ») ou encore celle d'un éventuel voyage d'Antonello da Messina en Flandre au cours duquel il aurait rencontré Van Eyck. Enfin, selon une autre thèse « Roger van der Weyden s'arrêta à Florence au milieu du siècle et aurait confié son secret à des peintres florentins¹² ». À l'évidence, le roman de Sinoué corrobore la deuxième thèse, mais la plie aux exigences de la fiction : il y a effectivement rencontre de da Messina et de Jan Van Eyck mais en Italie. Toutefois, pour contourner l'écueil que présente la différence d'âge entre les deux (les œuvres de da

⁹ Liana Castelfranchi Vegas, *Italie et Flandres – Primitifs flamands et Renaissance italienne*, Paris, L'Aventurine, 1995, p. 121.

¹⁰ Georges Renoy, *Florence*, Bruxelles, Artoria, 1992, p. 163.

¹¹ Liana Castelfranchi Vegas, *op. cit.*

¹² Fred Berence, *La Renaissance italienne*, Paris, Arthaud, 1966, p. 225.

Messina datent surtout de la deuxième moitié du Quattrocento) et accréditer la thèse précitée, le récit crée le personnage du fils adoptif de Van Eyck, qui porte le même nom, et qui a à peu près l'âge du peintre italien.

L'auteur Gilbert Sinoué

Mais, au fait, qui est Gilbert Sinoué? Pour plus de détails, nous nous reportons à l'article de Jean-Rémi Barland paru dans l'édition Internet du magazine *Lire*¹³. Romancier et essayiste francophone d'origine égyptienne, Gilbert Sinoué est né le 18 février 1947 au Caire, où il coule une jeunesse heureuse sur le bateau de son père. Après des études chez les Jésuites, il débarque à Paris à l'âge de 19 ans pour poursuivre des études à l'École normale de musique où il se consacrera à la guitare classique, instrument qu'il enseignera par la suite. Après quelques succès comme parolier, il adopte au tournant de la quarantaine le métier d'écrivain. Ses romans sont acclamés tant par les lecteurs que la critique; il poursuit parallèlement les professions de scénariste et de dialoguiste. Aujourd'hui, Sinoué jouit d'une renommée certaine comme écrivain primé tant dans les sphères du roman historique que du roman policier. Avec *L'enfant de Bruges* (1999), Gilbert Sinoué signe un sixième roman que le critique du magazine *Lire* décrit comme un « roman d'éducation, érudit et rempli de fantaisie [...] un thriller haletant¹⁴ ».

¹³ Pascale Frey, « Gilbert Sinoué, conteur devant l'Éternel », version Internet du magazine *Lire*, juillet-août 2003, [en ligne], [<http://www.lire.fr/portrait.asp/idC=45205/idTC=5/idR=201/idG=>], source consultée le 20 juillet 2005.

¹⁴ Jean-Rémi Barland, « Le fils de Van Eyck enquête », version Internet du magazine *Lire*, [en ligne], [<http://www.lire.fr/critique.asp/idC=38198/idTC=3/idR=218/idG=3>], source consultée le 20 juillet 2005.

Gilbert Sinoué est particulièrement prolifique. Il a signé bon nombre de romans à caractère historique : *Avicenne ou la route d'Ispahan* (1989), *L'Égyptienne* (1991) primé par le prix littéraire du Quartier latin, *La Pourpre et l'Olivier* (1992), pour lequel on lui a décerné le premier Prix Jean-d'Heurs du roman historique, *La Fille du Nil* (1995), *Le Livre de saphir* (1996), traduit en treize langues, qui lui a valu le prix des Libraires de France en 1996, et plus récemment, *Des jours et des nuits* (2001), *L'ambassadrice* (2003) et *Les Silences de Dieu* (2004) – grand prix de la littérature policière. Dans son tout dernier roman *Akhenaton : le Dieu maudit* (2004) Sinoué revient pour ainsi dire à ses origines en situant l'action de son roman en terre égyptienne. Il apparaît difficile de circonscrire la production de Sinoué à un seul genre puisque, en définitive, elle se caractérise par un certain éclectisme. C'est que le romancier passe volontiers du genre historique au récit policier, du thriller métaphysique à l'essai (nous faisons ici allusion à son livre *À mon fils à l'aube du troisième millénaire* [2000]).

La vogue du roman historique

Le roman historique passionne. La « vogue du roman historique », expression que nous pouvons attribuer à Bernard Pivot¹⁵, témoigne de la fécondité et de la remarquable ascension du genre dans le panorama littéraire depuis près de trente ans, soit essentiellement depuis la publication du *Nom de la rose*. Cet intérêt marqué pour l'histoire est détectable par l'abondante production de la littérature historique. Tout d'abord dans les multiples biographies romancées, notamment celles des Marguerite Yourcenar (*Mémoires d'Hadrien*, Gallimard, 1977), Max Gallo

¹⁵ Bernard Pivot, « La vogue du roman historique », *Lire*, n° 66, Paris, 1981, p.7-8.

(*Imperator*, Éditions XO, 2003), Michel Peyramaure (*Jeanne D'Arc*, Laffont, 1999) et Valerio Manfredi (*Alexandre le Grand*, Pocket, 2003) et, plus près de nous, Nicole Fyfe-Martel (*Hélène de Champlain – tome 1*, Hurtubise HMH, 2003).

D'autre part, cet engouement est également souligné par la diversité des fictions historiques. Des romans exotiques de Christian Jacq sur l'Égypte, en passant par ceux de Jean-Christophe Rufin (*Sauver Ispahan* [1998] et *Rouge Brésil* [2001]), de Marie Ferranti (*La Princesse de Mantoue*, Gallimard, 2002), de Pascal Quignard (*Les ombres errantes*, Grasset, 2002), Louis Caron (*Le canard de bois*, Boréal, 1981), Louise Simard (*La Promesse*, Libre expression, 2004), Diane Lacombe (*La Châtelaine Mallaig*, V.L.B., 2000) et Pierre Billon (*Nouvelle-France*, Montréal, Leméac/Actes sud, 2004), pour ne nommer que ceux-là. Cette passion de l'histoire loin de se limiter au roman s'étend aux productions télévisuelles et au septième art, qui puise son inspiration à même la littérature historique. C'est ainsi que bon nombre de réalisateurs se lancent dans l'adaptation cinématographique de romans historiques, de *La Reine Margot* d'Alexandre Dumas (Patrice Chéreau, 1993) en passant par *L'Œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar (André Delvaux, 1988), *Le Nom de la rose* d'Umberto Eco (Jean-Jacques Annaud, 1986), *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos (Stephen Frears, 1988), et plus récemment, *La jeune fille à la perle* (Peter Weber, 2003) et le long métrage canadien *Nouvelle-France* (Jean Baudin, 2004).

Cette vogue du roman historique doit être analysée en rapport avec le statut de la fiction historique et sa quête de légitimité, question qui trouve toute sa pertinence et sa signification dans le cadre de notre analyse. C'est que l'on a souvent accusé le roman historique de s'éparpiller dans les productions mineures du roman

populaire, décrié par l'intelligentsia mais célébré par la critique journalistique et apprécié d'un lectorat composite. C'est du moins à la lumière de ce constat que l'on peut interpréter la reconnaissance accrue des romanciers historiques qui au cours des dernières années sont devenus récipiendaires de prix littéraires prestigieux. En voici une liste non exhaustive :

1) Grand prix de l'Académie française

2002 : *La Princesse de Mantoue*, Marie Ferranti, Gallimard,
1997 : *La bataille*, Patrick Rambaud, Grasset,

2) Prix Goncourt

2002 : *Les ombres errantes*, Pascal Quignard, Grasset
2001 : *Rouge Brésil*, Jean-Christophe Rufin, Gallimard
1993 : *Le rocher de Tanios*, Amin Maalouf, Grasset

3) Prix Renaudot

2002 : *Assam*, Gérard de Cortanze, Albin Michel
2001 : *Céleste*, Martine le Coz, Du Rocher

4) Prix Femina

2002 : *Adieux à la reine*, Chantal Thomas, Seuil

Même si ces prix littéraires ne constituent pas une reconnaissance absolue du roman historique, ils représentent des signes révélateurs des efforts de renouvellement du genre, de la richesse historique – et l'érudition croissante – des œuvres de même que de la rigueur dont font preuve certains romanciers¹⁶ dans la construction du passé, autant de qualités qui participent à une réactualisation plus authentique et plus littéraire de l'Histoire.

¹⁶Par exemple, les auteurs d'*Imprimatur* ont mis dix ans de recherche pour rédiger le premier tome. Il s'agit de « Rita Monaldo et Francesco Sorti, [un] couple d'érudits italiens (elle est diplômée de philosophie classique et spécialiste de l'histoire des religions; il est musicologue, spécialiste de la musique du 17^e siècle) », précise Sonia Sarfati dans un article paru le 13 mars 2005 sur le site Internet du journal *La Presse*, [en ligne], [http://www.cyberpresse.ca/lectures/article/article_complet.php?path=/lectures/article/13/1,9442,0,032005,955379.php], source consultée le 20 août 2005.

Définition du roman historique

Pour mieux saisir la notion de reconstruction de l'Histoire – question centrale de notre analyse et à laquelle nous consacrerons le deuxième chapitre de notre argumentation – et dégager les paramètres de composition choisis par Gilbert Sinoué, il nous faut apporter quelques précisions. Un roman historique, c'est d'abord et avant tout un lieu de confluence – de confrontation – entre le roman et l'histoire, l'histoire collective et privée, la Grande et la petite histoire, où le romancier tente de ressusciter le passé par le truchement de la fiction. C'est que le roman historique est à la fois roman et histoire; il nous offre un univers où tend justement à se résorber la frontière entre la fiction et le réel, il s'efforce d'effacer les sutures qui unissent le vrai et l'inventé pour mieux cultiver cette ambiguïté dynamisante qui dote le roman d'une référentialité accrue, essentielle au pacte entre le texte et le lecteur, et par laquelle ce dernier accepte de se prêter au jeu de la *suspension of disbelief*, notion évoquée par Coleridge puis reprise par Iser, à savoir la « libre mise entre parenthèses de la faculté critique du lecteur¹⁷ ». Nous nous emploierons néanmoins à faire le point sur les tentatives de définitions du genre.

C'est Louis Maignon dans le *Roman historique à l'époque romantique* (1898), qui tente le premier d'établir les paramètres définitionnels du genre, notamment en se consacrant à l'étude des romans de Scott, du *Cinq-Mars* d'Alfred de Vigny, de la *Chronique de Charles IX* de Prosper Mérimée et du *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo. Puis, dans un autre registre, Georges Lukács, philosophe et essayiste hongrois et auteur de la *Théorie du roman* (1916), publie en 1936 son étude *Le roman*

¹⁷ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1995, p. 28.

historique qui fait office d'ouvrage de référence. Pour Lukács, la naissance du roman historique en tant que genre remonte au début du XIX^e siècle avec la parution des romans scottiens, notamment *Ivanhoe*, plus particulièrement à la chute de Napoléon, période qui inaugure l'émergence de la classe bourgeoise, à laquelle on rattache corrélativement la notion du privé. L'ère industrielle, et le capitalisme naissant qui l'accompagne, assurent ainsi l'ascension politique de la bourgeoisie, qui se hisse au rang de classe dominante. Le roman, genre *a priori* bourgeois, est par voie de conséquence investi d'une dimension historique. Dans l'ensemble, Lukács conclut au déterminisme historique dont les romans historiques semblent en principe se faire les témoins. Sans formuler de définition précise du genre, Lukács en dégage la principale visée, à savoir « représenter une réalité sociale déterminée à une époque déterminée avec toute la couleur et toute l'atmosphère spécifique à cette époque¹⁸ ». Plus récemment, Jean Molino, dans son article « Qu'est-ce que le roman historique? », a proposé une définition simplifiée : « un récit où le cadre est réel et les héros fictifs¹⁹ », définition dont il expose par la suite les limites. Enfin, Claudie Bernard, dans un article qui a la mérite de clairement présenter les enjeux du genre, propose les explications suivantes :

Le roman historique est un roman, une histoire qui se mêle d'Histoire, de relation du passé; une histoire à minuscule qui, outrepassant sa vocation fictionnelle – bien manifeste dans le glissement de l'adjectif romanesque vers l'illusoire, le chimérique –, se frotte à l'Histoire à majuscule [...] ²⁰ .

Puis, elle ajoute ces précisions :

¹⁸ Georges Lukács, *Le roman historique*, Paris. Payot, 1965, p. 167.

¹⁹ Jean Molino, « Qu'est-ce que le roman historique? », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1975, n° 2-3 p. 201.

²⁰ Claudie Bernard, « Le roman historique, une tranche d'Histoire : à propos de Patrick Rambaud », *Le roman historique : Récit et histoire*, sous la dir. de Dominique Peyrache-Leborgne et Daniel Couégnas, Nantes, Pleins feux, 2000, p. 290.

L'action du roman historique combine normalement un cadre et une situation authentiques, avec ou non l'apparition de personnalités célèbres, et un scénario et des protagonistes fictifs; elle mêle adroitement, et sauf pour l'expert, indiscernablement les traits inventés aux traits attestés, les figures imaginaires aux figures culturellement identifiables, le révolu au rêvé²¹.

La difficulté de délimiter les frontières du genre, d'établir ses caractéristiques définitionnelles, tient en partie à la grande diversité des œuvres qui s'affirment comme fiction historique et à l'absence apparente de dénominateur commun. Ainsi, comme l'explique Daniel Couégnas, la problématique définitionnelle tient à :

la grande variété des thèmes et des formes adoptées [qui va] de la biographie officielle jusqu'au roman d'aventures, de la biographie romancée au récit militaire, du roman antiquisant au roman hagiographique, du roman d'érudition au roman didactique et pédagogique [...]²².

On le voit donc, en l'absence de traits distinctifs, on se trouve devant l'impossibilité de définir ce genre littéraire. Certains théoriciens avanceront l'idée selon laquelle le roman historique, du moins durant la période romantique, forme plutôt un « microgenre » définissable à partir non du relevé de traits distinctifs, mais plutôt de la réception sociale d'un ensemble d'œuvres. Molino résume la notion par la formule suivante : « C'est la reconnaissance sociale qui crée le [micro]genre et non la perception des ressemblances²³ ». Au-delà des difficultés sous-jacentes à la détermination des traits définitionnels du roman historique, il faut nous résoudre à choisir un critère utilitaire : la composante historique doit occuper une fonction déterminante et essentielle. En d'autres termes, l'appellation, au sens où nous

²¹ *Ibid.*, p. 291.

²² Daniel Couégnas, « *Ivanhoe* et *Les Chouans* : Lecture des dénouements de deux romans historiques », *op. cit.*, p. 76.

²³ Jean Molino, « Qu'est-ce que le roman historique? », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1975, n° 2-3, p. 233.

l'entendons, doit recouvrir des « romans où l'histoire constitue un personnage essentiel²⁴ » qui devra faire l'objet d'un travail de recherche documentaire nécessaire à une reconstitution juste et crédible de l'époque qu'il évoque. Le roman, tout compte fait, satisfait à ce critère définitionnel puisqu'il livre un récit résolument empreint de la composante historique.

²⁴ Gérard Vindt et Nicole Giraud, *Les grands romans historiques*, Paris, Bordas, 1991, p. 9.

Chapitre deuxième

La notion de construction du passé

Le cahier des charges du roman

Recomposer le passé, tel est le pari que doit relever l'auteur qui s'adonne au genre historique. Au départ, l'enjeu, le « cahier de charges » du roman historique se résume en ces termes : créer un univers romanesque où évoluent des personnages à la fois historiques et fictifs crédibles, offrir une représentation vraisemblable et convaincante de la tranche d'histoire de telle sorte que, comme le souligne Claudie Bernard, « la représentation donne une présence à l'absent, une quasi-présence à l'abstrait et un présent à l'aboli, au passé¹ ». Comme nous l'avons fait remarquer dans le chapitre premier, définir le roman historique présente une difficulté déclarée en raison de l'ambiguïté même des rapports qu'y entretiennent histoire et fiction, ambiguïté il est vrai que le roman cultive pour mieux confondre le lecteur et généraliser l'impression d'authenticité historique à l'ensemble du récit. En vérité, bien que la construction du passé dans le roman historique contemporain paraisse couler de source, elle met en cause des procédés complexes où les notions d'Histoire et de fiction occupent une place prépondérante et dont les interactions doivent être prises en compte. Pour éclairer la notion, nous nous reportons aux explications d'André Daspré :

Il ne s'agit plus d'envisager seulement les relations entre le monde fictif du roman et la réalité, mais aussi les relations qu'entretiennent la réalité et la fiction dans le monde imaginaire. Les relations entre le réel et le fictif se situent donc sur deux plans différents – mais non pas indépendants².

¹ Claudie Bernard, *Le passé recomposé*, Paris, Hachette, 1993, p. 76.

² André Daspré, « Le roman historique et l'histoire », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1975, n° 2-3, p. 235.

En effet, pour bon nombre de théoriciens, la mise en texte concomitante du roman et de l'histoire relève à la base d'une antinomie où la composante historique se trouve en porte à faux avec la notion même de fiction. Cette opposition appelle, croyons-nous, plusieurs remarques. Un examen attentif du genre montre que le roman historique repose justement sur cette ambivalence productrice d'une « mise en tension » du fictif et de l'historique qui tend à l'équilibre dans l'univers du roman. Comme le fait remarquer Claudie Bernard :

Sur le plan structural et diachronique, c'est donc de tension plutôt que d'opposition qu'il faut parler entre Histoire et roman, deux activités impliquées dans le roman historique³.

Dans cette perspective, il serait alors permis de concevoir les relations entre la fiction et l'Histoire comme des rapports de complémentarité, la fiction contribuant à mettre en valeur la composante historique, à la rendre plus humaine, puisqu'en définitive « le fictif ne s'oppose pas au réel mais se donne au contraire pour seule façon de l'appréhender⁴ ». On voit donc que la principale difficulté à surmonter, sur le plan de la composition, sera celle de la corrélation des champs historique et romanesque que le romancier devra enchâsser de manière à rendre le plus imperceptible possible la suture entre les deux.

Cette entreprise de réactualisation de l'Histoire soulève plusieurs questions quant à la nature et l'objet même de ce travail de construction : que représenter et selon quelles modalités? Comme élément de réponse à la première interrogation, nous sommes amené à formuler un constat évident : le roman, *a priori* réaliste, se

³ Claudie Bernard, *op.cit.*, p. 60.

⁴ Belinda Cannone, *Narrations de la vie intérieure*, Paris, PUF, 2001, p. 1.

trouve devant l'impossibilité de tout représenter : il doit choisir parmi des traits significatifs censés évoquer la période historique. Ainsi, *L'enfant de Bruges* peut tout au plus suppléer aux lacunes inhérentes au travail de figuration du passé qui, en définitive, se limite à proposer au lecteur un univers vraisemblable dont l'édification reposera sur le respect de critères d'intelligibilité, de cohérence et de conformité à l'histoire officielle. C'est à la lumière de ce postulat que l'on peut comprendre la remarque de Fiona McIntosh : « [la] résurrection n'a pas pour ambition d'être la réplique exacte de ce qui a été, ce qui serait impossible voire peu désirable, [...] mais d'être un analogon, un possible⁵ ». La construction de la réalité historique pose un problème particulier vu la nécessité de reconstituer un univers a priori peu connu du lecteur. C'est que le roman historique n'est pas tenu de reproduire une réalité qui est d'ores et déjà du domaine du souvenir, mais de (re)créer/relayer un univers dont les traits sont le plus possible assimilables à la réalité, suffisamment en tout cas pour susciter l'adhésion du lecteur, pour que ce dernier puisse constater une correspondance évidente et naturelle entre le réel et la fiction, bref qu'il le trouve vraisemblable.

Le principe de vraisemblance romanesque

Le roman est toujours un mensonge, un beau mensonge cohérent. Ainsi satisfait-il non point à la vérité, qui peut être considérée comme une adéquation au réel, mais à la vraisemblance qui est un autre ordre de vérité⁶.

⁵ Fiona McIntosh, « Cadres narratifs et préfaces scottiens : L'H/histoire dans les *Waverley Novels* », *Le roman historique : Récit et histoire*, sous la dir. de Dominique Peyrache-Leborgne et Daniel Couégnas, Nantes, Pleins feux, 2000, p. 103.

⁶ Gilles Nélod, *Panorama du roman historique*, Paris, Sodi, 1969, p. 21.

La vraisemblance oriente la construction du récit et agit comme principe directeur de la représentation. De là vient l'originalité du roman historique qui par définition : « [...] ne cultive ni le vrai ni le faux, le "peut-être" [...] »⁷. Or cet entre-deux que le roman propose au lecteur oblige à la mise en texte d'une histoire inévitablement remaniée et astreinte à la vraisemblance, et il importe de le préciser « à la ressemblance non avec le vrai, mais avec certaines conventions qu'on fait semblant de prendre pour vraies [...] »⁸.

De toute évidence, cette vraisemblance devra s'étendre à la représentation des personnages et de l'univers matériel du roman. Aussi pouvons-nous interpréter les recherches importantes réalisées par les auteurs qui s'adonnent au genre historique comme une preuve attestant de la nécessité de recréer un univers romanesque intelligible et vraisemblable, « historiquement authentique en tous points »⁹. L'authenticité de l'évocation historique dans le roman est essentielle et doit s'appuyer sur des traits caractéristiques de la période évoquée et non sur le recours au pittoresque. En d'autres termes, comme le rappelle Hugo dans sa préface de *Cromwell*, le romancier historique doit se garder de « faire de la couleur locale, c'est-à-dire d'ajouter après coup quelques touches criardes çà et là sur un ensemble du reste parfaitement faux et conventionnel [...] »¹⁰. Dès lors que le roman historique souffre d'une incapacité à rendre compte de la totalité du réel qu'il est censé désigner, nous pouvons en conclure que son ambition ne sera nullement de représenter *fidèlement* le réel, mais plutôt de produire un « effet de réel », notion énoncée par

⁷ Claudie Bernard, *Le passé recomposé*, Paris, Hachette, 1993, p. 173.

⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁹ Georges Lukács, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1965, p. 167.

¹⁰ Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, sous la dir. de Michel Cambien, Paris, Librairie Larousse, 1973, p. 84.

Roland Barthes, où les éléments servant à la mise en texte qui sont « réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre [...] que le signifier¹¹ ». Comment cet effet de réel s'applique-t-il à la construction des personnages et plus précisément aux personnages historiques? Pour un élément de réponse, nous nous reportons aux propos de Lukács qui résume la problématique en ces termes :

[...] il n'importe donc pas dans le roman historique de répéter le récit des grands événements historiques, mais de ressusciter poétiquement les êtres humains qui ont figuré dans ces événements. Il importe de nous faire revivre les mobiles sociaux et humains qui ont conduit les hommes à penser, sentir et agir précisément comme ils l'ont fait dans la réalité historique [...]¹².

En somme, la fiction historique réclame la combinaison de la grande et de la petite histoire, c'est-à-dire l'intégration des grandes problématiques de la période historique à une histoire à l'échelle du privé.

La couleur des temps

De façon plus particulière, le romancier doit parvenir à investir l'univers qu'il tente de recréer de la « couleur des temps¹³ », notion à laquelle nous avons fait allusion dans la partie introductive de notre analyse. Pour ce faire, le roman doit cristalliser les aspects les plus représentatifs de la première partie du XV^e siècle en Flandre et du Quattrocento italien. Concrètement, cela signifie que l'espace textuel du roman doit permettre d'accéder aux composantes cardinales de la période, d'en évoquer les enjeux artistiques, politiques, philosophiques, religieux, économiques et sociaux. Aussi, dès l'incipit, le roman définit l'horizon de lecture par l'inscription

¹¹ Roland Barthes, « Le discours de l'histoire », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 174.

¹² Georges Lukács, *op. cit.*, p. 43-44.

¹³ Victor Hugo, *op. cit.*

« Florence, juin 1441 » et la mention des premières manifestations de la Renaissance (le terme est évoqué pour la première fois par Giorgio Vasari au XVI^e siècle), dans le discours intérieur du sculpteur Lorenzo Ghiberti :

Comment convaincre les esprits figés que toutes les sources du savoir venaient de Rome, de Grèce, qu'il n'y avait rien de blasphématoire dans la volonté d'exhumer les sculptures profanes et de rétablir les écrits de Pline, Platon, Apulée, Sénèque [...]. (p. 13)

La Renaissance renvoie à cette période de redécouverte de l'héritage antique, mais aussi à l'émergence de l'humanisme, à la « découverte de l'homme, comme sujet, non plus comme essence ni comme objet. [...] L'homme rien qu'humain, mais de plus en plus humain [...]»¹⁴. À l'évidence, le roman exploite à fond le thème de l'humanisme et prend la peine d'indiquer que ces premiers acteurs sont apparus dans la Toscane du XIV^e siècle : Dante, Pétrarque et Boccace. Dès lors, la construction du passé, la restitution de la couleur des temps et du caractéristique¹⁵, se manifestent dans la matière narrative (de la diégèse) et le discours (sur le plan lexical).

La matière du roman : premier lieu de la construction du passé

Au chapitre de la diégèse, la construction du passé transite nécessairement par l'actualisation des grands enjeux et des grandes thématiques du XV^e siècle, en somme de l'épistémè. Quels sont ces enjeux et ces domaines marquants de cette période de l'Histoire? La peinture certes, mais aussi la sculpture, l'architecture, l'économie, la religion, la politique, la navigation et les progrès de l'imprimerie, d'où la pertinence de convoquer une myriade de personnages historiques comme les Ghiberti, Caxton et Coster. Sur le plan artistique, le roman met en relief deux

¹⁴ Claude-Gilbert Dubois, *L'imaginaire de la renaissance*, PUF, Paris, 1985, p. 196-197.

¹⁵ Victor Hugo, *op. cit.*

questions qui confrontent les peintres de cette période : le mécénat et la copie¹⁶. Est-ce un hasard si le romancier cite le nom de grands mécènes européens, Philippe le Bon et Cosme de Médicis (l'Ancien)? Nous relevons trois références explicites au mécénat : au chapitre deux, dans les propos de Petrus Christus :

Les temps sont durs pour nous les peintres. Vivre de sa peinture n'est pas une chose aisée [...]. Je veux espérer que le duc aura la bonté de m'accorder sa protection.[...] Sa générosité et surtout son amour vrai pour tout ce qui a trait aux arts sont connus de tous. (p. 33)

et la mention du bailleur du retable au chapitre cinq :

« - Qui est donc ce Jodocus Vijd?
- Un échevin gantois, marguillier de l'église Saint-Jean. Il est le bailleur du retable. » (p. 80)

puis enfin, au chapitre 19, la référence au mécénat de Cosme de Médicis :

[...] j'ai examiné les dépenses liées à votre mécénat. Savez-vous à combien elles s'élèvent? À plus de 600 000 florins. La villa de Careggi, l'abbaye de Fiesole, la rénovation de l'église du Saint-Esprit à Jérusalem, sans compter les dons, les acquisitions d'œuvres d'art, les manuscrits, [...] les commandes des fresques pour le couvent de San Marco, passées à Michelozzo [...]. (p. 315)

De même, le roman fait référence au problème de la copie, notamment quand il fait allusion à l'une des œuvres du peintre Rogier van der Weyden :

« Van Eyck faillit le [Rogier van der Weyden] plaisanter sur deux détails de cette œuvre [*L'Annonciation*] qu'il estimait largement « empruntés » au tableau qu'il avait lui-même peint du couple Arnolfini [...] » (p. 133)

La référence au livre d'heures est significative. Dans un premier temps, elle renvoie à une réalité socio-historique : « En ce début de XV^e siècle, tout noble ou prince se doit de posséder son propre livre d'heures [...] [qui comporte] toutes les prières à réciter

¹⁶ Cf. Damien Sausset, *L'ABCdaire de Van Eyck*, Paris, Flammarion, 2002, p. 91.

au long de la journée en fonction des offices¹⁷ ». Dans un deuxième temps, elle souligne la formation artistique du grand peintre flamand :

[...] les historiens sont aujourd'hui persuadés qu'une partie de la formation de Jan Van Eyck s'est faite au contact d'enlumineurs parisiens. On lui attribue notamment cinq pages des *Très belles heures du duc de Berry*, sans doute réalisées entre 1422 et 1425, époque où le manuscrit est en possession de Jean de Bavière¹⁸ .

Dans un troisième temps, le livre d'heures symbolise, comme le décrit Jean-Pierre Hartan dans un ouvrage qu'il consacre au sujet, *L'âge d'or des livres d'heures*¹⁹, un art du Moyen Âge, le gothique international, courant artistique duquel les artistes de la Renaissance tentent de s'éloigner. Le grand peintre flamand, par le réalisme qu'il affirme dans ses œuvres, se détache du gothique international dont s'inspirent les enluminures des livres d'heures, un fait que le texte prend la peine de préciser par l'intervention de Donatello :

De toute évidence, le Flamand avait délaissé les accumulations de détails stériles et les lourdeurs d'un gothisme insupportable pour lui préférer ce réalisme et cette authenticité que nous-mêmes essayons d'atteindre. (p. 180)

En outre, le livre d'heures est la preuve matérielle de l'existence d'Hubert, le frère de Van Eyck, comme le confirme la référence à la page 82 du roman (« le livre d'heures commandé à Hubert par Guillaume IV »), et constitue le point d'aboutissement du récit d'espionnage, l'endroit où le grand peintre avait caché la fameuse carte dérobée aux Portugais. Sur le plan politique, pour restituer les grands problèmes du temps, le roman convoque d'illustres personnages, notamment Cosme de Médicis et le prince Enrique (Henri le navigateur) du Portugal. Le roman évoque aussi des événements

¹⁷ Damien Sausset, *op. cit.*, p. 68.

¹⁸ *Ibid.*, p. 52.

¹⁹ Jean-Pierre Hartan, *L'âge d'or des livres d'heures*, Bruxelles, Elsevier Séquoia, 1977, 192 p.

historiques : le mariage du duc de Bourgogne avec l'infante Isabelle, le concile œcuménique d'Eugène IV, l'histoire de la Flandre (la bataille des éperons d'or à Courtaai) et de Florence (en particulier des Médicis), la prise de Ceuta par les Espagnols, l'islam, les Turcs, la persécution des juifs en passant par les découvertes maritimes de Marco Polo et des marins portugais. À titre d'exemple, nous citons la pratique du bannissement qui est soulevée pour trois personnages historiques : d'abord Robert Campin « banni de Tournai pendant un an » (p. 131), Cosme de Médicis qui usait « de deux procédés redoutables : le bannissement et l'arme fiscale » (p. 173), et la référence à Alberti qui « [...] avait profité du concile pour revenir à Florence après plusieurs années de bannissement [...] » (p. 176). Sur le plan technique, le récit comporte de nombreuses explications liées à la navigation maritime (notamment la référence à l'astrolabe, à la pierre d'aimant, à la sonde et à la caravelle) et à l'imprimerie. Sur le plan économique, les références au système bancaire des Médicis, au commerce maritime, les références aux guildes et corporations (mention de la Hanse de Bruges et la Hanse teutonique à la page 161), le marché de la laine et les entrepôts de soierie de la *tavola* de Florence, au commerce florissant de Bruges et Florence et à la richesse de ses habitants et son économie (la référence à l'hôtel des Van der Beurze [p. 160] et au système bancaire des Médicis).

La prose du roman : deuxième lieu de construction du passé

La construction du passé passe nécessairement par la prose du roman, la composante discursive. D'ailleurs, un arpentage lexical du récit met en évidence la présence d'un vocabulaire thématique qui participe directement à la création de l'effet de réel historique. C'est pour cette raison que le récit multiplie les termes qui

relèvent de l'isotopie picturale : les pinceaux de martre (p. 61), la laque de garance (p. 30), la céruse (p. 30), la guède (p. 85), l'orpiment de soufre, (p. 74), le cinabre (p. 403), le sang-dragon (p. 20), la *tempera* (p. 132), le marouflage (p. 163), etc. De même, les termes propres à la navigation abondent : de l'astrolabium (p. 13), la gabare (p. 43), le loseboyghe, la scarpoise, le hegboth et la scuta (p. 64), le kog (p. 66), les allèges (p. 67) la brigantine (p. 345), pour ne nommer que ceux-là. Le roman use du même procédé pour évoquer le religieux, notamment en faisant allusion à l'aube, la chasuble, l'étole et à l'amict (p. 190), l'offertoire et au répons (p. 416), aux prières *L'Obsecro te* et *l'O Intermerata* (p. 336) à la Vierge et, bien entendu, au livre d'heures. Au même titre que le topos de la peinture, nous constatons que l'utilisation des langues étrangères préside à la production de cet effet de réel historique, notamment les termes italiens et flamands, pour représenter des éléments de ces deux territoires du roman, de même que le latin, qui renvoie à la culture scientifique de l'époque. Les termes latins, flamands, italiens et portugais sont ainsi disséminés dans le texte comme autant de teintes pour rendre compte de la couleur temporelle du Quattrocento : les *discepoli* (p. 13), le « maestro » (p. 14), la *bottega* (p. 14), le *hooftman* (p. 146), les *hondeslagers* (p. 58), les *tyndraghers* (p. 124), les *kranekinders* (p. 62), les *polders* (p. 195), la *spada* (p. 232), les *banchi grossi* (p. 254), *minheere* (p. 123), les *maggiori*, *lettere di compani* et *lettere private* (p. 256), la *manta* (p. 262) de même que les segments « E morto » (p. 14) et « Chi lo sa? » (p. 376), etc. Ce procédé chez Sinoué comporte une autre caractéristique digne d'intérêt, à savoir l'absence de traduction réelle des termes étrangers sous la forme de notes en bas de page ou de lexique. Si le narrateur fournit parfois des explications (par exemple, avec le terme *tyndraghers* : « malgré tous les barils déversés par les

tyndraghers » (p. 124) et « là des *poorters*, bourgeois de Damme » (p. 195), il n'en demeure pas moins que de façon prédominante, ce dernier limite ses interventions, soucieux de réduire au minimum son interférence avec l'immersion du lecteur dans l'univers romanesque. Dès lors, l'explication des termes, nécessaire à la compréhension, sera mise à la charge du discours des personnages : « Vous habitez toujours chez les *kiekenfretters*, les mangeurs de poulets? À Bruxelles, oui. » (p. 131), et l'inscription du retable dictée par Van Eyck « *Pictor Hubertus e Eyck major quo nemo repertus incepit. [...]* » par la suite traduite par le jeune Jan « Le peintre Hubert Van Eyck auquel personne n'est réputé supérieur, a commencé [...] » (p. 81). Cette participation active des personnages – qui donne lieu à une mise en retrait partielle du narrateur – est le premier signe d'une amplification de la composante humaine du récit, sujet que nous développerons dans le prochain chapitre. Cet effet de réel tient également à la mise en texte de termes archaïques, pittoresques, aux consonances surannées, qui accentuent l'effet de réel. C'est du moins dans cette optique que l'on peut concevoir les mots ou locutions comme le « charroi » (p. 144), « le coutil » (p. 17), « les arresteurs » (p. 145), le « rai de soleil » (p. 388), « s'encalminer » (p. 356), la « sente poussiéreuse » (p. 371), « s'il me souvient bien » (p. 391), « son varlet » et « fors moi » (p. 337), « m'enferrer dans ma désespérance » (p. 295), pour se limiter à ces quelques exemples, autant d'appellations qui concourent à la construction du passé.

Le concept d'histoire

Mais l'analyse de l'approche de construction du passé du roman doit être examinée à la lumière de la conception de l'Histoire véhiculée par ce type d'œuvre,

facette inhérente à la notion de construction du passé. Tout d'abord, le roman historique traditionnel repose sur une conception humaniste de l'histoire telle que nous la retrouvons dans les romans de Scott et de Hugo, comme le souligne Jean Molino : « L'histoire classique scrute l'opacité des événements pour y retrouver l'intelligible entrelacement des intérêts humains, l'histoire romantique cherche, derrière la surface des choses, les forces qui les animent [...]»²⁰ », en somme une histoire qui est « le résultat non plus du jeu des hommes, mais de la lutte de forces abstraites²¹ ». Lukács explique dans son ouvrage phare *Le roman historique* que l'Histoire insérée dans le récit pourrait dériver de la matière historique si « le passé figuré est clairement reconnu et vécu [...] comme la *préhistoire nécessaire* du présent²² », c'est-à-dire à une contemporanéité qui s'étend aux personnages et aux thèmes traités dans le roman. On l'aura deviné, *L'enfant de Bruges*, comme la plupart des romans historiques contemporains, s'édifie à partir d'une conception romantique, humaniste de l'histoire. Et le lien entre passé et présent sera d'autant plus solide que le passé présenté par le roman est toujours vivant et tangible, comme les peintures de Van Eyck et l'église Santa Maria del Fiore évoquées dans l'œuvre de Gilbert Sinoué. Le roman établit alors un pont entre ces deux temporalités dont l'interaction est essentielle au travail de recomposition de l'Histoire dans le roman. En d'autres termes, pour susciter l'adhésion du lecteur, le texte doit recourir à « l'anachronisme nécessaire ». Pour éclairer cette notion hégélienne, nous nous

²⁰ Jean Molino, « Qu'est-ce que le roman historique? », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1975, n° 2-3, p. 219.

²¹ *Ibid.*, p. 218.

²² Georges Lukács, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1965. p. 65.

permettons de citer un extrait de la traduction française de Charles Bénard du tome premier de l'*Esthétique* :

Il faut respecter la vérité historique, mais aussi avoir égard aux mœurs et à la culture intellectuelle de son temps. Les héros d'Homère sont eux-mêmes plus civilisés que ne l'étaient les personnages réels de l'époque qu'il retrace; et les caractères de Sophocle sont encore plus rapprochés de nous. Violer ainsi les règles de la réalité historique est un anachronisme nécessaire dans l'art. [...] Enfin, un dernier anachronisme, qui demande plus de mesure et de génie pour se faire pardonner, c'est celui qui transporte des idées religieuses ou morales, d'une civilisation plus avancée à une époque antérieure et connue; lorsque l'on donne, par exemple, aux anciens les idées des modernes²³.

Sans doute pourrait-on supposer que, à la manière des miroirs des tableaux eyckiens, la reconstitution historique doit réfléchir l'image virtuelle du présent? D'ailleurs, Flaubert n'affirmait-il pas, qu'en fin de compte, « l'histoire n'est que la réflexion du présent sur le passé, et voilà pourquoi elle est toujours à refaire²⁴ ? »

Pour nous aider à mieux saisir les modalités de construction du passé dans le roman, nous nous emploierons d'abord à rappeler les grandes règles de composition du roman scottien définies par Georges Lukács, Jean Molino et Claudie Bernard, à présenter l'approche proposée par Alfred de Vigny dans *Cinq-Mars*, puis à déterminer leur applicabilité et leur pertinence au mode de construction du passé chez Sinoué.

²³ G. F. W. Hegel (traduction de Charles Bénard), *Esthétique*, tome 1, [en ligne], [http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/classiques/hegel/esthetique_1/Hegel_Esthetique_tome_I.pdf], page 81, source consultée le 15 mai 2005.

²⁴ Flaubert, Lettre de novembre 1864 à M^{me} Edma Roger des Genettes, dans sa *Correspondance*, édition établie par Jean Bruneau, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 414-415.

Le mode de composition chez Walter Scott

Commençons par le modèle scottien. L'article d'Augustin Thierry publié dans l'édition du 28 février 1820 du journal *Le Censeur européen*, qui est présenté dans la section des « Jugements critiques » en appendice du roman *Ivanhoe* (1970), apporte un éclairage intéressant sur la première règle de l'approche scottienne, celle de la vérité historique :

Tout ce qu'il y a de particulier aux temps et aux lieux, l'extérieur des hommes, l'aspect du pays et des habitations, les costumes, les usages, sont décrits avec la vérité la plus exacte [...] ²⁵.

Manifestement, ce modèle, loin d'être périmé, est toujours d'actualité à en juger par le nombre de romans historiques qui suivent, du moins sur le plan formel, l'approche de Scott, en tentant de présenter une reconstitution authentique – et exhaustive – de la période historique. La deuxième règle de composition renvoie à la place du personnage historique, du « grand homme encombrant²⁶ », de « l'embarrassante hypothèque²⁷ », et parallèlement de la nécessité de « reléguer au second plan les acteurs essentiels²⁸ », puisque ces derniers doivent seulement « apparaître aux points où la nécessité objective des mouvements populaires [...] exige leur apparition²⁹ »; en d'autres termes, le roman « laisse aux personnages historiques le soin d'exprimer un "moment historique"³⁰ ». Comment expliquer un tel choix? D'abord à la difficulté inhérente à la composition d'un personnage historique qui

²⁵ Walter Scott, *Ivanhoe*, Paris, Delta, 1970, p. 492.

²⁶ Yves Ansel, « L'irrésistible ascension du romanesque dans le roman historique », », *Le roman historique : Récit et histoire*, sous la dir. de Dominique Peyrache-Leborgne et Daniel Couégnas, Nantes, Pleins feux, 2000, p. 112.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Georges Lukács, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1965, p. 357.

³⁰ Yves Ansel, *op. cit.*, p. 110.

« tienne la route » dans le cadre étroit que lui impose la Grande histoire, car, comme nous le rappelle André Daspré, « toute erreur dans la représentation du monde réel entraînera un discrédit sur l'ensemble du roman³¹ ». À cela s'ajoute la tâche de doter le personnage réel d'une vie psychologique riche et complexe, bref de l'humaniser. La nécessité de faire d'un personnage fictif moyen, qui occupe l'avant-plan, la figure centrale, le porteur du récit, constitue la troisième règle imposée par le genre. De toute évidence, le personnage fictif autorise une souplesse accrue : le personnage peut être au service du romanesque. Dès lors, chez Scott, la reconstruction passe nécessairement par la mise en texte du « protagoniste moyen » fictif, un personnage ordinaire, « seulement concret mais jamais héroïque³² » capable d'incarner la conscience de son temps. Il s'agit là d'une notion essentielle chez Scott, mise en évidence par Lukács :

Scott fait ainsi résulter ces figures importantes de l'essence de l'époque, il n'explique jamais l'époque à partir de ses grands représentants [...]. C'est pourquoi elles ne peuvent jamais être des figures centrales de l'action. Car l'essence de l'époque ne peut apparaître comme un vaste tableau aux aspects multiples que si se trouvent figurés la vie quotidienne du peuple, les joies et les peines, les crises et les embarras de l'homme moyen³³.

Enfin, Claudie Bernard, énonce une quatrième règle, celle de la primauté de l'historique sur le romanesque, qui « [...] n'a pas le droit d'oblitérer [l'] évocation de l'Histoire-passé³⁴ » : le récit ne doit pas se limiter à une évocation pittoresque sans lien dynamique entre les protagonistes du récit et les événements historiques.

³¹ André Daspré, « Le roman historique et l'histoire », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1975, n° 2-3, p. 240.

³² Georges Lukács, *op. cit.*, p. 33.

³³ *Ibid.*, p. 40.

³⁴ Claudie Bernard, *Le passé recomposé*, Paris, Hachette, 1993, p. 154.

Le mode composition chez Alfred de Vigny

Alfred de Vigny, dans son roman historique *Cinq-Mars ou Une conjuration sous Louis XIII*, publié pour la première fois en 1826, s'inscrit en faux avec l'approche scottienne. Le modèle proposé par ce roman, salué comme la première véritable fiction historique de la littérature française, se démarque nettement du modèle scottien sur deux points : la mise à l'avant-plan des personnages historiques et la proclamation de la primauté du principe de la liberté artistique sur celui de la vérité historique. Même s'il met à l'avant-scène des personnages attestés comme Cinq-Mars, Louis XIII et Richelieu, Vigny semble reconnaître l'inéluctabilité de la composante fictionnelle comme fondement du récit historique, puisqu'il reconnaît la nécessité pour le romancier de « choisir et grouper autour d'un cadre inventé³⁵ ». D'autre part, l'approche vignyenne autorise une certaine licence à l'égard de l'Histoire qui, à l'évidence, s'oppose au principe scottien de la vérité historique. À vrai dire, de tels écarts à l'histoire officielle sont permis dans la mesure où ils se fondent sur une idéologie qui défend la moralité de l'œuvre historique pour le compte du public lecteur, notion que présente Vigny dans ses « *Réflexions sur la vérité dans l'Art* » :

Le fait adopté est toujours mieux composé que le vrai, et n'est adopté que parce qu'il est plus beau que lui; c'est que l'HUMANITÉ ENTIÈRE a besoin que ses destinées soient pour elle-même une suite de leçons [...]³⁶.

Dans les faits, Vigny s'arroge le droit de modifier la version officielle des événements, « altérations » qui sont ainsi disséminées dans le roman. Pierre Gascar, dans sa

³⁵ Alfred de Vigny, *Cinq-Mars - Réflexions sur la vérité dans l'Art*, Paris, Folio, 1980, p. 24.

³⁶ *Ibid.*, p. 27.

préface du roman publié chez Folio (1980), en relève quelques-unes : Cinq-Mars n'a pu assister au supplice du bûcher d'Urbain Grandier puisqu'il ne se trouvait pas dans la ville de Loudun à cette époque; la fin du roman présente Cinq-Mars et de Thou enchaînés dans une embarcation remontant le Rhône, ce qui n'est pas exact, car Cinq-Mars avait été conduit par voie de terre à la prison de Pierre-Encize près de Lyon. Vigny retarde de cinq ans la date du procès d'Urbain Grandier pour mieux servir l'intrigue de son roman et, par là, propose une version adaptée de l'Histoire où prévaut le droit de « proclame[r] la liberté pour l'écrivain de transformer les faits historiques et les agents de l'histoire³⁷ ».

Le mode de composition chez Gilbert Sinoué

Qu'en est-il du mode de construction du roman? Sinoué opte pour un compromis, la fusion des approches scottienne et vignyenne – d'où la pertinence de dégager de part et d'autre les principes propres à chacune de ces approches. Dans un premier temps, la conception du roman se conforme au modèle de composition traditionnel scottien en faisant du jeune Jan, personnage fictif, le héros du récit. *L'enfant de Bruges* s'élabore donc à partir du protagoniste moyen qui, comme nous le savons, est essentiel à l'immersion du lecteur. Mais en mettant à l'avant-plan une distribution imposante de personnages historiques, Sinoué rompt partiellement avec le modèle privilégié par Lukács pour adopter certaines règles vignyennes. Le chapitre onze offre sans doute l'illustration la plus patente de la singularité de ce mode de composition, puisque ce chapitre met exclusivement en scène des personnages historiques réunis à l'occasion du cinquante-deuxième anniversaire de Cosme de

³⁷ Georges Lukács, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1965, p. 82.

Médicis. Le lecteur retrouve le Médicis dans son palais de Florence en compagnie de ses amis, les artistes et penseurs les plus emblématiques du Quattrocento :

Il n'était qu'à voir ce soir-là la personnalité de ses invités : Lorenzo Ghiberti, Donatello, Brunelleschi, Guidolino di Pietro, surnommé par tous Fra Angelico [...], Michelozzo di Bartolomeo, Leon Battista Alberti et père Nicolas de Cusa. (p. 173)

Un tel choix se justifie dans la mesure où il témoigne de la volonté du récit, par la présence notable des personnages historiques, de présenter une *profondeur référentielle* accrue, une « aura historique³⁸ ». Dans le récit de Gilbert Sinoué, la règle habituelle qui postule que le roman historique doit avant tout faire évoluer des personnages fictifs se trouve transgressée, invalidée. Pourtant, le roman parvient à camper les acteurs officiels de façon crédible et à les faire participer à l'action. Comment Sinoué réussit-il à contourner les écueils liés à la mise en texte de tels personnages? À vrai dire, même s'il fait évoluer ces acteurs officiels à l'avant-plan, il ne les fait jamais prendre part à la Grande histoire. Résultat : le récit se développe en marge de l'histoire officielle puisqu'il ne fait explicitement référence à aucun événement historique attesté, vérifiable. Le roman libère donc ces acteurs réels du joug de l'Histoire pour les mettre au service du roman. Sous ce rapport, nous constatons que le récit se fonde sur un concept paradoxal : il est profondément historique par l'abondance de ces références directes à l'Histoire, mais en même temps détaché de la Grande histoire. En ce sens, nous pourrions lui appliquer les remarques formulées par Claudie Bernard à propos du roman *La Bataille* de Patrick Rambaud, qui semblerait « évoque[r] une tranche d'Histoire, une tranche de passé

³⁸ Jean Molino, « Qu'est-ce que le roman historique? », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1975, n° 2-3, *op. cit.*, p. 215.

délibérément coupée de ses tenants et aboutissants³⁹ ». *A priori*, rien ne s'oppose à la construction d'un récit historique qui se situe en marge de l'Histoire mais qui fait évoluer des acteurs réels, comme c'est le cas dans *L'enfant de Bruges*. Une telle conception suscite toutefois bon nombre de questions, notamment la construction d'une histoire qui se présente en grande partie comme superposée à l'Histoire officielle, à la limite virtuelle. Par ailleurs, Sinoué se prévaut du principe vignyen de la manipulation de l'histoire à des fins romanesques. Mais ici, cette « adaptation » ne vise nullement un but moral, comme c'est le cas chez Vigny, mais plutôt l'intérêt romanesque et la progression de l'enquête inhérente au récit policier. Sinoué attribue de façon arbitraire le rôle de conspirateurs à des personnages historiques comme Lucas Moser et Petrus Christus; il retarde de deux mois le marché de Bruges, l'assassinat de Claus Sluter (qui n'est pas mort en 1441), il crée le personnage du jeune Jan, auquel il donne son propre prénom pour confirmer la thèse de la rencontre du peintre flamand et d'Antonello da Messina; puis il explique l'écriture tremblée du message sur l'encadrement du retable en l'attribuant à la main du jeune Jan.

La construction des personnages

Pour donner vie à ses personnages, Sinoué s'écarte du procédé habituel de composition où il « faut faire concurrence à l'état-civil » pour reprendre la formule si souvent citée de Balzac. Aussi les personnages sont-ils, dès leurs premières occurrences dans l'énoncé, dotés d'un nom et d'un prénom, d'un âge, d'une

³⁹ Claudie Bernard, « Le roman historique, une tranche d'histoire : à propos de Patrick Rambaud », *Le roman historique : Récit et histoire*, sous la dir. de Dominique Peyrache-Leborgne et Daniel Couégnas, Nantes, Pleins feux, 2000, p. 296.

généalogie, d'un passé, de traits physiques et moraux [...]»⁴⁰ ». Or la démarche du roman propose une autre voie : elle n'offre qu'une description sommaire des personnages, ne fait qu'esquisser les contours des personnages principaux et opte pour une caractérisation très réduite des personnages secondaires (Donatello, père Cusa, Claes le boulanger, le prêtre Littenburg, Anselm de Veere, Petrus Christus, Lucas Moser, etc.). Comment expliquer une telle approche? Comme élément de réponse, nous pourrions avancer que, contrairement à la description exhaustive des romans balzaciens, chez Sinoué « la description [...] ne vise pas la reproduction, la représentation du réel, mais bien plutôt la construction, la création du textuel⁴¹ » nécessaire au développement de l'intrigue policière qui sous-tend le roman, d'où la réduction ou schématisation de la caractérisation. La description du prêtre Hugo Littenburg, à la page 187, en constitue un exemple probant : « Taille courte, soutane noire. Un prêtre ». Ce procédé s'impose parce qu'il contribue au maintien de la tension dramatique à laquelle est subordonnée la progression du récit et, du même coup, la résolution de l'énigme. Ce constat de renoncement partiel à rendre compte de la richesse et de la complexité de l'univers matériel du roman peut étonner, car l'illusion référentielle n'exige-t-elle pas après tout une caractérisation détaillée des personnages, tant sur le plan physique que psychologique? De toute évidence, nous devons en déduire que la représentation des personnages repose ici sur l'utilisation d'autres procédés. Pour définir ces procédés, il est utile de se reporter à deux notions

⁴⁰ Gérard Vindt et Nicole Giraud, *Les grands romans historiques*, Paris, Bordas, 1991, p. 140-141.

⁴¹ J.-P. Goldenstein, *Pour lire le roman*, Bruxelles Louvain, De Boeck-Duculot, 1991, p. 20.

définies par Vincent Jouve dans son ouvrage *L'effet-personnage dans le roman*⁴² : l'effet personne et l'effet personnel.

De l'effet personne : le procédé de la fiche d'identité

Dans un premier temps, l'illusion référentielle, « l'effet de vie⁴³ » du personnage est soutenue au moyen de ce que Vincent Jouve désigne comme « l'effet personne », la représentation du « personnage comme personne [...] [qui] se donne à lire comme un autre vivant⁴⁴ ». Si le jeune Jan, le personnage principal fictif, est le seul qui peut être saisi comme un être entier puisque le lecteur peut fréquemment accéder à son intériorité, il en va autrement des autres personnages du roman, qui font l'objet d'une caractérisation réduite. Pour construire le personnage, et tout particulièrement les acteurs essentiels de l'Histoire, Sinoué use d'un procédé inusité, celui de la « fiche d'identité », qui s'inscrit dans la structure du roman policier : le nom du personnage, son âge, son origine et quelques traits physiques ou psychologiques qui le caractérisent.

« L'étiquette » du personnage, c'est-à-dire « l'ensemble de ces marques [...] qui constitue et construit le personnage⁴⁵ », devient dès lors une donnée fondamentale de la caractérisation. Le nom du personnage se présente comme le premier élément de construction du personnage, la première composante qui le dote d'une identité propre. C'est que, comme le rappelle Vincent Jouve, « [l]'être du personnage dépend d'abord du nom propre qui, suggérant une individualité, est l'un

⁴² Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

⁴³ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 108.

⁴⁵ Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1998, p. 107.

des instruments les plus efficaces de l'effet de réel⁴⁶ ». Parfois, le nom se trouve même adjoint d'un surnom, ce qui accentue la définition du personnage : c'est notamment le cas de Van Eyck, que le texte désigne à trois reprises comme le « roi de peintres » (p. 35, 83 et 97). Ainsi, la mention même du nom participe à l'illusion référentielle, en particulier pour les personnages attestés par l'Histoire. Cette tendance à expliquer le nom des personnages prend ici tout son sens puisqu'elle contribue à la mise en relief du personnage nécessaire à la lumière du déficit de la description que nous venons d'évoquer; en voici deux exemples : « Christus n'était pas son vrai nom, mais un surnom attribué par son entourage en raison de sa grande aptitude à peindre, jeune adolescent, des *Christus-beeld*, c'est-à-dire des Saintes Faces » (p. 32) et « Guidolino Di Pietro, surnommé par tous Fra Angelico, l' "Angélique", parce que, disait-on, il ne commençait jamais de peindre avant d'avoir dit une prière » (p. 173). De même le choix des noms de Till, nom d'emprunt de Duarte, de Claes (le boulanger) et de Katelina font référence à la légende flamande de Thyl Uylenspiegel repris dans l'ouvrage de Charles De Coster⁴⁷. Le nom constitue parfois la seule marque de représentation du personnage : par exemple, le texte ne donne aucune description de Donatello et Michelozzo dont la présence n'est marquée que par la mention de leur nom et leur « prise de parole » dans le récit : chez Sinoué, le nom apparaît comme une composante capable d'incarner le personnage. Selon ce principe, il est juste de supposer que les personnages secondaires – fictifs – qui évoluent en périphérie de l'intrigue policière, seront moins mis en relief, hypothèse qui se trouve confirmée par la désignation de ces personnages qui se limite au

⁴⁶ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁷ Cf. *La légende et les aventures d'Uylenspiegel et de Lamme Goedzak*, 1867.

prénom : Katelina, la nourrice de Jan; Rodrigue, l'agent à la solde du Portugal posté à Bruges et collaborateur de Duarte et Claes le boulanger de Damme. La réponse de Maude, la mère biologique de Jan, à la question « Qui êtes-vous? », posée à deux reprises par Idelsbad est à cet égard révélatrice : « Mon nom n'a aucune importance. [...] Maude... » (p. 286-287). Outre le nom, le texte précise l'âge et l'origine des personnages, deux éléments contribuant à doter les personnages d'une humanité. C'est sans doute pour cette raison que Sinoué prend la peine de préciser l'âge de la quasi-totalité des personnages. Ainsi on apprend que Ghiberti a 63 ans, le jeune Jan 13 ans, Petrus Christus a 26 ans, Cosme de Médicis célèbre ses 52 ans et Idelsbad est dans la cinquantaine (« l'homme devait avoir une cinquantaine d'années » [p. 91]). Ce procédé s'applique également aux personnages secondaires voire aux figurants (« le géant héla un marchand sans âge » [p. 374]) ». Parallèlement, le texte insiste pour souligner les origines des personnages, les rendre plus réels : Christus vient de Baerle, Roger van der Weyden est de Bruxelles, Campin de Tournai, « Katelina, la pulpeuse Frisonne, née au nord du nord » (p. 27), Laurens Coster est originaire des Pays-Bas (« Il ne serait pas flamand, mais batave? Oui. Il est originaire d'Harlem » [p. 34]), etc. Sinoué procède dans l'ensemble du roman à une systématisation de la technique de la fiche d'identité.

De l'effet personnel : la fonction du personnage dans l'intrigue

La réduction du descriptif est ici en grande partie attribuable à l'intégration de la structure policière soumise au développement de l'enquête. L'importation du récit policier a des répercussions évidentes sur la représentation physique et psychologique des personnages qui sera envisagée en fonction de la production d'un

« effet personnel [...] [c'est-à-dire] du personnage comme pion⁴⁸ ». Le principe de base se résume à ceci : il existe une adéquation entre l'ampleur de la description des personnages, leur proximité avec le lecteur de même que leur niveau de participation dans le récit. Par exemple, le jeune Jan et Francisco Duarte sont les personnages dont la caractérisation physique est la plus exhaustive. En contrepartie, le récit limite au minimum les traits des personnages de la conspiration, dont la conscience demeure d'ailleurs inaccessible tant au lecteur qu'au narrateur. Ce qu'il faut retenir ici, c'est que, de par sa nature, l'univers du récit policier est fondamentalement manichéen, oppose deux forces antagonistes, celles du bien et du mal : la représentation des personnages est donc régie par un « système de sympathie⁴⁹ ». À vrai dire, Sinoué recherche avant tout à rendre compte de la dimension morale des acteurs du roman, de leur place dans l'intrigue policière. C'est pourquoi la caractérisation ne s'en tient qu'à quelques traits saillants qui permettent de départager les acteurs du récit. Le plus souvent, la « catégorisation » positive ou négative du personnage se révèle par la description du visage. Par exemple, le narrateur présente le personnage de Maude, la mère de Jan, comme suit : « elle était brune, les yeux en amande [...] le nez à peine retroussé, des lèvres admirablement dessinées » (p. 288). En revanche, Antonio Sassetti est présenté comme l'homme à la « silhouette étique et [à la] figure de cire [...] finaud, rigoureux et négociateur » (p. 312) dont « [les] traits semblaient coulés dans le marbre et [les] iris sertis dans le cristal le plus froid » (p. 313). De plus, le narrateur ne fait qu'une référence au visage pour décrire l'homme au visage masqué, maître d'œuvre de la conspiration : « Un

⁴⁸ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 92.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 119.

loup de velours noir recouvrait partiellement son visage étique » (p. 348). Sinoué opte donc pour une schématisation voire une typification de la description qui vient renforcer la technique de la fiche d'identité. Idelsbad, compagnon du jeune Jan, est présenté comme le symbole de la force « Très imposant, bâti en force avec un cou de taureau, l'œil d'un bleu extrême », « un géant échappé d'un conte » (p. 91). À cet égard, le choix du prénom de Till n'est pas innocent puisqu'il vient accentuer l'effet personnel : Till faisant directement allusion au personnage de la légende flamande : « Mon père éprouvait une véritable vénération pour le personnage. Till Uylenspiegel représentait toutes les vertus qui lui étaient chères : liberté, justice, courage » (p. 93); Van Eyck, l'artiste intègre et mûr, maître de son art, « Van Eyck qui, un peu courbé par l'âge, et le crâne couvert d'un chaperon drapé, respirait la rectitude » (p. 32); Brunelleschi, le génie tranquille : « Entièrement vêtu de noir, presque septuagénaire, il présente l'apparence d'un homme taciturne pour qui l'existence n'avait plus de secret » (p. 177); le sculpteur Ghiberti, l'artiste âgé mais déterminé : « crâne chauve [...] et droit comme un i » (p. 13); Claes, le boulanger joufflu de Gand : « D'un abord jovial, tout en rondeur [...] » (p. 196) et Katelina, la nourrice généreuse dont « le visage de pleine lune et [les] cheveux dorés [...] ne dégageaient que bonhomie » (p. 17). La production de l'effet personne et l'effet personnel comme méthode de figuration du personnage apparaît toutefois insuffisante pour présenter une construction convaincante des acteurs du roman. C'est pourquoi Sinoué devra s'appuyer sur d'autres procédés : notamment la mise en relief de la composante biographique, la référence au passé, tant des personnages historiques que fictifs.

La composante biographique

Quels procédés Sinoué mettra-t-il en œuvre pour compenser la schématisation de la représentation des personnages? De façon prédominante, deux procédés : le recours à la composante biographique, d'informations vérifiables sur les acteurs réels, et à la parole des personnages, celle des dialogues et du discours intérieur, comme lieu de construction du passé, qui se trouve néanmoins suggérée dans l'étiquette du personnage sous la forme de la devise, celle du grand peintre flamand (« *Als ich kan* - aussi bien que je le puis ») à la page 46 et celle du duc de Bourgogne (« autre n'aurai ») à la page 22. Nous nous proposons ici d'évaluer l'utilisation du procédé biographique – nous examinerons l'apport de la parole des personnages dans le chapitre suivant.

Chez Sinoué, l'insertion d'informations de nature biographique sur les personnages, le plus souvent sous la forme d'un synopsis, vient suppléer aux lacunes de la description. Une telle approche annonce un changement notable du mode de représentation, car le roman, à l'encontre des récits traditionnels, semble privilégier le « vécu » du personnage plutôt que le « vu », la transmission d'informations qui aident le lecteur à « visualiser » le personnage. Si le procédé permet de conférer une certaine substance aux personnages fictifs, notamment au personnage-pivot du jeune Jan, il est surtout appliqué pour caractériser les acteurs réels. Ces informations sont tantôt communiquées par le narrateur, comme c'est le cas au chapitre onze pour donner plus d'informations sur Leon Battista Alberti :

Homme de lettres, défenseur de la langue vulgaire, c'est-à-dire de l'italien, moraliste, il était aussi mathématicien et architecte. Né à Gênes, il y a trente-sept ans, mais Toscan de souche, il portait en lui le savoir de son époque. Fils illégitime d'un patricien de Florence, il avait étudié à Venise, à Padoue, Bologne, voyagé à travers la France et les pays germaniques, rédigé à vingt ans une comédie en latin, un traité de littérature, de peinture, *De pictura*,

dans lequel il exprimait les principes de la nouvelle expression artistique.
(p. 176)

tantôt dans le discours intérieur par le biais du souvenir :

Quand il repensait à son passé, il se disait que la fortune lui avait souri. Il avait à peine seize ans lorsqu'il s'était inscrit à l'université de Padoue. [...] Là qu'était née son amitié avec Benzi, qui lui avait révélé les connaissances médicales de l'époque, là aussi que l'astronome florentin Toscanelli l'avait initié aux mathématiques et à l'observation des astres. » (p. 56)

et tantôt par le discours des personnages, comme l'illustre le long exposé de Duarte où il présente au jeune Jan les raisons de sa présence en Flandre, qui sert de prétexte pour transmettre des informations sur la vie de Van Eyck :

C'était il y a treize ans, en 1428. Veuf pour la troisième fois, Philippe de Bourgogne, avait dépêché à Sintra son peintre favori et fidèle serviteur : Jan Van Eyck. [...] Le premier janvier 1430, le Bourguignon prit, en l'honneur d'Isabel, une nouvelle devise : « *Autre n'aurai* » et institua pour elle l'ordre de la Toison d'or [...]. (p. 221)

Enfin, le même procédé est utilisé à la page 128 pour communiquer des informations sur les peintres flamands :

« - Je présume que les noms de Rogier van Der Weyden et Robert Campin te sont familiers?
- [...]
- Roger n'occupe-t-il pas à Bruxelles la fonction de peintre de la ville?
- Parfaitement. Et Campin, lui, est toujours le doyen de la guilde de Saint-Luc qui réunit les peintres et les orfèvres de Tournai. »

Comme on le voit, la composante biographique offre au lecteur des « fragments d'histoire ». Bien entendu, le recours au biographique, qui découle d'une volonté d'accentuer la dimension historique du roman, comporte toutefois un risque, celui d'adopter le ton de la chronique historique et de réduire l'adhésion du lecteur. En ce sens, nous pouvons affirmer que le biographique supplée au descriptif. De même, au chapitre onze, le narrateur, s'il s'abstient de faire une description réelle de Cosme de Médicis, mis à part la mention de son cinquante-deuxième anniversaire, consacre

près de trois pages (de la page 171 à 173) à retracer le parcours du Médicis, à apporter des précisions sur son rôle de gonfalonier et de mécène et, plus généralement sur la ville de Florence. Le biographique, de façon surprenante, renvoie explicitement à la présentation d'informations objectives. Pourtant, ce procédé, qui pourrait être jugé inadéquat s'il était utilisé par le narrateur, se révèle ici crédible dans la mesure où ces informations sont communiquées par des personnages érudits. Mais la composante biographique des personnages historiques a d'autres répercussions. Elle va contribuer à objectiver le récit, à en accentuer la profondeur référentielle par ses multiples références à l'histoire, bref elle va lui conférer une authenticité accrue sur le plan historique. Outre la construction du personnage, la reconstitution du passé passe également par un autre axe important : la construction des lieux.

De l'effet topographique comme mode de représentation des lieux

Quels procédés Sinoué déploie-t-il pour évoquer les lieux de la Flandre et de la Toscane de la première partie du XV^e siècle? La représentation des lieux du roman suit une approche similaire à celle adoptée pour la construction des personnages, à savoir une réduction au niveau de la description qui s'explique notamment par le souci d'éviter tout ralentissement inutile de l'intrigue. Certes, le narrateur présente des descriptions exhaustives, comme celle du marché, mais, le plus souvent, la mention même du lieu semble manifestement suffire à baliser l'espace du roman, à enraciner le lieu dans la fiction, sans qu'il soit nécessaire d'ajouter de détails : « On dépassa l'église Sainte Walburge et la maison du greffe. Bientôt surgit le clocher de Saint-Sauveur, la silhouette austère du béguinage, incliné sur le lac Amour – le Minnewater [...] » (p. 64-65). À ce titre, la construction des lieux participe de ce que nous pouvons désigner par l'appellation « d'effet topographique » :

Le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui court-circuite la suspicion du lecteur : puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé, est vrai⁵⁰.

C'est à la lumière de cet effet topographique que l'on peut concevoir le mode de représentation du lieu qui, à l'instar du procédé de caractérisation des personnages, s'appuie sur la technique de l'étiquette : la désignation même du nom du lieu – et parfois sa signification : Madère qui signifie « bois » (p. 219) et Açores « épervier » (p. 200) – semble suffire à donner une certaine substance au lieu dans le récit : Florence, Bruges, l'église saint Jean, la rue Neuve-Saint-Gilles, la rue de l'Âne-Aveugle, la Piazza Mino, la Piazza San Felicità, la place Mugello, le palazzo dei Signori, le palazzo Salviati, le Ponte di Mezzo, la place du Dôme et le Prinsenhof, pour ne nommer que ceux-là, ne font l'objet d'aucune description véritable. Les lieux remplissent avant tout une fonction d'encadrement de l'action romanesque. Ainsi, tout comme les personnages, les lieux sont décrits tantôt de façon schématique tantôt dans leur aspect le plus emblématique. L'église Santa Maria del Fiore en constitue un exemple probant : point de description de l'édifice, ni des statues *Les prophètes*⁵¹ de Donatello : il y a uniquement la mention du *duomo*, du dôme, et de la béance devant être comblée par la lanterne. De même, le roman ne donne aucune description du palazzo dei Signori, se contentant de le désigner comme une « tour carrée » (p. 375), ni du palais du Médicis à Florence, si ce n'est la mention « [qu'] une dizaine de chandeliers éclairaient l'austère salle à manger » (p. 171).

⁵⁰ Henri Mitterand, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980, p. 194.

⁵¹ Georges Renoy, *Florence*, Bruxelles, Artoria, 1992, p. 79.

Pour une représentation poétique du réel historique

Plutôt que d'offrir une description détaillée et résolument réaliste le roman choisit de recourir au registre impressionniste, d'évoquer les lieux et les objets de l'univers romanesque : le régime de l'évocation tend alors à se substituer au régime descriptif habituel. La représentation devient tributaire du poétique, qui est de façon prédominante mis au compte du discours du narrateur. Par exemple, pour représenter le polyptyque de l'*Agneau mystique*, le roman propose dans un premier temps la description impressionniste du narrateur :

[...] douze panneaux de chêne, douze volets déployés, éclatants d'une glorieuse magnificence. Des plis d'un tissu à la saillie d'une veine, du bronze d'une fontaine à l'émouvante fragilité d'une dentelle, tout respirait le sublime perfectionnement, le souffle divin. (p.78)

à laquelle succède la description réaliste de Van Eyck : le narrateur se limite à une évocation, laissant le soin aux personnages de donner des détails :

Ce retable, vois-tu, est la quintessence de tout ce que contiennent nos Évangiles. Au centre, en bas, sous le rayonnement de l'Esprit-Saint, l'agneau sacrificiel répand son sang dans un calice. Les volets de gauche symbolisent la Justice; ceux de droite, la Tempérance. Ainsi que tu peux le constater, le paysage en arrière-plan n'a rien du pays plat. C'est une végétation méditerranéenne inspirée par les séjours que j'ai passé dans la péninsule ibérique. Et là, sur la partie supérieure au centre, le Père éternel. La Vierge et saint Jean-Baptiste entourent la figure divine. De part et d'autre, dans leur nudité, nos parents originels : Adam et Ève. (p.79-80)

On l'a compris, la description poétique vise avant tout à créer une atmosphère, à suggérer la présence du réel. En premier lieu, le texte y parvient par une évocation qui se fonde sur une perception sensorielle du réel comme l'illustre la description de Bruges :

Le silence, enfin, reprenait ses droits sur cette ville où, tout le jour, les oreilles étaient harcelées par le va-et-vient des scies, le chuintement des grains filant dans les trémies, le jappement de chiens [...], le cri assourdissant des mouettes, le ronron des meules à aiguiser, la cadence des métiers à tisser, le raffut des sabots sur les rues pavées et le roulis des carrioles. (p. 58-59)

et la description de la taverne de l'Orso : « Éclats de voix, rires sonores, claquements de mains. Le chant d'un luth se devinait par-dessus le brouhaha. » (p. 401). Par ce procédé, le lecteur est pris à partie : il conçoit l'univers du roman non seulement comme une réalité appréhendée par le visuel mais également comme une réalité auditive. En deuxième lieu, l'évocation poétique passe par le recours au procédé de la personnification, c'est-à-dire de « la représentation d'un objet, d'une idée ou d'un animal avec les traits, les sentiments, les comportements d'une personne⁵² ». La prose du roman semble apte à créer des images vivantes, capables de modeler la sensibilité du lecteur, c'est-à-dire de suggérer une perception sensorielle des personnages, des lieux et des objets qui peuplent le récit. Il arrive que la personnification soit combinée à l'hyperbole dans le but de produire l'image la plus saisissante possible, comme l'illustre l'extrait suivant :

Il y avait eu les plaines liquides et les marées, éclaireurs tenaces d'une mer ennemie, qui s'efforçaient chaque jour de se venger des polders victorieux. Les rangées de peupliers fatiguées de lutter contre les vents. La route, infiniment monotone, qui dénouait son ruban vers un horizon désespérément plat. (p. 76)

On constate dès lors qu'en optant pour une représentation poétique du réel, la « société du roman », les objets et les lieux s'animent dans l'espace, semblent doués de vie, et par là, traduisent la tendance de la prose du roman à être surdéterminée par la composante humaine. Les segments tels que « Les pinceaux sommeillaient encore dans leur gobelet d'étain » (p. 164), « Le couchant s'enroulait autour de la flèche du beffroi [...] » (p. 69), « Un soir de Flandre généreux qui avait cessé de courtiser les canaux et le ras des clochers. » (p. 89), les lumières « des lanternes qui frissonnent aux portes des citoyens fortunés » (p. 43) et « Le vaisseau amiral ouvre

⁵² Richard Arcand, *Les figures de style*, Montréal, Éditions de l'homme, 2004, p. 133.

fièrement la marche et Sluys, fébrile, tendue, n'est plus qu'une femme en attente. » (p. 68) constituent des exemples de personnalisation dans le récit. En voici un autre exemple particulièrement réussi : « le vert ondoyant des vallons, les cyprès centenaires dévalant la pente des collines à perte de vue, les oliviers écrasés de chaleur, l'éblouissement de cette lumière têtue [...] » (p. 370).

De plus, le langage poétique enrichit l'isotopie maritime qui vient renforcer l'évocation du réel : « le vent d'est [...] [qui] faisait tanguer la crête des peupliers » (p. 89), « [...] le bruit sourd des pelletées de terre éclaboussant le couvercle du cercueil » (158), « [...] la pénombre noyait déjà la rue [...] » (p. 70) et « Une fois hors du village, l'animal, d'un galop coulé [...] » (p. 373). La prose sert aussi à décrire l'univers intérieur, les états d'âmes des personnages : « Les deux cœurs se nouèrent, arrimés l'un à l'autre comme des navires au quai » (p. 435), « Le cœur de Lorenzo se gonfla d'une espérance tranquille » (p. 13) et « Un flot de souvenirs était en train de remonter les rives de sa mémoire » (p. 431) « il réussit enfin à sombrer dans le sommeil. » (p. 157), « le garçon, se sentit l'âme chavirée » (p. 334), « [...] au cortège funèbre qui s'était glissé le long des ruelles, jusqu'à l'église Saint-Donatien. » (p. 158) et « Le chant roula pareil à une vague le long des mosaïques, caressa les vitraux, avant de rebondir au pied du maître-autel. » (p. 415-416). En troisième lieu, l'évocation se fonde sur le procédé analogique, le mode comparatif, qui se présente comme un moyen ingénieux de réduire les descriptions. Par exemple, l'athanor de Van Eyck est décrit comme un « curieux engin qui faisait penser à un chaudron [...] » (p. 15), la caraque « [b]asse sur l'eau, trapue et ronde, elle faisait songer à un gros oeuf posé sur les flots » (p. 345) et les églises dont les absides sont « ronde[s] comme le ventre des femmes enceintes croisées dans le lacs de venelles de Bruges. » (p. 44).

Parfois, l'analogie se mêle à la personnalisation : « La cloche du campanile tinta brusquement; on eût dit une sonnerie mortuaire qui s'élevait des entrailles de la terre. » (p. 425). Il arrive que la comparaison renvoie à des éléments historiques du récit : « des eaux exceptionnellement tumultueuses et déchirées en ce mois de juin, à l'image du concile qui venait tout juste de se clore [...] » (p. 49).

Synthèse des grands principes du mode de composition

Ce qui surprend dans *L'enfant de Bruges* – et qui constitue certainement une innovation sur le plan de la technique – c'est justement la remise en cause du système de composition classique du récit historique où le système scottien fait figure de référence et constitue en quelque sorte le degré zéro. Sinoué prend le parti d'élaborer sa méthode de composition de l'Histoire en puisant à la fois dans les approches scottienne et vignyenne de composition de l'Histoire. Sinoué opère ici un renversement des règles de composition classique en mettant les figures historiques à l'avant-plan, mais il prend soin de respecter la convention du protagoniste moyen fictif en faisant du jeune Jan le héros du récit. La démarche de Gilbert Sinoué s'apparente à celle adoptée par Vigny dans *Cinq-Mars* par la place qu'elle accorde aux acteurs réels, mais s'en détache toutefois par un trait important : elle fait évoluer l'ensemble des personnages en marge de l'Histoire officielle, d'événements du passé qui ont vraiment eu lieu. Sinoué opte pour une réduction voire une schématisation de la description qui se trouve en partie compensée, sur le plan de la construction des personnages, par l'insertion d'informations de nature biographique, donc d'informations *a priori* objectives qui accentuent le caractère d'historicité du roman, et sur le plan de la société du roman, par le registre de l'évocation, une représentation poétique, impressionniste, qui s'appuie en grande partie sur le

procédé de la personnalisation. Dès lors nous constatons que le poétique confère au récit une texture particulière puisque les objets, les lieux voire les pensées des personnages s'investissent de qualités humaines, sont présentés comme animés, comme une nature vivante. Par ces procédés, Sinoué tente de renouveler l'approche de construction du passé en s'appuyant sur les méthodes scottienne et vignyenne, puis en tirant parti des modalités de composition du roman policier auquel nous consacrerons le troisième chapitre de notre analyse.

Chapitre troisième

Le mélange des genres

L'intégration du récit policier

Comment expliquer le mélange des genres, l'importation du roman policier et, dans une moindre mesure, du récit d'espionnage, dans le roman de Gilbert Sinoué? En vérité, le procédé ne doit pas étonner puisque Sinoué maîtrise bien ce type de récit : après tout, ne fut-il pas, en 2004, lauréat du Grand prix de la littérature policière pour son roman *Les silences de Dieu*? En fait, Sinoué usait déjà de ce type de structure narrative dans le *Livre de saphir* (1996), également axé sur le mystère à résoudre auquel est réductible le genre policier, structure que l'on retrouve également dans *Le Nom de la rose*¹ d'Umberto Eco ainsi que dans des romans historiques plus récents tels *La confrérie des éveillés*² de Jacques Attali, *Les énigmes du roi*³ de Pedro Jesus Fernandez, *Le Cercle de Dante*⁴ de Matthew Pearle ou encore *Imprimatur*⁵ de Rita Monaldi et Francesco Sorti, qui annonce dès la couverture le rôle privilégié accordé à la composante du mystère : « Rome, 1683 – Quel terrible secret tente de cacher le pape? » et plus récemment, des mêmes auteurs et dans la même veine, *Secretor*⁶, deuxième « polar historique » d'une série de sept. Outre la popularité indéniable de la forme plus contemporaine du roman historique, qui le rattache très certainement au phénomène du best-seller, ce qui retient notre

¹ Grasset, 1980.

² Fayard, 2004.

³ Du Rocher, 2004.

⁴ Laffont, 2004.

⁵ J.C. Lattès, 2002.

⁶ Plon, 2005.

attention ici, c'est l'originalité du procédé mis en œuvre : la construction de l'Histoire s'articule autour de la mise en récit du mystère, lequel suppose une démarche textuelle propre à l'enquête pour résoudre l'énigme. L'importation de la structure policière comme agent de construction du passé nous invite à poser des questions centrales : Quelles relations de complémentarité entretiennent les deux genres? Par quels procédés propres au récit policier le roman parvient-il à une reconstruction crédible de l'histoire? Comment le régime de l'enquête policière influe-t-il sur le mode de composition du roman et quelle est la valeur de cette approche textuelle dans le cadre de la figuration du passé?

Complémentarité des genres historique et policier

La cohabitation de ces deux genres bien distincts pose d'emblée la question essentielle des rapports de complémentarité qu'ils entretiennent. Cette complémentarité est mise en évidence par l'ambiguïté commune à deux genres littéraires qui se fondent sur un paradoxe, c'est-à-dire la réunion de deux composantes apparemment incompatibles. Examinons d'abord le genre historique. La fiction historique soulève des doutes quant à son statut de vérité (nous entendons ici la vérité historique, mais également la vérité sociale et psychologique des personnages) compte tenu de la tendance du genre à mêler histoire et fiction, à supprimer la distinction entre les composantes qui relèvent du vrai et celles qui tiennent de l'invention. Ce qui pose problème dans le roman historique, c'est justement la prétention d'historicité d'une œuvre dont les éléments ne sont que partiellement attestés par des documents officiels : une histoire qui nécessite conséquemment d'être complétée par des explications et des extrapolations, donc

empreinte d'ambiguïté. Quant au roman policier, il réunit les notions antinomiques d'énigme et de récit, problématique abordée par Jacques Dubois dans son ouvrage *Le roman policier ou la modernité* :

Pour l'auteur policier, se pose donc la question de lier étroitement la résolution de l'énigme à un développement narratif que cette énigme ne présuppose nullement, d'intégrer la forme d'un « problème » à celle d'une histoire. Cet auteur est donc tenu de conjoindre les deux structures et plus particulièrement d'assurer la coïncidence de leurs terminaisons. Il lui faut pour cela user d'un stratagème puisque les deux régimes n'ont pas de raison intrinsèque de se rencontrer en un point commun. Il va recourir aux ruses que tout lecteur connaît: retenir des informations, dont certaines jusqu'au terme, et jouer à égarer le lecteur sur de fausses pistes⁷.

Or la fonctionnalité du roman historique exige également une problématisation de l'Histoire, dans la mesure où la mise en récit du « drame historique » doit se rattacher à la présentation d'un drame personnel et collectif. En d'autres termes, le récit historique cherche avant tout à problématiser l'Histoire et le roman policier à problématiser le récit parce qu'il est avant tout une invitation à « démêler » les fils de l'intrigue. L'insertion de la structure policière n'est pas certes sans comporter des risques sur la représentation de l'histoire et l'organisation du récit. En effet, elle peut se buter à la difficulté de concilier la représentation de l'univers historique au maintien de la tension dramatique. Ainsi, le roman doit se garder d'exclure des informations historiques qui contribuent de façon tangible à la reconstitution de la période évoquée sous prétexte que de telles informations n'ont pas de fonctionnalité dans l'intrigue. L'insertion du récit policier ne doit pas réduire le récit à un ensemble d'éléments ou de traits fonctionnels, se faire au détriment de la richesse du « rendu » historique. Pour les personnages et le lecteur, le récit n'acquiert peu à peu son sens qu'au terme d'un laborieux travail de collecte et d'interprétation des indices.

⁷ Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 78.

Le genre policier

« *Tras las angustias de la muerte, los horrores del infierno! Volveremos!* » (p. 104) [(Après les affres de la mort, les horreurs de l'enfer, nous reviendrons!]. Le récit policier est dominé par deux grands topoï: le *thanatos*, la mort (et implicitement le danger) et le *logos*, le raisonnement, l'enquête qui permet de découvrir la vérité et de mettre un terme à la menace. Outre les références explicites aux meurtres, le roman ne cesse d'insister sur le thème de la mort : nous pensons ici à la sentence de Van Eyck « Sic transit gloria », phrase prononcée par les papes (« ainsi souviens-toi que tu es cendre et mortel »), les références à l'ensablement des villes portuaires (« Mais aujourd'hui, Bruges et Sluys vivaient encore » [p. 67]), et l'évocation du lac Amour (« Minna, fille d'un riche marchand de Bruges morte de tristesse il y a longtemps et dont le cadavre reposait – selon la légende – sous les eaux du Minnewater» [p. 163-164]) et aux réflexions sur le thème de la mort d'abord de Jan (« à quoi ressemblait mourir? » [p. 164]), puis de Laurens Coster (« Mourir devait ressembler à une chute au fond d'un hiver infini. » [p. 192]). Le roman de Gilbert Sinoué se fonde plus précisément sur deux sous-catégories du genre, de façon dominante la structure du roman à énigme (le mystère de la conspiration proposé dès le début du roman) et du roman à suspense (à partir du moment où le lecteur est informé de l'échéance de la conspiration, soit le jour de l'Assomption). Dans un article consacré au roman à suspense, Yves Reuter en rappelle les trois grands principes :

Il existe un danger considérable (i.e. qui met en jeu la vie) qui menace un personnage sympathique. Ce danger arrive à échéance à un moment précis, connu, rapproché. Le lecteur sait presque tout, il en sait plus que la victime et ses alliés car il « suit » en général tous les protagonistes⁸.

De plus, Reuter relève quatre composantes cardinales inhérentes au roman à suspense, en l'occurrence « la Victime, l'Agresseur, le Danger et l'Échéance⁹ », qui se résument par la formule suivante : la Victime cherche à échapper à l'Agresseur qui représente un danger à une échéance fixée par le récit. Dans *L'enfant de Bruges*, si la fonction de la Victime est incarnée par les différents artistes, penseurs et architectes visés par la mystérieuse conspiration (par exemple, le père Cusa de même que les anciens apprentis de Van Eyck, Willemarck, Wauters et Sluter, retrouvés assassinés), elle désigne tout particulièrement le fils adoptif de Van Eyck, la principale victime. La fonction de l'Agresseur est assumée par les conspirateurs. Parallèlement, la fonction du Danger renvoie aux attentats, aux menaces et à l'attaque décisive sur Florence et celle de l'Échéance au jour de l'Assomption (« pourvu que nous arrivions à temps » [p. 359]). Cette date fait office d'échéance parce qu'elle satisfait au critère de la proximité temporelle du danger – soit la nécessité d'une échéance connue et rapprochée : *L'enfant de Bruges* se déroule dans un intervalle de quelques semaines puisque le récit débute un jour de juin 1441 et se termine le jour de l'Assomption, soit le 15 août 1441 (de la même manière, l'enquête du moine détective dans *Le Nom de la rose* s'étend sur sept jours). Parallèlement, le roman à suspense est réductible à deux éléments essentiels et indissociables : le mystère (implicitement rattaché à la notion

⁸ Yves Reuter, « Places et fonctions du savoir dans le roman à suspense », *Les Cahiers des paralittératures*, n° 6, Liège (Belgique), 1991, CÉFAL, p. 126.

⁹ *Ibid.*, p. 127.

de tension dramatique) et l'enquête, c'est-à-dire le travail de repérage et de déchiffrement des indices qui rythme la progression du récit. Ces deux éléments auront, on s'en doute, des répercussions sur le travail de construction du passé. Examinons d'abord la composante du mystère.

La composante de l'énigme ou du mystère

« Pour qu'il y ait énigme, mystère, suspense, il faut qu'il y ait doute et incertitude¹⁰ ». Le roman policier, d'abord et avant tout « écriture du soupçon¹¹ », participe dans l'ordre du texte d'un régime de l'ambiguïté puisque la résolution de l'enquête doit être retardée jusqu'à la fin du récit pour assurer le maintien de l'intérêt du lecteur : le récit doit donc être capable de « déjouer la capacité de prévision [...] du lecteur¹² ». Aussi constatons-nous que le mélange des genres historique et policier aboutit à une nouvelle forme de fiction historique marquée par la prégnance du mystère. En réalité, l'énigme posée par le roman constitue le fondement même de l'ensemble de l'édifice fictionnel, l'élément moteur du récit jusqu'à son dénouement puisque c'est la quête informationnelle entreprise pour résoudre le mystère qui oriente l'action et motive l'insertion des énoncés référentiels nécessaires. Notre propos est de montrer comment le roman se construit suivant une structure narrative propre à l'enquête, qui vise avant tout à répondre aux impératifs de la quête informationnelle nécessaire à la résolution de l'énigme et quels sont, concrètement, les effets de la structure policière sur le récit et, plus particulièrement, comme moyen

¹⁰ Daniel Baruch, « Pour une genèse du roman policier », *op. cit.*, p. 16.

¹¹ Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 119.

¹² *Ibid.*, p. 106.

de figuration de l'Histoire. Pour cela, il nous faut dégager les paramètres de composition du roman policier.

Sur le plan de l'intrigue, le mystère fait partie intégrante du système textuel de *L'enfant de Bruges* parce qu'il alimente la quête informationnelle des personnages et du lecteur. C'est que cette quête informationnelle subordonnée au récit policier vient naturaliser l'insertion des informations historiques, sujet que nous aborderons ultérieurement. Comme nous le verrons, le roman présente une singularité par rapport aux autres formes du roman historique : l'intégration du référentiel historique y est confiée, dans une large mesure, aux personnages plutôt qu'au narrateur, et plus particulièrement aux personnages historiques « sympathiques », qui assument le rôle d'adjuvants du personnage-héros, le jeune Jan. Chez Sinoué, le mystère et le secret inhérents à la structure du roman à énigme se manifestent sous une double forme qui ne cessera de s'entrecroiser au cours du récit. Plus précisément, au mystère de la conspiration, mis au jour de façon évidente par la tentative d'assassinat du sculpteur Ghiberti, se superpose bien entendu le mystère de la transmission de la technique de la peinture à l'huile, que nous avons abordé dans le chapitre premier, mis en évidence par les propos du grand peintre flamand : « Petit, il faut savoir se taire surtout si l'on sait. » (p. 23). C'est à la lumière de la proposition du roman d'élucider les mystères de la conspiration et de l'émergence de la peinture à l'huile en Italie que nous pouvons concevoir la fin du roman et l'adjonction d'un épilogue à fonction explicative. Il n'en demeure pas moins que sur le plan formel, le roman respecte le pacte de lecture dans la mesure où le récit « boucle la boucle », apporte une réponse à la question soulevée au début du roman. Comme le rappelle Dubois : « [...] le récit d'énigme est strictement finalisé. Sa lecture

est toute hantée par la réponse attendue à la question initiale¹³ . » Il est donc permis de supposer que dans la forme contemporaine du roman historique, le mystère doit être présent non seulement dans la fiction mais également dans l'Histoire. Selon ce postulat, le roman historique contemporain cherche à exploiter les zones floues de l'histoire officielle qui recèlent une dose suffisante de mystère pour construire un récit historique qui suit la ligne narrative de l'énigme.

Le corollaire du mystère : l'enquête

« Le vol n'est pas le mobile. Le mystère reste entier. » (p. 154). « Quand avez-vous vu Sluter pour la dernière fois? » (p. 95). L'enquête débute officiellement au chapitre six avec l'entrée en scène d'Idelsbad qui interroge le grand peintre flamand. Car l'enquête relative à la conspiration est directement menée par Idelsbad et, de façon indirecte, par les personnages historiques tels les Alberti, le père Cusa, Van Eyck, Cosme de Médicis, le prince Enrique, de même que Caxton et Coster, qui participent également au travail de réflexion et d'élucidation de l'énigme. Or le mystère à résoudre appelle nécessairement la tenue d'une enquête, qui trouve toute sa pertinence comme instrument de construction de l'Histoire, comme le fait observer Pierre Verdaguer, spécialiste de la littérature policière :

L'enquête, par nature, offre l'indéniable attrait de prédisposer à la lecture idéologique-culturelle. Elle n'est pas seulement un effet, un processus aboutissant à la révélation d'une vérité cachée (le mystère qui entoure le crime). Elle est en soi un révélateur culturel, dans la mesure où chercher à élucider une énigme revient à mettre en relief des mentalités, des attitudes, des caractéristiques propres à un milieu particulier¹⁴ .

¹³ Jacques Dubois, *op. cit.* p. 131.

¹⁴ Pierre Verdaguer, *La séduction policière*, Birmingham, Summa, 1999, p. 7.

Dans ce sens, on constate que le procédé de l'enquête n'est nullement incompatible avec la structure du récit historique, bien au contraire. L'enquête sert à la fois de procédé d'encadrement de la progression de l'intrigue et de prétexte à l'intégration d'énoncés à valeur historique. Pour ce faire, l'enquête exige la mise en relief d'un certain nombre d'indices que le récit devrait souligner de façon plus ou moins apparente ou encore rappeler selon une fréquence qui pourra être indicative de leur importance pour les personnages et le lecteur. Ces informations susceptibles d'avoir valeur d'indice conduiront naturellement à privilégier certaines « pistes », à formuler certaines hypothèses plausibles qui s'appuient sur le travail de mise en correspondance d'informations. C'est que l'enquête, la recherche des indices pertinents, est conçue comme une « mise en convergence » des informations susceptibles d'alimenter le travail de collecte et de déchiffrement des indices auquel participent les personnages, certes, mais également le lecteur. Par exemple, le roman fait à maintes reprises référence à la Sérénissime, à « Venise sœur latine de Bruges » (p. 45) suggérant ainsi une piste possible où passerait voire aboutirait l'intrigue du récit : les rêveries de Jan à propos de la Sérénissime, le millefiori offert par un marin vénitien et soufflé sur l'île de Murano, près de Venise, la miniature de la « cathédrale » de Van Eyck représentant Venise, la mention, par Maude, la béguine, mère de Jan, que son amant était Vénitien, la description de l'atelier du grand maître flamand « plein d'une odeur obstinée de résine de sang-dragon et de térébenthine de Venise » (p.20). À la fin du récit, le lecteur doit se rendre à l'évidence : la piste vénitienne à maintes reprises évoquée ou suggérée par les indices précités – qui soulignaient les liens entre la Sérénissime et la « Venise du Nord » – ne constituait en définitive qu'un leurre, du moins sur le plan de l'intrigue puisque les événements

mènent les protagonistes à Florence et non à Venise. En revanche, ces références vénitiennes revêtent une valeur symbolique importante pour le jeune protagoniste du roman, Venise, symbole de la liberté et du bonheur, « un port qui ouvrait sur la liberté [...] vers un golfe gorgé de soleil face à Venise. » (p. 44-45). Si nous admettons la pertinence et l'efficacité d'une structure textuelle où prédomine la recherche des indices comme moyen d'intégrer des informations historiques, nous devons nous demander comment cette « fonction indicielle¹⁵ » parvient à s'imposer dans le récit et comment elle concourt à une construction crédible et fonctionnelle du passé. Car au-delà des références du narrateur aux personnages et aux événements historiques, le passé se construit de façon manifeste par le biais du travail d'enquête des personnages, les interrogations, les réflexions et les hypothèses qu'ils formulent. Ce travail d'enquête demande de façon explicite à relever et à interpréter les indices qui constitueront des informations qui permettront de répondre à la question centrale du roman : qui sont les acteurs de la conspiration et quels mobiles les animent?

Le paradigme indiciel : la nécessité de la gestion du savoir

Dans le roman, les « indices », loin d'être disséminés au hasard, s'ordonnent selon une logique imposée par l'enquête policière, logique qui prescrit, pour maintenir la tension dramatique et l'intérêt du lecteur, le retardement de la résolution du mystère et donc la gestion des indices. L'importation de la structure policière dans le récit historique a un impact sur la reconstitution de l'univers historique. Retenons toutefois que cette approche ne désigne pas tant la collecte

¹⁵ Jacques Dubois, *op. cit.* p. 127.

matérielle des indices. À ce propos, nous nous reportons aux précisions de Jacques Dubois sur la notion d'indice :

[...] il ne s'agit plus ici – ou plus seulement – de l'indice référentiel tel que le détective le cerne et l'utilise mais d'un indice d'ordre narratif tel que le romancier l'instaure pour créer le suspens au sein de son histoire¹⁶.

En d'autres termes, le travail d'enquête n'entraîne pas l'application de la méthode de Sherlock Holmes « fondé[e] sur le relevé d'indices référentiels (traces de pas, empreintes digitales, cendres de cigarettes) qui ne permet pas [...] au lecteur de participer pleinement à l'enquête¹⁷ ». Chez Sinoué, l'enquête accorde une place privilégiée au lecteur. L'enquête qui débute dès l'incipit met principalement en jeu deux modalités axiologiques, celles du savoir et du pouvoir. Or, la possession ou l'acquisition du savoir est ici déterminante puisqu'elle permet d'éviter le danger (« cette conversation avait eu un mérite : fortifier chez Idelsbad une détermination jusqu'ici vacillante et une formidable rage de savoir » [p. 286]) et plus globalement de faire progresser l'intrigue. Si ce travail manifeste de gestion du savoir des personnages nous offre une base suffisamment concrète pour saisir les manifestations de la réalité historique, force nous est de constater que l'apparition même d'une telle démarche confirme la prépondérance accordée à la dimension informationnelle. Dans le cadre du récit policier, cette démarche passe irrémédiablement par le « personnage-détective » et l'attribution d'un rôle actif au lecteur, qui adopte lui aussi la posture du détective. Pour des précisions quant au lien entre la fonction de détective et le travail d'enquête auquel se livrent de façon

¹⁶ *Ibid.*, p. 132.

¹⁷ Benoît Peeters, « La bibliothèque et ses cadavres », *Les Cahiers des paralittératures*, n° 6, Liège (Belgique), 1991, CÉFAL, p. 159.

prédominante les personnages sympathiques du récit, nous nous reportons aux explications de Jacques Dubois :

Aux yeux du détective, l'indice est, dans son contexte immédiat, un objet sans valeur, un détail négligeable mais qui soudain fait sens parce qu'il pointe un autre objet, une autre réalité dans un autre contexte. [...] Le détective [...] tente de rétablir les bonnes connexions¹⁸.

Il est clair que le récit ne peut progresser que si les personnages – et parallèlement le lecteur – parviennent à recueillir un nombre suffisant d'indices pour formuler des hypothèses. Dans un tel contexte, le récit laisse croire que toutes les informations du roman peuvent contribuer de façon déterminante à la résolution de l'énigme. Pourtant l'intégration des informations historiques repose justement sur cette survalorisation des indices pouvant contribuer à la résolution du mystère et, plus encore, à la construction de l'Histoire :

[...] la plus infime mention, l'énoncé le plus quelconque sont toujours susceptibles d'être indexés sur l'explication ultime. [...] Tous les faits recueillis par le récit peuvent passer [...] au rang d'indications pertinentes et susceptibles de refaire surface¹⁹.

Certes, la recherche indicielle se complique en raison de la superposition des deux récits, des deux univers topographiques, situation d'ailleurs mise en évidence par Duarte : « Nous sommes confrontés à deux histoires parallèles qui n'ont aucune corrélation » (p. 233). Il reste aux personnages comme au lecteur à utiliser les indices pour élucider le mystère. Si le personnage de Duarte remplit le rôle de détective principal, d'autres personnages assument cette fonction, quoique de façon moins marquée, à partir du moment où ils participent au travail de résolution du mystère.

¹⁸ Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 127.

¹⁹ *Ibid.* p. 131-132.

En effet, il est frappant de constater que le récit assigne avant tout ce travail d'enquête aux acteurs essentiels de l'Histoire qui assument le rôle d'adjuvants, notamment les Alberti, Ghiberti, père Cusa, Enrique et Cosme, mais aussi à des personnages comme Laurens Coster et William Caxton. Le principe à l'œuvre qu'il convient de retenir est le suivant : le roman fait du personnage-héros et des personnages détectives les principaux dépositaires du savoir nécessaire à la résolution du mystère narratif et parallèlement du savoir historique. Car c'est surtout par eux que sont révélées les informations qui font progresser l'intrigue, les renseignements de nature événementielle, sur les agents de l'histoire. Pourtant, le roman limite les informations sur le savoir des personnages opposants, les agents de la conspiration, personnages opaques et privés de cette « parole intérieure » qui semble être la prérogative, outre du héros, de quelques personnages, notamment Ghiberti, Van Eyck, Duarte et le père Cusa. C'est pourquoi le jeune Jan, très tôt présenté comme la grande victime de la conspiration – et le personnage le mieux connu et le plus proche du lecteur – est le personnage dont la parole intérieure est la plus souvent citée. Parallèlement, le récit communique un minimum d'informations sur les personnages opposants qui demeurent distants de manière à conserver le caractère énigmatique du récit. Ce clivage entre les personnages tient au fait que l'univers romanesque que propose la structure policière est, par définition, un univers polarisé où l'affrontement entre les forces du bien et du mal renvoie implicitement à la lutte entre les forces progressistes de la première Renaissance et celles de l'obscurantisme, aux contrastes saisissants de la peinture eyckienne, au triomphe de la lumière. Dès lors, cette opposition est transposée dans la structure actantielle qui divise le personnel du roman en deux camps distincts : les agresseurs

(les personnages opposants, les acteurs de la conspiration) et les victimes (le personnage principal et les personnages adjuvants). Sur ce point, il est étonnant de constater que Sinoué confie à des personnages attestés, en l'occurrence des artistes comme Petrus Christus et Lucas Moser et Anselm De Veere, des rôles d'opposants, d'acteurs directs ou indirects de la conspiration. De toute évidence, Sinoué adopte ici le principe vignyen de la liberté artistique. Il est vrai que l'attribution d'un rôle négatif à des personnages réels, bien que difficile à vérifier sur le plan historique, demeure possible et par conséquent crédible. Mais ce choix se justifie pour d'autres motifs. Tout d'abord, nous constatons que l'attribution arbitraire du rôle d'opposant à certains personnages historiques contribue à doter le récit d'une plus grande valeur historique. À cela s'ajoute la nécessité de faire contrepoids aux nombreux personnages historiques sympathiques puisque le lecteur risquerait de percevoir un déséquilibre trop apparent entre les personnages positifs qui, de façon prédominante, appartiennent à l'Histoire, et les personnages négatifs, les conspirateurs, qui relèveraient uniquement du romanesque. L'insertion de la structure policière a un impact tout à fait déterminant sur le mode de narration et les acteurs du récit puisqu'elle confère un rôle privilégié aux personnages historiques et fictifs « sympathiques » comme agents de construction du passé.

La participation du lecteur à l'acte de construction

Par définition, la figuration de la fiction exige une certaine complicité entre les pôles émetteur et récepteur. Comme le rappelle Belinda Cannone en se basant sur les travaux d'Umberto Eco, « la représentation résulte d'une "coopération productive" entre le texte et le sujet lisant [...] ». Représenter en littérature, c'est donc

choisir un ensemble de traits suffisants pour permettre le travail de construction du lecteur²⁰ ». Cette participation du lecteur à la résolution de l'énigme est d'autant plus importante en raison de sa relation de complicité avec les personnages « victimes ». Comme l'explique Wolfgang Iser « [le] manque d'informations sur la suite des événements fait [que le lecteur] partage l'incertitude des personnages quant à leur destinée, et cet horizon vide, commun aux personnages et aux lecteurs, lie le lecteur au sort des personnages²¹ ». Pour illustrer cette notion d'investissement du lecteur, il est utile de recourir à la notion de lecteur implicite, de ce lecteur qui, comme le souligne Wolfgang Iser, « incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de fiction²² ». Ce rôle de constructeur du récit est notamment favorisé par les moments de « myopie » du narrateur, qui ne devient alors qu'un simple observateur du réel. En pareil cas, le lecteur se voit confier par défaut un rôle accru dans le repérage et le déchiffrement des indices. À l'instar des différents personnages détectives, le lecteur est lui aussi invité à établir des correspondances, à tirer des conclusions. En outre, la participation du lecteur est également soulignée par son intégration indirecte à l'univers du roman. Le récit attribue au lecteur un rôle de détective en l'intégrant à l'action. Il y parvient notamment par l'utilisation du pronom indéfini « on », qui suggère l'unité du point de vue du lecteur et du narrateur, comme l'illustre la deuxième phrase du roman : « De la piazza della Signoria à Santa Maria del Fiore on avait l'impression d'avancer dans un nuage de brume, » (p. 11). Ce procédé est utilisé à maintes reprises au chapitre 21 pour décrire le voyage de Duarte et de Jan; le

²⁰ Belinda Cannone, *Narrations de la vie intérieure*, Paris, PUF, 2001, p. 9-10.

²¹ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture*, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1985, p. 333.

²² *Ibid.*, p. 70.

lecteur a l'impression de se trouver lui aussi à bord de la caraque qui vogue en direction de Pise :

On aborda ensuite la pointe du Finistère. [...] On doubla le cap sans encombre. À la pointe de la péninsule, on contourna l'île d'Ouessant. [...] On fit une première halte à La Rochelle [...] à l'orée de la troisième semaine, la caraque doubla le cap Saint-Vincent [...]. En arrivant à Pise [...]. (p. 361-362)

À vrai dire, le travail d'enquête du lecteur « s'élabore avant même l'incipit, l'avertissement ou l'épigraphe, dès la couverture qui [...] fait partie intégrante du système de production textuelle²³ ». Le titre *L'enfant de Bruges* permet de formuler un certain nombre d'inférences sur le contenu du récit. Puis le dos de la couverture pose quatre questions qui révèlent les grandes interrogations qui constitueront les énigmes que devra résoudre l'enfant de Bruges comme le lecteur : « Pourquoi veut-on sa mort? Que sait-il qu'il n'aurait jamais dû savoir? Pour quelle raison des peintres de génie, des apprentis, des orfèvres, des penseurs, des architectes sont-ils la cible de meurtriers invisibles? Quels sont les fils mystérieux qui les relient entre eux et les tirent insensiblement au bord de l'abîme? ». C'est à partir des questions posées et suggérées par le paratexte que le lecteur commence un travail d'enquête qui se poursuivra jusqu'au dénouement du récit. Ici, c'est la mise en place d'un réseau de correspondances des indices qui autorise la construction du sens du récit. Or, justement, comment repérer les informations susceptibles de devenir des indices probants? Deux éléments peuvent contribuer au relevé ou au repérage des indices textuels : la récurrence de certaines informations et la mise en relief d'indices éventuels par l'utilisation de procédés typographiques, tout particulièrement les caractères italiques, les deux points et les guillemets.

²³ J.-P. Goldenstein, *Pour lire le roman*, Bruxelles/Louvain, De Boeck-Duculot, 1989, p. 15.

Dans un premier temps, le relevé des indices par le lecteur s'effectue par la mise en évidence des informations récurrentes susceptibles d'avoir valeur d'indices. Ainsi, la mention de la « résine de sang-dragon » (p. 20) évoquée par le narrateur, dans la description de l'atelier, est reprise lors du récit de Duarte à Jan (« nous y [sur l'île de Porto Santo] avons trouvé en abondance cet arbre qui donne le sang-dragon, ce baume magique qui ferme les blessures. » [p. 218]). Même procédé pour la référence à Marco Polo et la pierre lapis-lazuli pour la fabrication d'un pigment, évoqué tout d'abord au quatrième chapitre au cours de la conversation entre Van Eyck et Petrus : « Je suis sûr que vous ne savez pas l'origine de cet admirable lapis-lazuli [...]. La pierre aurait été amenée à Venise, il y a bien longtemps par un commerçant vénitien du nom de Marco Polo. » (p. 73-74), référence reprise lorsque le jeune Jan fait le lien entre le célèbre navigateur et la pierre semi-précieuse :

- « [...] Marco Polo [...]
- Celui qui a ramené le lapis-lazuli du Badaskan? Mon père m'a parlé de lui. » (p. 214)

Dans un deuxième temps, les marques typographiques guident le travail de repérage des indices possibles par le lecteur, indices mis en évidence par l'utilisation des caractères italiques, comme l'illustrent les exemples suivants :

- « - C'est hallucinant! Mais pourquoi? Pour quelle raison? Un assassin...
- *Des assassins*, rectifia Campin. » (p. 135)

et « Petrus a-t-il jamais prononcé devant vous le nom des Médicis ou le mot *Spada?* » (p. 246) de même que « nous ignorons de quelle façon il a été tué... Et s'il a été tué [...] » (p. 152). Enfin, les deux points et les guillemets remplissent une fonction analogue dans la mesure où ils visent à attirer l'attention du lecteur : « [...] il versa dans le creuset le contenu du godet qu'il tenait à la main : l'huile d'aspic »

(p. 19) et : « Arborant un air mystérieux, l'index posé sur les lèvres, il avait chuchoté : "Petit, il faut savoir se taire surtout si l'on sait". » (p. 23)

La démarche du détective : l'approche maïeutique

Le roman est soumis à la logique policière, qui constitue l'une des tendances fondamentales du roman historique contemporain. D'où cette insistance sur le *logos*, le raisonnement comme moyen privilégié de résoudre l'énigme d'ailleurs mise en évidence par les personnages. D'abord par Van Eyck : « D'ailleurs, si dans l'esprit de cet assassin il existait quelques autres relations, je n'en déduirais qu'une seule chose : la prochaine cible, c'est moi. » (p. 73); par Idelsbad : « Tu vois bien, déclara Idelsbad. Tous ces éléments confirment que le centre de la conspiration se trouve bien ici. » (p. 381) et « Le retable... Les figures. C'est peut-être là que se trouve la réponse. » (p. 341); par Cosme de Médicis :

C'est l'ensemble du problème qui m'échappe. Un groupe d'individus serait donc prêts à massacrer des innocents dans le seul but de faire triompher leur cause. Mais quelle cause? [...] Mais là? Où est le motif? Je n'en vois aucun. (p. 389)

et même par le jeune Jan : « Jan s'était dit qu'il s'agissait peut-être d'une œuvre de jeunesse d'Hubert, le frère du maître. Mais la date inscrite ne correspondait pas : Hubert était mort quinze ans plus tôt. D'ailleurs pourquoi eût-il signé ainsi? » (p. 46) et « Van Eyck avait menti! Aucun doute qu'il ne l'eût fait sciemment. » (p. 138). Cette démarche maïeutique vise à mettre un terme à la crise du sens qui parcourt le roman. Son utilité est double. D'une part, elle permet de renforcer la dimension humaine du récit, un des grands axes de construction dans le roman – et parallèlement d'accentuer l'impression de retrait du narrateur – et de favoriser une plus grande

identification du lecteur aux personnages et, partant, une plus grande immersion dans la fiction. D'autre part, l'enquête assume une fonction structurante de mise en récit des informations puisqu'une partie de l'univers du roman est appréhendée de façon virtuelle, par la parole des personnages. Ainsi, au-delà du jeu de question réponse proposé par le récit, la structure policière contribue à naturaliser l'intégration des informations historiques. Dans *L'enfant de Bruges*, l'insertion du référentiel historique apparaît donc comme la résultante de la démarche maïeutique. Le « jeu » des personnages relève de leur capacité à juger, à apprécier, à expliquer et à formuler des hypothèses. Dans l'ordre du texte, la démarche maïeutique liée à l'enquête préside à l'intégration de trois registres propres au policier : les registres interrogatif, spéculatif et explicatif.

Le registre interrogatif

L'interrogation, de toute évidence, s'inscrit dans le travail d'enquête des personnages détectives, mais, comme nous le montrerons, à l'instar des registres spéculatif et explicatif, elle est également mise au service de la construction des personnages et, plus globalement, de l'Histoire. Ce que nous désignons ici par « registre interrogatif » renvoie à l'utilisation périodique de l'interrogation comme mode d'insertion des informations fictionnelles et historiques, d'abord dans les dialogues, comme l'illustre cette discussion entre Dom Pedro et Enrique : « Quelle machination diabolique pourrait déclencher une telle affection? Malheureusement, monseigneur, je crois que seuls les instigateurs ne puissent nous fournir la réponse. » (p. 396, *sic*), mais également dans le discours intérieur des personnages, comme le révèle les réflexions d'Idelsbad au chapitre 17 : « Pourquoi diable en voulait-on à sa

vie? Quel était le lien avec les apprentis assassinés, Sluter et les autres? Que pouvait signifier *Spada*? Qui se cachait derrière les initiales : *N.C.*? » (p. 275). Le discours intérieur favorise également l'intégration d'informations sur le contexte général de la période évoquée par le roman.

Cette approche textuelle est mise en évidence au chapitre 17 lorsque Idelsbad s'adresse à Maude, la mère de Jan, qui souhaite l'interroger sur la conspiration : « Dame Maude, accordez-moi le grâce d'éviter les questions. Pour l'instant du moins. Car je succomberais à la tentation de vous en poser autant, sinon bien plus, et nous en aurions pour la nuit. » (p. 289). L'omniprésence de la question, qui appelle en retour la formulation d'explications voire d'hypothèses, fait écho à la volonté manifeste de comprendre, c'est-à-dire de pouvoir répondre aux questions fondamentales du récit que nous avons déjà évoquées. Pourrait-on supposer que ces multiples questions viennent en fait accentuer l'incertitude et l'ambiguïté, deux catalyseurs de l'intrigue policière? Par ailleurs, les dialogues font ressortir la nécessité de l'interrogation, du « pourquoi ». Au chapitre 13, lors d'un échange entre Jan et Duarte :

« - Il y a quelque chose qui m'échappe dans toute cette histoire, objecta Jan. Ces meurtres, ces gens qui ont essayé de me tuer, quel rapport avec la carte?
- C'est justement là que le bât blesse, je n'en ai pas la moindre idée. » (p. 227).

et au chapitre 14 :

« - Pour quelle raison ces deux hommes ont-ils essayé de me tuer [...]?
- Figure-toi que je l'ignore. » (p. 207)

Enfin, le même procédé est appliqué à la conversation entre William Caxton et Laurens Coster, au chapitre 14 :

« - On tue des peintres, on profère des menaces et l'on tente de m'éliminer [...]. Pourquoi?

- Je n'ai malheureusement pas la réponse. Ce qui m'échappe, c'est la corrélation qu'il pourrait y avoir entre ces meurtres. » (p. 246)

ou encore au chapitre 23, dans l'échange entre le prince Enrique et Dom Pedro :

« - Mais comment s'y prennent-ils? s'exclama Enrique. Quelle machination diabolique pourrait déclencher une telle affection?
- Malheureusement, monseigneur, je crains que seuls les instigateurs ne puissent nous fournir la réponse. » (p. 396, *sic*)

Les questions posées remplissent également une fonction de mise en relief d'indices susceptibles de se révéler signifiants sur le plan historique et de l'intrigue, comme le montre la question de Jan à l'égard du livre d'heures :

« - De quoi s'agit-il?
- Un livre d'heures commandé à Hubert par Guillaume IV. Ses enluminures sont uniques.
- Je ne l'ai jamais vu sur vos étagères. Où se trouve-t-il?
- En lieu sûr. » (p. 82)

Loin de se limiter à l'intrigue, le registre interrogatif sert également à la construction de l'univers psychologie du personnage : « Était-ce possible? S'agissait-il du même homme? Dans ce cas, la coïncidence était pour le moins extraordinaire. » (p. 277). Le questionnement intérieur s'apparente à l'approche déductive du détective, comme le montre la réflexion intérieure de Duarte au chapitre 20 : « Enrique... à Florence? Était-ce possible? Si Rodrigues disait vrai – et comment en douter? – cela signifiait que l'enfant était désormais en danger. » (p. 343)

Le registre spéculatif

Les multiples interrogations caractéristiques du registre interrogatif suscitent inévitablement la formulation d'hypothèses : à défaut d'une réponse, les personnages peuvent à tout le moins suggérer des pistes de réponses. Ainsi, tout au long du

roman, ce « registre spéculatif » (souligné par la présence du conditionnel, de termes qui suggèrent le probable) préside au jeu d'anticipation des événements auquel se livrent les personnages. À l'instar du registre interrogatif, le registre spéculatif agit lui aussi sur deux niveaux. Dans un premier temps, cette « parole spéculative » contribue directement à la progression de l'intrigue en appuyant le travail d'enquête des personnages détectives qui tentent de faire la lumière sur toute l'affaire. Par exemple, au chapitre 14, Jan s'interroge sur un lien possible entre la conspiration et la carte dérobée par le peintre flamand : « Se pourrait-il que Petrus et les autres soient eux aussi à la recherche de cette fameuse carte? » (p. 233). De même, au chapitre 20, Duarte, pour répondre à la question de Jan « Pourquoi veulent-ils ma mort? » (p. 341) formule l'hypothèse du secret que posséderait le fils adoptif de Van Eyck : « Imaginons [...] qu'à ton insu tu sois détenteur d'une information. Que cette information soit d'une importance si grande qu'elle pourrait mettre cette conspiration en péril. » (p. 341). Puis, dans un deuxième temps, les hypothèses formulées favorisent l'intégration d'informations à caractère historique. Par exemple, lorsque Van Eyck fait l'hypothèse suivante : « Je présume que tu arrives de Baerle? » (p. 32), le lecteur est informé du lieu de résidence du peintre Petrus Christus. Au chapitre trois, le père Cusa tente de déterminer les effets d'une attaque turque sur Constantinople : « Mais si par malheur, un jour, Constantinople devait être attaquée et si l'Occident se révélait impuissant à la défendre ou le cas échéant à la reconquérir, l'union votée aujourd'hui volerait en éclats. » (p. 53)

À l'instar des personnages détectives, le narrateur omniscient délaisse par moments son statut de savoir total pour adopter la position subjective d'un observateur. Cette « myopie » narrative, bien qu'elle relève de la dissimulation,

n'en a pas moins un effet réel sur le texte : l'incertitude gagne aussi le discours du narrateur qui se met lui aussi à émettre des doutes et des hypothèses. À la fin de la première partie du chapitre premier, le narrateur évoque déjà des doutes : « Un groupe de curieux s'était formé autour d'eux. Quelqu'un s'agenouilla, qu'il entrevit dans le brouillard. L'homme, un apothicaire sans doute, examina la plaie [...] » (p. 15), « [Idelsbald] Désignant un divan recouvert de satin broché – à moins que ce ne fût du brocart – [...] » (p. 379) et au chapitre onze :

L'un avait un accent italien, l'autre s'exprimait dans un flamand irréprochable. Hormis ce détail, les ténèbres qui masquaient leur physionomie interdisaient la moindre hypothèse sur leur âge : ils auraient pu aussi bien avoir vingt ans que soixante. Tout ce qu'on pouvait affirmer, c'est que le ton péremptoire dont faisait usage l'homme à l'accent italien laissait à penser qu'il dominait l'autre. (p. 184)

et à propos du fils adoptif de Van Eyck : « [il] l'avait gardé à ses côtés, l'affublant de son propre nom (probablement par manque d'imagination) [...] » (p. 27). D'autre part, la myopie du narrateur, son statut d'observateur, l'oblige à adopter une approche d'interprétation et d'approximation du réel qui se manifeste notamment par l'utilisation du subjonctif plus-que-parfait : « On eût dit qu'il [Van Eyk] hésitait à entrer » (p. 77) et « Dehors, la luminosité était admirable. On eût juré que le ciel baignait dans un air renouvelé, pur, aussi transparent que les toiles de Van Eyck. » (p. 430)

Le registre explicatif

Les multiples interrogations et hypothèses formulées par les personnages dans le cadre de la démarche maïeutique mise de l'avant par le récit donnent lieu à tout un lot d'explications, une approche textuelle que nous désignons ici sous

l'appellation de « registre explicatif ». Nous avons déjà évoqué dans ce chapitre la tendance du récit à réduire au minimum la description des personnages, des objets et des lieux, pour éviter une situation de surcharge d'informations qui risquerait de ralentir inutilement la progression de l'intrigue et, au bout du compte, d'induire un relâchement de la tension dramatique, élément moteur du récit policier. Or curieusement, si le récit limite les « pauses descriptives²⁴ », il tend en contrepartie à multiplier les « pauses explicatives », c'est-à-dire les explications données tantôt par les personnages et tantôt par le narrateur. Le récit va donc privilégier l'explication sur la description, sans doute parce que cette dernière participe peu à l'enquête que suppose cette forme de récit. S'il est évident que les explications renvoient aux interrogations récurrentes des personnages, leur utilité tient davantage, du moins dans le cadre de la conspiration, à leur fonction récapitulative. C'est dans cette perspective que s'inscrit « l'exposé » à valeur récapitulative du chapitre 13 où Duarte révèle à Jan son identité réelle, sa mission, les circonstances entourant le vol de la carte par Van Eyck et les explications sur le contexte politique qui s'y rattachent (ces explications couvrent une bonne partie du chapitre 13, soit des pages 213 à 225), comme le montre l'extrait suivant :

- « - Ton père [...] un vulgaire espion à la solde du duc de Bourgogne
- Que dis-tu?
- La stricte vérité.
- Assieds-toi. Je vais tout t'expliquer [...]. »

L'insertion de ces segments explicatifs est non seulement essentielle pour maintenir la participation du lecteur, mais elle permet également de combler les « vides informatifs » d'un récit qui doit assurer une tension dramatique suffisante. Nulle

²⁴ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 133.

surprise donc que la lettre de Van Eyck dissimulée dans le retable, découverte au chapitre 20, soit reproduite intégralement (de la page 337 à 339), pour apporter des précisions sur la vie du grand peintre et son implication dans le vol de la carte. Si le texte présente les explications rattachées aux interrogations, suscitées par la résolution de l'énigme, en réaction au danger qui guette les artistes, il sert aussi à apporter des précisions sur la réalité historique. C'est du moins l'hypothèse que l'on peut formuler à la lumière des précisions données par Van Eyck, dès la première partie du chapitre premier, relatives au procédé de la peinture à l'huile : « À cause de sa volatilité, l'aspic s'évaporerait rapidement et il ne resterait sur la toile que la fine pellicule d'huile cuite [...] » (p. 19). On trouve l'application du même procédé pour les explications sur l'ergot de seigle présentées par le boulanger : « C'est une petite excroissance, de forme allongée, d'apparence inoffensive, provoquée par un méchant champignon qui se développe au détriment du grain [...] » (p. 199), explication reprise lors du dénouement du récit pour dévoiler la nature de l'attaque préparée par la guilde secrète : « Le mal de Fiesole, sur l'Oltrarno, il provient du pain. On y a mis de l'ergot de seigle. » (p. 418). De la même manière, le dernier chapitre présente l'explication finale, la réponse à l'une des grandes questions du roman, pourquoi Jan était poursuivi par les conspirateurs : « Ainsi, pour Sassetti, tu étais le détenteur d'une connaissance nouvelle, aussi déterminante que l'art d'écrire artificiellement. Un art capable de bouleverser totalement le passé. » (p. 433)

Ce recours fréquent à l'explication a une conséquence importante sur la forme du roman puisqu'il suscite l'émergence d'un trait novateur caractéristique du roman historique contemporain : la composante de l'érudition. Par là, le roman peut présenter des aspects moins connus, plus spécialisés du passé, dont la présence se

justifie par la complexité du mystère proposé par le roman, notamment la peinture, la navigation, l'imprimerie ou encore qui relèvent du domaine philosophique ou religieux. Là réside sans doute le principal avantage de l'insertion de la structure policière dans le roman historique : le lecteur portera la même attention à ces explications plus détaillées qu'aux autres informations du roman, dans la mesure où elles peuvent devenir des indices qui font progresser l'élucidation du mystère. Chez Sinoué, l'érudition s'exprime de façon évidente par les expressions latines comme les « *ars artificialiter scribendi* » (p. 118), « *vitae patrum* » (p. 118), « *conium maculatum* » (p. 348), « *auri pigmentum* » (p. 150) et « *Sic transit gloria mundi* » (p. 18) de même que les nombreuses références à des ouvrages « savants » réels qui soulignent l'érudition des artistes et penseurs du XV^e siècle :

Tout le mur du fond était tapissé d'étagères garnies d'innombrables manuscrits aux titres hermétiques : *Tabula Smaragdina*, *Speculum Alchimiae* d'un certain Roger Bacon, auxquels se mêlaient des traités de peinture que Jan connaissait bien, qu'il s'agisse du *Schoedula Diversarum Artium*, du moine Théophile, du *De pictura*, rédigé par le Toscan Leon Battista Alberti, ou encore du *Libro dell'arte* de Cennino Cennini [...]. (p. 24)

Aux trois registres de la démarche maïeutique, Sinoué adjoint deux procédés particuliers qui soulignent l'originalité de son approche : la citation et l'appel au souvenir.

La citation et le souvenir comme dispositifs de construction

La citation

Dans *L'enfant de Bruges*, le procédé de la citation, notamment mis en évidence par l'usage des italiques ou des guillemets, se revendique comme un moyen privilégié de construction. Le procédé citationnel fait appel à deux types de citation :

la citation extratextuelle et intratextuelle. Si le récit use de la citation extratextuelle, c'est avant tout parce qu'elle semble apte à créer un « effet de réel historique » suffisant. Le roman convoque la présence de personnages historiques par la citation de leur ouvrage. Par exemple, l'extrait de l'*Asclepius* d'Apulée, cité par Cosme à la page 316 : « L'homme est un grand miracle, car il dompte la terre, défie les éléments, connaît les démons, se mêle aux esprits, transforme tout et sculpte des images divines. L'homme est un être admirable, digne d'estime et de respect, qui assume la nature d'un Dieu comme s'il était lui-même Dieu. » (p. 316) et le *De Pictura* d'Alberti (« Dans la main de l'artiste, même un ciseau devrait se transformer en pinceau, oiseau libre », cité à la page 21 puis repris à la page 402) qui illustre un certain idéal artistique commun aux artisans du début de la Renaissance et confirme l'adhésion du grand peintre flamand à cet idéal (d'ailleurs, Alberti aurait rencontré Van Eyck en 1431 alors qu'il accompagnait le cardinal florentin Niccolo Albergati, dont il fit le portrait). De la même façon, la citation du *Décameron* de Giovanni Boccaccio, au chapitre 21, souligne un idéal socio-politique empreinte d'humanisme : « Les lois doivent être communes et promulguées avec le consentement de ceux à qui elles s'adressent. Or les femmes, elles, n'ont jamais été consultées. » (p. 350) tout comme la citation de Brunetto Latini au chapitre 11 : « Où que j'aïlle, je serai en la mienne terre, en sorte qu'aucune terre ne me sera exil ni pays étranger, car bien-être appartient à l'homme, non au lieu. » (p. 171). La citation, qui a un rôle descriptif puisqu'elle renseigne le lecteur sur l'esprit de la période historique, n'est pas innocente : elle met au jour certains traits de la psychologie du personnage. Le même procédé est appliqué aux personnages opposants. L'homme au velours cite les versets un et trois du chapitre 13 de l'Apocalypse pour mieux dénoncer les idées

progressistes de Pétrarque : « L'une de ses têtes paraissait blessée à mort, mais sa plaie mortelle fut guérie; alors émerveillée, la terre entière suivit la Bête. » (p. 349) et « Alors je vis surgir de la mer une Bête ayant sept têtes et dix cornes, sur ses cornes dix diadèmes, et sur ses têtes des titres blasphématoires. » (p. 351)

D'autre part, Sinoué va systématiser le recours à la citation intratextuelle. Quel est intérêt de cette « récupération » des propos tenus par les personnages du roman? En fait, la raison en est simple : les indices textuels nécessaires à la résolution du mystère se trouvent nécessairement dans le texte déjà lu.

Opérant sur ce qui s'est produit, l'enquête va pouvoir ne travailler que sur du texte. Et la lecture est à son tour entraînée dans un mouvement irrémédiablement double : elle doit, pour avancer, apprendre à reculer²⁵.

En d'autres termes, les paroles dites alimentent le travail d'analyse et de déduction entrepris par les personnages détectives et servent de « matière à réflexion » :

Il [Petrus] a dit très précisément : « Et encore une fois un homme de notre confrérie... » Comment pouvait-il être au courant? Nous n'en avons eu la confirmation que plus tard, par vous-même d'ailleurs. (p. 231)

Les paroles citées ont souvent une valeur fonctionnelle dans l'intrigue et prennent la forme de recommandations ou d'avertissements qui accentuent la tension dramatique comme l'illustrent les deux exemples suivants : « Et surtout cette recommandation étrange de Van Eyck : "*Souviens-toi du livre d'heures*". » (p. 163) et « dans un brouillard, lui revint l'avertissement de Petrus Christus : "Le dénouement est proche [...]" » (p. 343). En outre, le procédé citationnel permet de conclure le roman, au chapitre 25, lorsque le récit rappelle à l'esprit du jeune Jan les propos

²⁵ Benoît Peeters, «La bibliothèque et ses cadavres », *Les Cahiers des paralittératures*, n° 6, Liège (Belgique), 1991, CÉFAL, p. 159.

prononcés par Van Eyck au début du roman qui forment la réponse au secret dont le jeune Jan était le dépositaire :

Tu verras. Ce sera mieux ainsi. À cause de sa volatilité, l'aspic s'évaporerait rapidement et il ne resterait sur la toile que la fine pellicule d'huile cuite. De plus, je me suis aperçu que la combinaison des deux reste stable sur le panneau, alors que l'huile cuite seule a tendance à couler. (p. 431)

Ce procédé de récupération revêt même une portée ironique lorsque Lucas Moser, discutant avec Idelsbad dans l'hôtellerie de l'Ours, cite à la page 283 les propos qu'a tenus le Portugais à la page 280 : « Le talent sans génie est peu de chose, mais le génie sans talent n'est rien. » Par l'usage systématique de la citation, le récit cherche à faire progresser l'enquête et à convoquer, du moins par la voie de la parole, les grands artistes et penseurs des débuts de la première Renaissance. Mais ce qui manifestement justifie le recours à une telle technique, c'est sa capacité à favoriser une certaine prise en charge du récit par les personnages, qui vont alors s'opposer à l'autorité du narrateur, lequel sera relégué au second plan. Cependant, chez Sinoué, le discours citationnel n'est pas le seul procédé de construction à susciter une amplification de la dimension humaine du récit : le discours rétrospectif, l'appel au souvenir, remplira également cette fonction.

Le souvenir

Le roman multiple les références à la mémoire : mémoire des tableaux du grand peintre immortalisés par l'ambre et le procédé de la peinture à l'huile, mémoire du livre imprimé qui permet de « diffuser le savoir, de le faire partager au plus grand nombre » (p. 119). La mémoire est avant tout un élément déterminant puisque l'enquête policière, la résolution du mystère, est le fruit d'un intense travail

de rappel et d'analyse du passé : « Une voix étrangère lui soufflait que derrière ce geste étrange se cachait un message du maître. Il essaya de se remémorer un mot, une phrase qui le mettrait sur la piste. » (p. 166). Sur le plan narratif, l'appel au souvenir dans le discours intérieur des personnages, les « souvenirs narrativisés », vient combler l'effacement partiel du narrateur : « [les] souvenirs narrativisés font souvent référence à une temporalité antérieure au temps du récit, se substituant ainsi aux chapitres d'exposition dont le narrateur se charge dans les romans plus traditionnels²⁶ ». Le procédé du souvenir renvoie naturellement à celui de la citation et, d'ailleurs, le récit amalgame les deux à maintes reprises, par exemple : « Jan se souvenait de la première fois où Van Eyck lui avait fait l'honneur de l'introduire ici. [...] il avait chuchoté : "Petit, il faut savoir se taire, même si l'on sait" » (p. 23) et « Il repensa à la phrase prononcée à Gand par le maître : *Je ferai de toi le plus grand.* » (p. 407). Le réel sert parfois d'élément déclencheur de l'activité réminiscente des personnages. Par exemple, la manipulation des grains de terre de Vérone par le peintre flamand déclenche un retour dans le passé, trois ans plus tôt, alors que Van Eyck voyageait dans la péninsule italienne :

Quelques grains de terre de Vérone roulèrent lentement entre ses doigts. Le contact avec la matière, chaude, presque sensuelle, éveilla en lui une bouffée de souvenirs [...] C'était il y a trois ans. [...] Il avait été dépêché par le duc auprès d'Alphonse V d'Aragon qui se trouvait à cette époque en Vénétie. [...] Au cours d'une halte à Vérone. Il avait fait la connaissance d'Antonio Pisanello. [...] Pisanello l'avait entraîné dans l'église Sainte-Anastasia pour lui révéler sa dernière fresque. Quel chef-d'œuvre que ce *Saint Georges et la princesse!* (p. 59)

À l'instar du procédé citationnel, l'évocation du souvenir dans le discours intérieur des personnages appuie la construction de l'intrigue, accentue la profondeur du

²⁶ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981, p.311, p. 152.

personnage et autorise de nombreuses références historiques. Il en résulte une réduction de la participation du narrateur au récit et, du même coup, une augmentation de l'immersion du lecteur dans la fiction. Au bout du compte, le souvenir remplit une double fonction : il permet d'abord d'évoquer des épisodes de la vie personnelle, et ainsi de renforcer le lien de sympathie entre les personnages victimes et le lecteur, puis il favorise l'intégration des informations historiques et celles susceptibles de contribuer à la résolution de l'énigme. Chez Sinoué, la démarche maïeutique entreprise par les protagonistes du récit, la mise en place des registres interrogatif, spéculatif et explicatif et le recours aux procédés de la citation et du souvenir s'offrent comme autant de moyens de construction du récit et de l'Histoire.

Une poétique de la temporalité : la présentification du récit

La forme du roman historique est inséparable de la conception du temps qui s'y manifeste; la construction du roman projette dans l'ordre du livre, par l'organisation des phrases, des pages ou des chapitres une image du temps [...] ²⁷.

Le roman historique exige une restitution du passé qui soit la plus vivante possible. De même, le roman policier, et tout particulièrement le roman à suspense, sous-tend la création d'une « texture temporelle²⁸ ». Il doit relater les événements dans une temporalité qui s'apparente au présent parce qu'il est soumis à l'échéance et au souci du maintien de la tension dramatique. Si, comme l'affirmait Lukács, « sans

²⁷ Jean Molino, « Qu'est-ce que le roman historique? », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1975, n° 2-3, p. 228.

²⁸ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 143.

une relation sentie avec le présent, une figuration de l'histoire est impossible²⁹ » pourrait-on alors supposer que cette évocation de l'Histoire passe par une tentative de rapprochement des deux temporalités? Nous croyons que ce travail de « mise au présent » est décelable à quatre niveaux : les variations de la vitesse, l'utilisation de marqueurs textuels du présent, l'utilisation de récits parallèles et la présence massive de la parole des personnages.

En premier lieu, nous constatons que la narration tend à l'isochronie, à faire coïncider le plus possible le temps du récit et le temps de l'histoire. Tout se passe comme si le narrateur voulait réduire au minimum voire abolir la distance temporelle entre l'occurrence des événements du récit et le moment de leur narration. La narration semble suivre l'écoulement normal du temps voire ralentir durant les moments forts et tragiques, où les personnages sont confrontés à la mort, d'où cet « effet de ralenti ». Il se produit alors une décomposition de l'action, des mouvements, en séquences distinctes. Nous pensons ici à la tentative de meurtre contre Ghiberti (au chapitre premier) « Son interlocuteur perdit l'équilibre, s'affaissa lourdement sur le sol et son front heurta le pavé [...] » (p. 14) et à la découverte du corps du sculpteur Nicolas Sluter (au chapitre 4) par le jeune Jan qui illustre clairement cet effet de ralenti :

Arrivé à hauteur d'une voûte jetée entre deux maisons basses, il crut apercevoir une silhouette [...]. C'est à ce moment précis que son pied heurta quelque chose [...]. Dans un premier temps, il ne vit rien; la pénombre noyait déjà la rue. Puis il aperçut le pied. [...] Il recula d'un pas, son oeil remonta le long de la chausse, la taille, le torse et découvrit le visage [...]. (p. 69-70)

²⁹ Georges Lukács, *Le roman historique*, Paris. Payot, 1965. p. 56.

Le même procédé est à l'œuvre pour décrire la tentative de meurtre contre Laurens Coster : « Le collier de chanvre enserrait maintenant sa gorge. Une pression brutale accentua l'étranglement. Laurens hoqueta [...] » (p. 192). Le narrateur applique à nouveau cette technique pour mettre en récit la tentative de noyade du jeune Jan : « Au contact de l'eau glaciale, tout son corps se contracta. Il ouvrit la bouche pour aspirer une goulée d'air. Ce fut au contraire une onde liquide qui s'engouffra dans ses poumons. Il se vit entouré d'un gargouillis de bulles [...] » (p. 204). Enfin, on recense d'autres exemples d'utilisation du procédé, notamment le récit de la mort de Maude, la mère de Jan (p. 325-326), et la tentative de meurtre contre Idelsbad sur la caraque : « Au moment précis où le coup allait s'abattre, l'homme de quart, témoin de la scène, poussa un cri d'alarme. Tout se passa très vite. Idelsbad roula sur le côté, évitant d'un souffle le tranchant de la hache qui alla se ficher dans les lames du pont. » (p. 367).

La tendance de la narration à « présentifier » le récit est soulignée de façon évidente à la fin de cette séquence qui non seulement opère un ralentissement, mais suggère une suspension momentanée de la temporalité : « Une fraction de seconde, on eut l'impression que son corps restait suspendu entre ciel et mer, puis il se décrocha et glissa vers les flots. » (p. 368). Il apparaît clairement que les moments d'extrême tension du roman sont marqués par un ralentissement de la temporalité, qui sert à une reconstitution du passé qui s'approche le plus possible du réel. Le lecteur a ainsi l'impression d'assister de façon ponctuelle aux événements du récit dont la temporalité tend à suivre celle de l'histoire. C'est pourquoi le récit tend à réduire le nombre des sommaires (présentation des événements sous une forme

résumée) et les ellipses, au sens où l'entend Gérard Genette dans *Figures III*³⁰, qui se prêtent mal à la mise en texte des indices que requiert ce type de récit. Nous relevons néanmoins des situations qui font exception. L'utilisation occasionnelle des ellipses temporelles se justifie par le maintien de la tension dramatique : elles évitent la répétition des faits ou des explications qui risqueraient de ralentir la progression de l'intrigue et d'atténuer la tension dramatique. C'est notamment le cas au chapitre quatre, où l'ellipse permet de « contourner » une deuxième narration de l'incident vécu par le jeune apprenti : « Fébrile, Jan se lança dans le récit détaillé de son aventure, s'efforçant de ne rien omettre. Quand il eut terminé [...] » (p. 71). De la même manière, le narrateur use de ce procédé pour éviter de retarder la progression de l'intrigue en répétant des informations déjà connues du lecteur lorsque Duarte informe Dom Pedro : « Tout à commencé à Bruges [...]. La voix d'Idelsbad résonna longtemps dans le silence du salon [...]. Lorsqu'il se tut, la lumière du chandelier avait remplacé celle du crépuscule. » De la même façon, le narrateur abrège le récit du voyage du jeune Jan et de Duarte, en route vers Florence : « La première aube se leva sur la mer, d'autres suivirent. » (p. 361) – le voyage ne contribuant pas de façon importante à la progression de l'intrigue.

En deuxième lieu, même si la narration est profondément ancrée dans le passé, elle s'enrichit de marques temporelles qui font référence au temps de la situation de l'énonciation, suggérant ainsi la création d'un pseudo-présent. Voici des exemples de ce procédé : « Aujourd'hui, il savait que son véritable chef-d'œuvre [...] serait cette troisième porte [...] » (p. 12), « Rien qu'en ce moment, près de trente vaisseaux sommeillaient dans le port. » (p. 67), « Aujourd'hui, bien que la position de

³⁰ Gérard Genette, *op. cit.* [notion de sommaire (p. 130) et d'ellipse (p. 139)].

Florence fût si précaire [...] » (p. 172). Parfois, le récit renforce cette illusion d'immédiateté par l'utilisation inusité du présent de l'indicatif : « Le geste était aussi maîtrisé qu'il y a plus de quarante ans » (p. 11) et « On ne voit jamais vieillir les êtres que l'on aime [...]. Ces êtres on les imagine, sans passé, intemporels. Parce qu'ils furent notre première vision, ils sont éternels. » (p. 18-19)

En troisième lieu, le développement de récits parallèles, en Toscane et en Flandre, est perçu par le lecteur comme un mouvement périodique de « retour dans le temps » qui aboutit implicitement à une impression de ralentissement. Ce parallélisme de construction est mis en évidence par l'utilisation de marqueurs spatio-temporels mis en exergue au chapitre premier (« Florence, juin 1441 » [p. 11] et « Bruges, ce même jour » [p. 15]), troisième, (« Florence, le lendemain » [p. 49] et « Bruges » [p. 58]), huitième, (« Juillet 1441 » [p. 120]), onzième (« Florence » [p. 171] et « Bruges, ce même soir » [p. 181]), dix-neuvième (« Florence, cette même nuit » [p. 311] et « Bruges, le lendemain » [p. 317]) et au chapitre vingt et un (« Florence, cette nuit » [p. 348]) où convergent les récits de la Flandre et de la Toscane.

En quatrième lieu, le récit parvient à une représentation quasi synchronique en multipliant les dialogues et le discours intérieur des personnages, sous la forme du psycho-récit ou du monologue narrativisé, ce dernier étant, selon Dorrit Cohn, « le médium privilégié de ces instants de suspension temporelle où un personnage se révèle entre le passé qui surgit du souvenir et l'anticipation du futur³¹ ». En outre, ce procédé préside à la fusion du point de vue du narrateur et du personnage :

³¹ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981, p.150.

[cette technique] entretient l'incertitude quant à l'attribution du discours du personnage [...] elle fond l'un dans l'autre discours du personnage et discours du narrateur, elle est chargée d'ambiguïté [...]³².

Enfin, la parole des personnages se trouve amplifiée par une caractéristique particulière : la discrétion relative du narrateur. En réalité, tout se passe comme si le narrateur évitait le plus possible de perturber le déroulement du récit. C'est dans cette optique du moins que l'on peut interpréter la suppression fréquente des marques habituelles du discours attributif (notamment les « dit-il »). Cet affranchissement partiel du texte par rapport à la direction narrative est renforcé par le fait que, le plus souvent, le récit est présenté selon le point de vue des personnages ou encore s'emploie à rapporter leur parole intérieure et actualisée, exprimée dans les dialogues. Cette discrétion du narrateur contribue à « vraisemblabiliser le personnage romanesque et [à] faire oublier l'écriture³³ ». Dans les faits, elle donne l'impression que le monde des personnages est appréhendé plus directement par le lecteur, sans la présence constante de l'instance narrative. Cet effacement semble conférer au récit une plus grande autonomie. Il semble ainsi s'établir une adéquation entre, d'une part, la mise en place de procédés qui tendent à faire oublier les marques de la présence du narrateur – et ainsi à souligner une certaine mainmise des personnages sur le récit– et, d'autre part, l'immersion du lecteur dans la fiction et, plus encore, sa participation au travail de construction. Cette exigence expliquerait à son tour la réticence du narrateur à donner une description exhaustive du réel historique, question que nous avons abordée dans le deuxième chapitre de notre analyse.

³² *Ibid.*, p. 129.

³³ J.-P. Goldenstein, *Pour lire le roman*, Bruxelles/Louvain, De Boeck-Duculot, 1989, p. 53.

L'apport du mélange des genres

Dans ce troisième chapitre, nous avons tenté d'apporter des précisions à la question suivante : comment, chez Sinoué, les procédés du roman policier parviennent-ils à donner une reconstitution vraisemblable et crédible de l'Histoire? Nous constatons d'abord que le régime de l'enquête policière – et l'application des registres interrogatif, spéculatif et explicatif qui en découlent – constitue un moyen efficace d'insertion des informations historiques. Loin de se proposer comme une entreprise de recension exhaustive du réel, le roman opte plutôt pour une évocation qui s'en tient aux composantes les plus significatives et emblématiques. En outre, la présence marquée des personnages (comme l'illustre l'abondance des dialogues et du discours intérieur) et son corollaire, la discrétion relative du narrateur, donne lieu à une mise en relief de la parole de personnages qui s'expriment par le recours à deux procédés particuliers : la citation et l'utilisation du souvenir comme moyen de convocation du passé. Parallèlement, la structure policière opère une présentification du récit faisant ainsi écho à la nécessité du roman historique d'offrir une reconstitution contingente, imprévisible, de la période historique.

Conclusion

Le paralittéraire comme moyen de renouvellement des procédés de construction du passé

Représenter le passé relève du « palimpseste historiographique¹ » : il ne s'agit plus simplement de raconter l'Histoire, comme le fait la chronique historique, mais de la re-construire à partir de certaines conventions régies par la fiction. Dès lors, la tâche qui incombe au romancier n'est pas tant reproduire la réalité de façon exhaustive, d'en produire un *analogon*, que d'en évoquer les aspects les plus significatifs, la couleur temporelle, de saisir les grands enjeux de la période, tout en satisfaisant aux critères de vraisemblance et d'intelligibilité essentielles au pacte de lecture. En somme, combiner avec subtilité l'Histoire officielle et privée, la grande et la petite histoire, le réel et l'invention. À l'évidence, Sinoué se donne un pari ambitieux : reconstituer une vision globale de la première moitié du Quattrocento dans le sud et dans le nord de l'Europe, à Florence et à Bruges, en convoquant – parfois de façon virtuelle – ses artistes et artisans les plus illustres : les grands « primitifs » flamands, les Van Eyck, Robert Campin, Rogier Van der Weyden et Petrus Christus, ainsi que les grands artistes et penseurs toscans, le sculpteur et orfèvre Ghiberti, l'architecte Brunelleschi, Donatello, le grand penseur Alberti, Michelozzo, le père Cusa et Cosme de Médicis, le gonfalonier de Florence.

Par les procédés qu'il met en oeuvre, *L'enfant de Bruges* de Gilbert Sinoué tente de renouveler le genre, de « restituer poétiquement » cette période de l'histoire pour prendre l'expression de Georges Lukács. Thriller historique, polar historique ésotérique, peu importe la désignation choisie, le roman de Sinoué change la donne,

¹ Claudie Bernard, *Le passé recomposé*, Paris, Hachette, 1996, p. 77.

modifie les paramètres habituels de construction du passé, changement essentiellement tributaire de l'insertion de la structure policière. Le modèle de construction que propose Sinoué opère une fusion des approches scottiennes et vignyennes. Si le roman se donne un héros résolument fictif dans la personne du jeune Jan, conformément aux règles traditionnelles du genre, il choisit cependant, comme l'a fait Vigny, de mettre des figures attestées à l'avant-plan, notamment Van Eyck et Cosme de Médicis, et de les faire participer à l'action. En fait, Sinoué peut contourner les écueils inhérents à la mise en texte de ces personnages en usant d'un stratagème : il fait évoluer les personnages historiques (et fictifs) en marge des événements historiques de façon à conserver la latitude nécessaire pour mieux les mobiliser comme ressource narrative et historisante. Ainsi, paradoxalement, le roman multiplie les références historiques sans à proprement parler « plonger » dans l'Histoire. Sinoué peut de cette manière, tout comme Vigny, camper des personnages sans se soucier de la vérité historique si chère à Lukács.

L'importation du récit policier constitue un trait dominant du mode de composition du roman de Gilbert Sinoué. Dans un premier temps, les répercussions de la présence de la structure policière sont repérables par les procédés de représentation du personnage et de l'univers matériel du roman – les deux grands axes de construction du passé. En effet, pour mieux faire progresser l'enquête et assurer le maintien de la tension dramatique, Sinoué renonce à une description exhaustive du réel qui permettrait de produire l'illusion référentielle. Aussi, pour construire le personnage, Sinoué se sert de sa « fiche d'identité » et de sa fonctionnalité comme « pion » sur l'échiquier narratif : la représentation du personnage est soumise à un code de sympathie bien précis. Dans un premier temps, l'insertion d'informations à valeur biographique sur les personnages, dans une large

mesure sur les personnages historiques, se traduit par une plus grande historicité du récit et une présence plus marquée de la composante humaine. Dans un deuxième temps, par le recours à une représentation poétique, impressionniste et sensible, le réel s'anime, s'investit de qualités humaines. Dans un troisième temps, par la présence du genre policier, le roman thématise le mystère et le danger qui imprègnent le récit d'une atmosphère où règnent l'inquiétude et l'ambiguïté. Incertitude donc, qui se manifeste dans le discours des personnages, mais également, et de façon inattendue, dans le discours du narrateur *a priori* omniscient. Ce dernier cède parfois à la tentation de la « séduction policière² », se met lui aussi dans la posture du détective, émet doutes et hypothèses, assume la position d'un observateur extérieur au savoir limité, en focalisation externe. Or chacun des mystères du récit ne peut être élucidé qu'au terme de l'enquête entreprise par les personnages détectives (surtout le jeune Jan et Francisco Duarte), laquelle se fonde sur le relevé et la mise en correspondance des indices. D'où la présence des registres interrogatif, spéculatif et explicatif, ce dernier registre favorisant une plus grande érudition de la matière du roman par les explications qu'il autorise. À ces dispositifs, Sinoué adjoint deux autres procédés.

En premier lieu, la citation récurrente de la parole de « l'autre », des personnages du roman, certes, mais également de personnages extratextuels, parole verbalisée et intérieure, doublement mise en évidence par la discrétion du narrateur, vient également accroître l'humanisation du récit. En second lieu, l'appel au souvenir, la réminiscence d'épisodes de l'existence des personnages historiques et fictifs. Par la présence même de l'enquête, le roman est manifestement tourné vers le passé puisque c'est là que se trouvent les indices nécessaires à la résolution de

² Cf. Pierre Verdaguer, *La séduction policière*, Birmingham, Summa, 1999,

l'énigme. Dès lors, le roman devient le lieu d'un raisonnement et une analyse logique, à la manière d'Hercule Poirot. Or si cette réflexion est avant tout le travail des personnages détectives, en l'occurrence le jeune Jan et Duarte, d'autres personnages historiques qui sont susceptibles de représenter des cibles de la conspiration deviennent également des détectives, poursuivent une quête informationnelle pour recueillir les informations leur permettant de résoudre l'énigme. D'où chez Sinoué cette insistance sur le souvenir. En ce sens, le récit ne cesse de faire référence à un passé antérieur au temps du récit.

Ce qu'il convient de retenir ici, c'est avant tout la polyvalence de la structure policière. Ainsi, l'utilité des procédés que nous venons de citer pourrait se limiter à l'élucidation du mystère de la conspiration. Pourtant il n'en est rien. C'est que Sinoué va systématiser cette approche textuelle qu'il va appliquer à la construction de l'intrigue, certes, mais également de façon concomitante à la construction de l'Histoire et de l'univers psychologique des personnages.

Au terme de notre analyse, nous estimons avoir dégagé les paramètres de construction du passé dans *L'enfant de Bruges*, qui reposent, de façon dominante, sur deux grands constats qui dérivent de la présence du récit policier. Premier constat : le récit s'édifie avant tout à partir de l'actualisation de la parole des personnages (présente dans les dialogues et le discours intérieur), qui, de pair avec une réduction de la description, la mise en relief des composantes biographiques et la participation tacite du lecteur à l'enquête, opère une survalorisation de la dimension humaine – et par là reflète l'esprit de la Renaissance, qui accorde une place privilégiée à l'*anthropos*, à la dimension humaine. Enfin, notre deuxième constat se formulerait comme suit : le mode de composition du roman cherche à opérer une « présentification » du passé, à proposer une représentation contingente, d'où les

jeux de temporalité, la narration qui tend à faire coïncider le temps de récit et de l'histoire. Le développement de récits parallèles et l'utilisation récurrente du discours intérieur et des dialogues favorisent une impression de ralentissement. Paradoxalement, par le recours au paralittéraire, au roman policier, Gilbert Sinoué parvient à renouveler le genre, à offrir une restitution poétique de l'Histoire, une recomposition profondément historique, voire érudite, mais humanisée, qui passe de façon dominante par les acteurs du récit libérés le plus possible de la tutelle des événements historiques. Sous ce rapport, ne pourrait-on pas supposer que le roman de Gilbert Sinoué se revendique moins comme un modèle de construction de l'Histoire officielle que de création d'une mémoire historique, et par là, qu'il tente de « pallie[r] [...] la perte de mémoire de nos cultures³ »?

³ Claudie Bernard, *op. cit.*, p. 168.

Bibliographie

Œuvres étudiées

- Scott, Walter (traduction de Defauconpret). *Ivanhoe*, Paris, Delta, 1970, 555 p.
- Sinoué, Gilbert. *L'enfant de Bruges*, Paris, Folio, 1999, 425 p.
- Vigny, Alfred. *Cinq-Mars* [Préface de Pierre Gascar (p. 7 à 17) et *Réflexions sur la vérité dans l'Art* (p. 21-29)], Paris, Folio, 1980, 594 p.

Travaux critiques

- Adam, Jean-Michel. *Le récit*. Paris, PUF, 1984, 125 p.
- Ansel, Yves. « L'irrésistible ascension du roman historique dans le roman historique », *Le roman historique : Récit et histoire*, sous la dir. de Dominique Peyrache-Leborgne et Daniel Couégnas, Nantes, Pleins feux, 2000, p. 111-117.
- Arcand, Richard. *Les figures de style*, Montréal, Éditions de l'homme, 2004, p. 190.
- Barland, Jean-Rémi, « Le fils de Van Eyck enquête », *Lire*, juin 1999, [en ligne], [<http://www.lire.fr/critique.asp/idC=38198/idTC=3/idR=218/idG=3>], source consultée le 2 septembre 2004.
- Barthes, Roland. « Le discours de l'histoire », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 153-166.
- Id.* « L'effet de réel », *op. cit.*, p. 167-174.
- Baruch, Daniel. « Pour une genèse du roman policier », *Les Cahiers des paralittératures*, n° 6, Liège, CÉFAL, 1991, p. 7-19.
- Berence, Fred. *La Renaissance italienne*, Paris, Arthaud, 1966, 539 p.
- Bernard, Claudie. *Le passé recomposé*, Paris, Hachette, 1996, 320 p.
- Id.*, « Le roman historique, une tranche d'Histoire : à propos de Patrick Rambaud », *Le roman historique : Récit et histoire*, sous la dir. de Dominique Peyrache-Leborgne et Daniel Couégnas, Nantes, Pleins feux, 2000, p. 290-307.
- Boorstin, Daniel. *Les découvreurs*, Paris, Seghers, 1986, 719 p.

- Bourneuf, Roland et Ouellet, Réal. *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1981, 250 p.
- Cannone, Belinda. *Narrations de la vie intérieure*, Paris, PUF, 2001, 106 p.
- Cohn, Dorrit (traduction d'Alain Bony). *La transparence intérieure – Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981, p.311.
- Id.*, *The Distinction of Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999, 180 p.
- Couégnas, Daniel. « *Ivanhoe et Les Chouans : Lecture des dénouements de deux romans historiques* », *Le roman historique : Récit et histoire*, sous la dir. de Dominique Peyrache-Leborgne et Daniel Couégnas, Nantes, Pleins feux, 2000, p. 156-177.
- Daspré, André. « Le roman historique et l'histoire », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1975, n° 2-3, p. 235-241.
- Dubois, Claude-Gilbert, *L'imaginaire de la renaissance*, PUF, Paris, 1985, 254 p.
- Dubois, Jacques. *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, 235 p.
- Dominique, Marie. *L'art de la renaissance*, Lausanne, Edita, 1996, 336 p.
- Ferey, Pascale. « Gilbert Sinoué, conteur devant l'Éternel », *Lire*, juillet-août 2003, [en ligne], [<http://www.lire.fr/portrait.asp/idC=45205&idTC=5&idR=201&idG=>], source consultée le 15 juin 2005.
- Gaston-Lagorre, Brigitte. *Le Roman historique*, CRDP-CDDP (Toulouse), [en ligne], [http://www.crdp-toulouse.fr/docenligne/article.php3?id_article=18], source consultée le 15 juin 2005.
- Genette, Gérard. *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, 151 p.
- Id.*, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p.
- Gimpel, Jean. *La révolution industrielle au Moyen-Âge*, Paris, Seuil, 1975, 250 p.
- Goldenstein, J.-P. *Pour lire le roman*, Bruxelles/Louvain, De Boeck-Duculot, 1989, 126 p.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (traduction de Charles Bénard). *Esthétique*, tome 1, p. 81, [en ligne], [http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/classiques/hegel/esthetique_1/Hegel_Esthetique_tome_I.pdf], source consultée le 15 mai 2005 (notion de « l'anachronisme nécessaire »).

- Hamon, Philippe. *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1998, 327 p.
- Hartan, Jean-Pierre. *L'âge d'or des livres d'heures*, Bruxelles, Elsevier Séquoia, 1977, 192 p.
- Hugo, Victor. *Préface de Cromwell*, sous la dir. de Michel Cambien, Paris, Librairie Larousse, 1972, 158p.
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1975, 303 p.
- Id.*, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, 401 p.
- Jouve, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, 150 p.
- Lévêque, Laure. *Le roman de l'histoire (1780-1850)*, Paris, L'Harmattan, 2001, 402 p.
- Lukács, Georges. *Le roman historique*, Paris, Payot, 1972, 407 p.
- Maigron, Louis. *Roman historique à l'époque romantique*, Paris, Hachette, 1898, 443 p.
- Marti, Marc. Appel à contribution pour le colloque *Pour une approche narratologique du roman historique*, [en ligne], [<http://www.fabula.org/actualites/article8722.php>], source consultée le 15 mai 2005.
- McIntosh, Fiona. « Cadres narratifs et préfaces scottiens : l'H/histoire dans les Waverley Novels », *Le roman historique : Récit et histoire*, sous la dir. de Dominique Peyrache-Leborgne et Daniel Couégnas, Nantes, Pleins feux, 2000, p. 96-109.
- Mitterand, Henri. *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980, 266 p.
- Molino, Jean. « Qu'est-ce que le roman historique? », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1975, n° 2-3, p. 195-234.
- Narcejac, Thomas. *Une machine à lire : le roman policier*, Paris, Denöel/Gonthier, 1975, 247 p.
- Nélod, Gilles. *Panorama du roman historique*, Paris, Sodi, 1969, 497 p.
- Peeters, Benoît. « La bibliothèque et ses cadavres », *Les Cahiers des paralittératures*, n° 6, Liège, CÉFAL, 1991, p. 153-169.
- Pivot, Bernard. « La vogue du roman historique », *Lire*, n° 66, Paris, 1981, p.7-8.

- Renoy, Georges. *Florence*, Bruxelles, Artoria, 1992, 167 p.
- Reuter, Yves (sous la direction de). *Le roman policier et ses personnages*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1989, 238 p.
- Id.*, « Places et fonctions du savoir dans le roman à suspense », *Les Cahiers des paralittératures*, n° 6, Liège, CÉFAL, 1991, p. 125-139.
- Rivara, René. *La langue du récit : introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000, 333 p.
- Sausset, Damien. *L'ABCdaire de Van Eyck*, Paris, Flammarion, 2002, 120 p.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?* Paris, Seuil, 1999, 162 p.
- Vegas, Liana Castelfranchi, *Italie et Flandres – Primitifs flamands et Renaissance italienne*, Paris, L'Aventurine, 1995, 319 p.
- Verdaguer, Pierre. *La séduction policière*, Birmingham, Summa, 1999, 315 p.
- Vindt, Gérard et Giraud, Nicole. *Les grands romans historiques*, Paris, Bordas, 1991, 256 p.

La construction du passé dans le roman
***L'enfant de Bruges* de Gilbert Sinoué**

Table des matières

Introduction	1
Chapitre premier	
Fondements de notre réflexion sur <i>L'enfant de Bruges</i> de Gilbert Sinoué.....	7
Introduction.....	7
Résumé de l'œuvre à l'étude.....	7
Le sujet du roman : le secret de la peinture à l'huile.....	9
L'auteur Gilbert Sinoué.....	13
La vogue du roman historique.....	14
Définition du roman historique.....	17
Chapitre deuxième	
La notion de construction du passé.....	21
Le cahier des charges du roman.....	21
Le principe de vraisemblance romanesque.....	23
La couleur des temps.....	25
La matière du roman : premier lieu de la construction du passé.....	26
La prose du roman : deuxième lieu de création du passé.....	29
Le concept d'histoire.....	31
Le mode de composition chez Walter Scott.....	34
Le mode de composition chez Alfred de Vigny.....	36
Le mode de composition chez Gilbert Sinoué.....	37
La construction des personnages.....	39
De l'effet personne : le procédé de la fiche d'identité.....	41
De l'effet personnel : la fonction du personnage dans l'intrigue.....	43
La composante biographique.....	46
De l'effet topographique comme mode de représentation des lieux.....	48
Pour une représentation poétique du réel historique.....	50
Synthèse des grands principes du mode de composition.....	53
Chapitre troisième	
Le mélange des genres.....	55
L'intégration du récit policier.....	55
Complémentarité des genres historique et policier.....	56
Le genre policier.....	58
La composante de l'énigme ou du mystère.....	60
Le corollaire du mystère : l'enquête.....	62
Le paradigme indicial : la nécessité de la gestion du savoir.....	64
La participation du lecteur à l'acte de construction.....	68
La démarche du détective : l'approche maïeutique.....	72

Le registre interrogatif.....	73
Le registre spéculatif.....	75
Le registre explicatif.....	77
La citation et le souvenir comme dispositifs de construction.....	80
La citation.....	80
Le souvenir.....	83
Une poétique de la temporalité : la présentification du récit.....	85
Apport du mélange des genres.....	91

Conclusion

Le paralittéraire comme moyen de renouvellement des procédés de construction du passé.....	92
--	----

Bibliographie

Œuvres étudiées.....	97
Travaux critiques.....	97