

# Écritures de l'histoire chez Pedro Gómez Valderrama

## Writings of History in Pedro Gómez Valderrama's Short Stories

BORIS MONNEAU

*Université Paris-Est Marne-la-Vallée*

### Mots-clés

historiographie ;  
littérature colombienne ;  
fantastique ;  
histoire d'Amérique  
latine ; nouvelles.

L'écrivain colombien Pedro Gómez Valderrama (1923-1992) compose ses récits à partir de faits historiques dont il explore les virtualités. Pour cette étude, nous nous concentrerons sur l'ensemble des récits à sujet historique publiés dans les recueils de nouvelles *Inventiones y Artificios* (1975) et *La Nave de los locos* (1984). Nous déterminerons les différents procédés d'écriture par lesquels Valderrama va interroger l'acte d'écrire l'histoire par l'entremise de la fiction, et va, à travers une réflexivité croissante, s'approcher du temps vécu. L'on peut dégager trois grands cas ou formes de cette mise en question de l'historiographie, qui sont autant de degrés de réflexivité et de problématisation : les variantes apocryphes, qui ouvrent sur un mode de pensée et d'expérience transhistorique, les récits présentant des personnages qui sont eux-mêmes écrivains et qui interrogent l'efficacité historique de l'écriture, et les récits-essai où le narrateur tend à se confondre avec l'auteur, où des éléments de théorie historiographique sont explicitement formulés et où se fait l'approche du présent vif.

### Keywords

historiography;  
Colombian literature;  
fantasy; history of Latin  
America; short  
stories.

The Colombian writer Pedro Gómez Valderrama (1923-1992) composes tales based upon historical facts, exploring their virtualities. In this study, we will focus on the historical tales from the short story collections *Inventiones y Artificios* (1975) and *La Nave de los locos* (1984). We will determine the different writing procedures by which Valderrama interrogates the act of writing history through fiction, and how, by an increasing reflexivity, he approaches the lived experience of time. This distinct mode of historiographical fiction takes three principal forms in his work, characterised by varying degrees of reflexivity and problematization: the apocryphal variations, which open to a trans-historical mode of thought and experience; the tales representing characters who are themselves writers and that question the historical efficacy of writing; and the essay-tales in which the narrator tends to identify with the author, formulating elements of historiographical theory and exploring the lived present.

L'écrivain colombien Pedro Gómez Valderrama (1923-1992), originaire de Bucaramanga, compose ses récits à partir de faits historiques dont il explore les virtualités. Outre les recueils de nouvelles qui forment l'essentiel de sa bibliographie (*El retablo de Maese Pedro*, 1967, *La procesión de los ardientes*, 1973, *Invenções y Artificios*, 1975, *Los infiernos del Jerarca Brown y otros textos*, 1984, *La nave de los locos*, 1984) il est l'auteur d'un recueil de poésie (*Norma para lo efimero*, 1943), d'un roman historique polyphonique qui s'inscrit dans la mouvance identifiée par Seymour Menton comme nouveau roman historique latino-américain<sup>1</sup> (*La otra raya del tigre*, 1977) et d'essais sur des thèmes historiques ou politiques (*Muestras del diablo*, 1958, *Los ojos del burgués: Un año en la Unión Soviética*, 1970). Il est également l'un des premiers contributeurs à la revue littéraire *Mito* (1955-62), qu'il co-dirige à partir de 1957.

Pour cette étude, nous nous concentrerons sur l'ensemble des récits à sujet historique publiés dans *Invenções y Artificios* (IA) et dans *La Nave de los locos* (NL). Nous déterminerons les différents procédés d'écriture par lesquels Valderrama va interroger l'acte d'écrire l'histoire par l'entremise de la fiction, et va, à travers une réflexivité croissante, s'approcher du temps vécu. L'on peut dégager trois grands cas ou formes de cette mise en question de l'historiographie, qui sont autant de degrés de réflexivité et de problématisation de l'écriture : les variantes apocryphes, les récits présentant des personnages historiques qui sont eux-mêmes écrivains, et les récits-essai où le narrateur tend à se confondre avec l'auteur, où des éléments de théorie historiographique sont explicitement formulés.

### I. Les variantes apocryphes et la transhistoricité

Le récit apocryphe est la caractérisation première que l'on puisse donner de l'art de narrer de Valderrama, comme le firent Luis Correa-Díaz (*Una historia apócrifa de América: el arte de conjetura de Pedro Gómez Valderrama*, 2003) ou Efrén Giraldo (« Los cuentos de Pedro Gómez Valderrama: de las versiones apócrifas de la historia a la historia como invención », *Revista Universidad de Antioquia* n° 284, avril-juin 2006). De fait, tous les récits à sujet historique de Valderrama partent de cette visée apocryphe. Nous l'isolons ici comme point de départ de ce qui constitue la démarche singulière de l'auteur, car c'est elle qui problématise le rapport entre écriture fictionnelle et historiographie. Si, comme le soutient Ricœur, le trait différentiel entre le récit historique et le récit fictionnel, par-delà leur semblable travail de configuration du temps, se trouve dans la véricité<sup>2</sup>, le fait d'en appeler au faux, comme le fait explicitement Valderrama dans la suite de micro-fictions intitulée « Muertes apócrifas » qui termine *La nave de los locos*, ne peut, en même temps qu'il ouvre une alternative au récit véridique du fait historique établi par l'historiographie existante, qu'instaurer un rapport de distance et de suspicion au texte. Il s'agit ainsi de mettre en cause la crédibilité du récit, sa capacité à dire le vrai, tant dans l'histoire que dans la fiction.

---

<sup>1</sup> Rappelons les six caractéristiques qui, conjointes ou isolées, permettent, d'après l'auteur, de définir ce nouveau roman historique, dont il situe l'essentiel du développement entre 1979 et 1992 : la prééminence de la méditation philosophique, la distorsion consciente de l'histoire, la fictionnalisation de personnages historiques, le caractère métafictionnel ou réflexif de l'écriture, l'intertextualité, l'influence des concepts bakhtiniens du dialogique, du carnivalesque, de la parodie et de l'hétérologie (1993 : 22-25).

<sup>2</sup> Si histoire et fiction ont en partage les « mêmes opérations configurantes », elles se distinguent essentiellement par une différente « prétention à la vérité » (II, 1991 : 12).

Dans cette suite de récits brefs, trouvés par le protagoniste du récit enchâssant<sup>3</sup> dans une revue intitulée *Más Allá*, au sein d'une section nommée « Ultraficción », les sujets sont traités avec un esprit de malice, avec un humour acerbe par lequel la mort de personnages historiques célèbres vient contredire leur existence<sup>4</sup> : Christophe Colomb décide de sombrer avec le navire Santa María quelques mois après la découverte de l'Amérique, au jour de Noël ; le *conquistador* Vasco Núñez de Balboa est assassiné par un indigène avant sa découverte de l'Océan Pacifique, Lucrece Borgia meurt en odeur de sainteté, le Marquis de Sade périt aux côtés de son dernier manuscrit consumé par les flammes lors de la prise de la Bastille, et Stendhal est exécuté sous l'identité de Julien Sorel. Défilent également dans cette nécrologie Napoléon (six hypothèses sont formulées quant à sa mort) et Simon Bolívar, qui est fulminé par une crise cardiaque au moment de la signature du Décret du 27 août 1828 par lequel il s'attribue le pouvoir suprême. Des additions concernant des figures politiques « controversées » (147) du XX<sup>e</sup> siècle, attribuées au directeur de la revue, pour certaines encore vivantes lors de la première publication de cet écrit (1977), viennent compléter le tableau de l'ironie historique : Lénine meurt d'une attaque cérébrale et se voit remplacé par Trotsky à la tête de l'Union Soviétique ; Pinochet, dans l'une des quatre variations proposées, périt entre les mains de Salvador Allende la nuit du coup d'État ; Henry Kissinger subit une crise cardiaque après un entretien avec Nixon, grâce à cela ce dernier reste président et demande que le scandale du Watergate soit oublié pour se concentrer sur les affaires de politique extérieure, ce qui marque l'avènement de temps de paix et de concorde (« los mil años de paz que esperaba la humanidad desde el Apocalipsis », 156) ; et, finalement, Mao Tse Tung est nanti de quatre morts différentes : dans l'une d'elles, il se noie lors de la traversée du Fleuve Jaune pendant la Longue Marche, événement qui sera à l'origine des cinq Républiques Populaires de Chine ; dans une autre, il décède pendant qu'il écrit un poème sur la « juste mort » (157) de Chang Kaï-chek.

Le récit le plus long et le plus complexe est celui sur la mort de Kissinger, qui rassemble différents procédés transtextuels : le recours à l'intertextualité par le titre « La mort de K. » nous renvoyant au personnage kafkaïen, et la référence à l'ouvrage *The Final Days* de Woodward et Bernstein – le titre ne concernant plus la fin de la carrière politique du président, mais le décès du secrétaire d'État –, le recours à des notes de bas de page (l'une d'entre elles mentionne une « déclaration clandestine » de Patricia Hearst, dont l'authenticité n'a pu être établie). Enfin, l'on y trouve l'embryon d'une juxtaposition de temporalités, trait que sera poussé encore plus loin dans d'autres récits de l'auteur, lorsque Kissinger se trouve hanté par les fantômes des hommes d'État du passé. Un effet semblable de temporalité multiple se retrouve dans la succession des morts à variantes. En outre, notons que c'est dans cet ensemble que se fait jour, peut-être plus que dans tout autre récit de Valderrama, la dimension proprement politique et critique de ces variations de l'histoire, par le renversement carnavalesque appliqué à des personnages liés à un pouvoir autoritaire. Cette décimation de l'autorité entraîne l'auteur lui-même, qui rédige sa propre notice, mais meurt dans l'acte.

<sup>3</sup> Avant la fermeture de l'église, le curé surprend une personne en train de lire une revue, pour laquelle il est expressément revenu. Lui ayant laissé le temps de finir, il consulte lui aussi l'ouvrage après son départ.

<sup>4</sup> Comme le formule la note biographique de l'auteur de ces morts apocryphes, un écrivain ecclésiaste du nom de Jerónimo Alameda, le propos est de « establecer las muertes que debieron o merecieron tener los grandes personajes (o las que tuvieron en realidad, ocultas por el opulento ropaje de la historia) » (147), donc d'écrire en un sens une histoire plus juste et plus vraie que l'histoire réelle.

Voilà donc le premier degré de l'écriture apocryphe, où l'artifice se dénonce d'emblée et jette un doute global sur l'ensemble du récit.

Le principe d'incertitude de l'apocryphe – qui est, rappelons-le, un écrit « dont l'authenticité n'est pas établie » selon le *Littré* – se trouve, non formulé, dans la plupart des nouvelles de l'auteur. Valderrama, pour donner un air d'authenticité historique à ses fabulations, utilise des marques de vérité propres à l'historiographie, notamment en ce qui concerne des sujets notoirement fictionnels : ainsi les recherches concernant la vie de Robinson Crusoe font l'objet d'un rapport, « El maestro de la soledad (Informe sobre el caso Crusoe) » (IA), daté du 20 octobre 1864, comprenant un abondant appareil de notes et attribué à un membre de la Société Philanthropique et Naturaliste de Liverpool. Il en va de même pour le rapport de l'Académie Utopique concernant ses activités : « Los papeles de la Academia Utópica » (IA). Ces deux textes, adoptant davantage l'apparence d'une communication de recherche que d'un récit, se présentent comme l'inverse du procédé des « Muertes apócrifas » : c'est la fiction qui est déguisée sous des atours historiques, plutôt que l'histoire détournée vers la fiction par le biais de l'uchronie. A mi-chemin entre ces deux extrêmes se trouvent la plupart de ses écrits.

Le récit valderramien élabore ainsi une histoire alternative, une variante des récits à prétention véridique qui jette le doute sur leurs outils. Cette transgression ou ce travestissement du temps et du récit historique est poussé par loin par un procédé de simultanisation des temps historiques, qui va à l'encontre même de la linéarité et l'unicité du temps : avec Ricœur, disons que la fiction permet « l'exploration des traits non linéaires du temps phénoménologique que le temps historique occulte en vertu même de son enchâssement dans la grande chronologie de l'univers » (1985 : 191). Le récit n'est plus une « synthèse de l'hétérogène », l'acte de configuration narratif que Ricœur nomme mise en intrigue<sup>5</sup> – ou bien c'est une synthèse où l'hétérogène éclate en tant que tel, où le temps sort ses gonds, et où la multiplicité que recèle le temps est pleinement explorée<sup>6</sup>.

Les temps se mêlent sur un mode successif ou simultané, dans l'ordre de la diachronie ou de la synchronie.

Dans la première catégorie, l'on peut ranger « Las músicas del diablo » (NL), qui présente trois fables qui se font écho, concernant trois personnages nommés Niccolo Paganini ayant vécu des sorts similaires à trois époques différentes : le XII<sup>e</sup> siècle (histoire attestée par un

---

<sup>5</sup> « Cet acte configurant consiste à „prendre-ensemble” les actions de détail ou ce que nous avons appelé les incidents de l'histoire ; de ce divers d'événements, il tire l'unité d'une totalité temporelle » (I, 1991 : 129).

<sup>6</sup> Ricœur, parlant de notre capacité à réinterpréter le passé, revendique le pouvoir d'« ouvrir dans le passé réputé révolu des possibilités oubliées, des potentialités avortées, des tentatives réprimées ». Ainsi « une des fonctions de l'histoire à cet égard est de reconduire à ces moments de passé où l'avenir n'était pas encore décidé, où le passé était lui-même un espace d'expérience ouvert sur un horizon d'attente » (1985 : 329), fonction de l'histoire qui est aussi une fonction de la littérature, comme nous le montre Valderrama. Analysant le rapport de la fiction au temps, il affirme à un autre endroit que « la phénoménologie de l'expérience temporelle nous a familiarisé avec de multiples aspects non linéaires du temps et avec des significations de la notion de passé qui relèvent de ces temps non linéaires. [...] C'est précisément une des fonctions de la fiction de détecter et d'explorer certaines de ces significations temporelles que le vécu quotidien nivelle ou oblitère » (276).

« manuscrit méconnu » de cette époque, *De Ars Amandi* d'André de Chapelain<sup>7</sup>), le XIX<sup>e</sup>, et l'époque contemporaine.

« La muerte de Lincoln » (NL) possède aussi ce caractère successif, qui se trouve, comme dans le récit précédent, remis en question par une structure cyclique ou spéculaire.

Le récit principal est précédé d'un prologue, qui instaure une temporalité ambiguë. Un couple s'arrête à la sortie d'un théâtre, d'où les gens sortent habillés « comme il y a cent ans » (59), avec une grande agitation. Le Ford's Theater, où fut assassiné Lincoln cent ans auparavant, donne une représentation du drame *La mort de Lincoln*, qui remplace la pièce *Our American Cousin* à laquelle le président assistait au moment de son meurtre. Contrairement à ce que nous supposons d'abord, nous sommes transportés au moment historique auquel la pièce fait référence, par une soudaine dislocation : « todos están de color muerto, todos desencajados, miran como si fuesen culpables. El asesinato del presidente fue hoy » (60). Ce prologue s'achève avec l'arrivée des généraux Grant et Sherman.

Dans un second temps, un personnage nommé Feliciano Tarpón se rend au Teatro Colón (nous supposons qu'il s'agit de celui de Bogotá) pour voir avec son amante une pièce intitulée *La mort de Lincoln*, où par un dispositif scénique singulier, sont enchâssées les représentations de *Our American Cousin*, d'*Escorial* de Michel de Ghelderode et du *Roi se meurt* de Ionesco. Le couple adultère trouvera la mort pendant la représentation, le coup de feu du mari vindicatif coïncidant avec celui de John Booth dans la pièce.

« La muerte de Lincoln » occupe une place à part relativement aux textes précédents par l'accent mis sur l'écriture elle-même comme liée à un présent trans-historique. C'est la formule exacte qui conclut ex-abrupto la nouvelle, venant interrompre une réflexion sur les rapports du théâtre à la vie et à la mort réelles : « Las dos historias de nuestro tema sucedían con exacta diferencia de cien años. Pero en este momento, al contarlas, suceden al mismo tiempo » (63). Le temps qu'aspire à écrire Valderrama est un hors-temps, une simultanéité ou une virtualité.

Cette modalité du temps nous porte aux limites du récit et à une forme impensable du temps, qui appelle à une résolution poétique<sup>8</sup>. La rupture de l'unité temporelle, de la linéarité et des rapports de causalité fait basculer le récit dans une dimension transhistorique et transtemporelle qui confine au fantastique, et qui exploite les ressources de la réflexivité narrative.

Plusieurs nouvelles sont construites sur un dispositif spéculaire qui fait dialoguer les époques : dans « La mujer recobrada » (IA), le protagoniste, situé dans les temps présents, lit un témoignage manuscrit de Giacomo Bellini concernant le peintre Cristofano Allori (1577-1621), dans lequel il retrouve les traits d'une passion amoureuse funeste que lui-même a vécue. « La Paloma del espíritu santo » (NL) s'ouvre sur une première partie relatant la demande formulée en 1768 par Francisco Letrelles Valdeparés, personnage fictif présenté comme l'ancêtre du narrateur, de faire parvenir une sélection des plus beaux oiseaux de Quito au Prince des

<sup>7</sup> Il existe bien un traité intitulé *De Amore* d'Andreas Capellanus alias André le Chapelain, datant du XII<sup>e</sup> siècle. Il est ici difficile de savoir si la déformation qu'opère Valderrama sur le nom de l'auteur et le titre de son ouvrage est volontaire ou non.

<sup>8</sup> Dans la mesure où la « poétique du récit » répond à « l'aporétique du temps » (1985 : 352), et où, par ailleurs, la fiction est apte à « l'exploration de ressources du temps phénoménologique qui restent inexploitées, inhibées, par le récit historique » (185), Ricœur affirme que « C'est dans la manière dont la narrativité est portée vers ses limites que réside le secret de sa réplique à l'inscrutabilité du temps » (387).

Asturies. La deuxième partie narre la « vengeance » (83) des oiseaux à 200 ans d'intervalle : le narrateur se voit fasciné par une femme-oiseau qui habite son appartement. « La habitante » parle d'une jeune fille violée par Bolivar, dont la maison devient hantée, les scènes du passé apparaissant à l'amant d'une de ses descendantes. Dans « La nave de los locos » (NL), le motif est issu de la toile homonyme de Bosch. Cette embarcation traverse les époques, depuis la guerre de Crimée en passant par la découverte de l'Amérique – la nef aurait précédé les navires de Colomb – jusqu'à devenir un « camión de locos » à son arrivée dans la Bogotá contemporaine.

Ainsi l'éclatement du temps mène à des expériences hallucinatoires, qui mettent en doute la raison du narrateur.

« ¿La revolución no tendrá lugar...? » (IA) présente un autre personnage fictif, le Comte Nikitine, dont les hallucinations temporelles sont insérées dans un cadre historique, celui de la cour de Catherine II (1729-1796), très précisément à la fin de l'année 1786. Il y rencontre notamment Francisco de Miranda (1750-1816), militaire et homme d'État vénézuélien, dont le *Diario de Moscú y San Petersburgo* a servi de source à l'auteur. Entre les différentes rencontres mondaines s'insèrent les visions prémonitoires qui assaillent Nikitine lorsqu'il s'aventure aux abords de la Neva, autour du Palais d'Hiver : la mort de Raspoutine et les scènes de la Révolution d'Octobre, dans laquelle périt l'un de ses descendants.

« Itinerario del tren crepuscular » (NL) nous introduit aussi dans une expérience imaginaire, touchant cette fois au passé : le personnage principal, vieil homme colombien qui lit quotidiennement et exhaustivement le journal *Liberal*, à cause de l'inflation d'informations due à la Première Guerre Mondiale, voit se creuser dans ses lectures un décalage croissant, au point qu'il en vient à commenter des actualités datant de plusieurs années comme s'étant déroulées le jour même. À partir de cet anachronisme démarre le train onirique qui l'entraîne à rebours dans un passé fantasmé, où notre homme se figurera sous les traits d'un « Héros du Progrès » (113).

Ainsi, la question de l'identité, tant celle du personnage principal que celle du narrateur, se trouve mise en crise par l'éclatement du temps. La dimension fantastique des textes précédents devient franchement ésotérique dans deux récits d'inspiration alchimiste qui se font suite au sein de *La Nave de los locos*.

« La cabeza del Papa » est basée sur la légende selon laquelle le Pape Sylvestre II (945/50-1003), de son vrai nom Gerbert d'Aurillac, aurait eu en sa possession une tête de bronze parlante. Valderrama associe cette figure au *caput mortuum*, résidu des opérations alchimiques. Cette nouvelle est un véritable précipité alchimique – il ne s'agit pas tant d'opérer la « synthèse de l'hétérogène », comme le fait la mise en intrigue propre au récit de fiction tant comme au récit historique selon Ricœur, mais un mariage des contraires. Y sont relatés d'« étranges phénomènes simultanés » (64) qui adviennent dans un « monde transmuté par l'Œuvre » (71) : cela commence par un cataclysme, un « état amorphe de guerre » dans une ville contemporaine, où les gens se mettent à agir « comme s'ils étaient dans le Moyen Âge Alchimique » (67), pour s'achever dans une journée hors du temps. La tête de bronze prend la parole dans son langage visionnaire qui ignore les opposés, dévoilant les secrets du Pape et les mystères enfouis de l'histoire. Elle consacre le « couple hermaphrodite » (69) du Pape, rebaptisé Petrus Sirignarius, et de Monelle, sa « compagne alchimique » (69), qui ensemble peuvent « rendre compte de tout ce qui arrive simultanément » (70). L'union des contraires culmine dans une expérience non linéaire du temps qui mène à la transformation d'« au moins une journée dans le monde » (71).

« El espejo profundo » pousse le plus loin cette réflexion sur le temps, associé de près au motif du miroir<sup>9</sup>, en retraçant l'histoire de l'alchimie du point de vue d'un unique narrateur, qui serait l'unique homme incarné successivement par les alchimistes : « me ha ayudado el espejo que se encontraba en el fondo de la columna, y cuyo reflejo me ha enseñado que todos los alquimistas fueron uno solo, y que esto se sabrá cuando se realice definitivamente la Gran Obra » (74). C'est cet homme unique et multiple qui écrit son histoire à travers les âges. Ainsi l'histoire de l'alchimie est une « lutte contre le temps » (80), et l'alchimiste celui qui participe à cette lutte en se livrant à une écriture continuelle.

## II. Le personnage-écrivain et l'efficace transgressive de l'écriture

Face à cette dissolution du personnage et de ses traits temporels, nous pouvons faire retour à l'entité biographique définie – mais aussi ouverte par son statut d'écrivain, qui lui confère un caractère métatextuel. Certains récits mettent en scène des personnages historiques aux prises avec l'acte d'écrire, aussi bien des auteurs littéraires que non-littéraires. Valderrama, qui lui-même fut juriste, invoque deux figures du droit.

Dans « Corpus Iuris Civilis » (IA) Andrés Bello Icarito (1781-1865), auteur du Code Pénal chilien, entamé en 1840 et appliqué à partir de 1854, médite sur sa vie livresque et sur un amour passé alors qu'il est en train de rédiger son grand texte juridique. Le récit s'ouvre par une phrase qui nous situe dans le processus d'écriture tout en laissant le texte en suspens : « La mano se detuvo con la pluma en suspenso sobre las dos únicas palabras trazadas : "Las palomas..." » (77). La nature juridique du texte n'est pas d'emblée précisée, et n'est pas déductible de ces deux vocables qui pourraient aussi bien être le début d'un poème ou d'un récit. Andrés Bello apparaît d'abord sous les traits d'un « escritor » (77), ce qu'il fut effectivement, car il écrivit de nombreux ouvrages de poésie et de critique littéraire, sur lesquels il s'interroge dans le monologue intérieur qui suit la description de sa situation présente : « ¿Tiene algún sentido lo de aquí? Todo lo escrito, todo lo trabajado, crítica, poesía » (78). Mais le personnage n'est identifié que dans les derniers paragraphes du récit. Par une occultation partielle du référent, Valderrama joue de l'ambiguïté narrative.

Mais le procédé principal de cette nouvelle, c'est que par le tissage du souvenir d'un bref amour de jeunesse avec le présent de l'écriture (« allí seguía todo presente », 81), l'écrit fait écho au vécu du personnage, le redouble et le métaphorise. À la fin du récit, Bello parvient à écrire l'article 621<sup>10</sup>, portant sur la juridiction des pigeonniers : les pigeons quittant un pigeonnier pour un autre, sans l'effet d'aucune intervention humaine, entrent légitimement en la possession du propriétaire dudit pigeonnier, tout comme, après une brève relation avec María José de Sucre dite La Griega, sœur du colonel indépendantiste Antonio José de Sucre, celle-ci le quitte pour l'aristocrate exilé Marie-Jean d'Arbois. Nous voyons ainsi un texte de loi devenir métaphore, poétique, par le croisement de l'écriture et de la vie – mais aussi comment l'écrit devient loi, loi de vie et effectuation de l'histoire.

<sup>9</sup> Le miroir est lié à des phénomènes temporels surnaturels : « Un espejo es espacio, y es tiempo. Un espejo con un reloj es el más cruel de los sortilegios » (75) ; il est question de « relojes mágicos que tenían en su mecanismo sangre y pedacillos de carne del propietario, y que tenían manecillas que daban vuelta al revés. El dueño podía así vivir el tiempo a la inversa, y rejuvenecía hasta que un día llegaba a la infancia y al nacimiento. Era la muerte al revés » (75) ; « el espejo, vehículo del tiempo, le daba la inmortalidad como reflejo de la mía » (79).

<sup>10</sup> Toujours suivant le principe du redoublement, cet article est mis en parallèle par une note de bas de page avec l'article 697 du Code Civil colombien.

« Olvido capital » (NL) se concentre sur César Beccaria (1739-94), auteur du traité *Des délits et des peines*, publié en 1764. Contrairement à Andrés Bello, Beccaria a ici déjà écrit l'ouvrage qui lui valut une grande renommée, comme le précise le récit. Cependant, le conflit ou le rapport ambigu entre l'œuvre écrite et la pulsion érotique est là aussi présent. Le récit est ici encore élaboré en focalisation interne, mettant l'accent sur la vie amoureuse du personnage, et notamment sur sa peur de l'oubli. L'écart entre le propos de son ouvrage, qui s'oppose à la peine de mort, et la jouissance qu'il tire du spectacle d'une exécution, qui l'excite à faire l'amour avec son amante, la comtesse de San Paolo, tout en assistant à la scène, éclate dans l'avant-dernière partie du récit. Après cela, un épilogue précise que Beccaria a cessé d'écrire, dit-on, pour se consacrer à l'amour de sa femme. Cette expérience constitue donc la transgression même de son message par l'érotisme<sup>11</sup>. En mettant en scène des personnages auteurs de textes juridiques, des faiseurs de loi, Valderrama accentue la dimension de transgression propre à ses réécritures de l'histoire.

Une autre fiction de l'écrivain, où l'on retrouve l'ironie transgressive des « Muertes apócrifas », est « En un lugar de las Indias » (IA). Un certain hidalgo du nom d'Alonso Quijano écrit le départ de Miguel de Cervantes pour l'Amérique. Cette fiction conjecturale est basée sur une lettre citée dans une monographie consacrée à l'auteur<sup>12</sup>, demandant au Conseil des Indes de lui offrir un poste outre-Atlantique. Arrivé à Cartagena, Cervantes laisse à l'abandon ses projets littéraires, jusqu'à sombrer dans « l'alcool et la sensualité sinistre » (41) de sa servante. La littérature de Don Miguel ne fait plus partie que de son délire d'homme malade (40-41), qui fait écho au délire de son plus célèbre personnage. La réécriture mène ici à la dissipation de l'œuvre : Cervantes, devenu un « autor fracasado » (35) n'écrit pas le *Quichotte*, mais est écrit par lui. La fiction de l'écrivain mène à la virtualisation du réel, à la dissolution de l'œuvre emportée, comme dans le cas de Beccaria « rompant sa plume » (54), par les pouvoirs supérieurs de l'éros.

Au contraire, dans « Responsabilidad de Stendhal en la batalla de Waterloo » (NL), tant l'œuvre littéraire comme la situation historique sont prises dans leur réalité effective. C'est cependant leur lien qui fait l'objet d'une problématisation : ce texte postule un rapport d'effectuation, une efficace directe entre le texte et l'histoire. Le titre expose la thèse qui sera défendue au cours de ces quelques pages : la bataille de Waterloo a été rendue effective par le récit qu'en a fait Stendhal dans *La Chartreuse de Parme*. Dans ce récit, comme dans « El maestro de la soledad », la fiction adopte la forme de l'essai, en présentant une version ici plus hybride. Le texte est composé de différentes parties, où se mêlent des procédés divers : certaines parties sont narratives, d'autres de l'ordre de la démonstration intellectuelle ou de l'enquête historique.

La première partie est consacrée à la présentation du sujet de l'étude (« investigación »), de ses sources et de son contexte. L'écriture relève de l'analyse littéraire et historique, formulant ainsi l'hypothèse de recherche : « determinar hasta dónde la descripción formulada por Beyle propició la derrota de Waterloo » (16). Dans la mesure où la description de la bataille de Waterloo produit un « tan concluyente efecto de derrota » (16), où elle atteint « la máxima perfección » (17), il est envisageable que « hasta el momento en que la batalla se libró en las páginas de *La Cartuja de Parma*, la derrota de Waterloo habría sido evitable » (17). En ce sens, l'auteur présente d'autres lectures de l'histoire : par exemple celle qui a soutenu que la bataille a été remportée et accuse le maréchal Grouchy de trahison. L'argument chronologique, opposant

<sup>11</sup> Rappelons l'importance de la notion de transgression dans *L'Érotisme* de Bataille.

<sup>12</sup> Référée dans une note en bas de page : « Citada por Sebastián Juan Arbó, *Cervantes*, Barcelona, Ediciones del Zodiaco, 1945, ps. 370 y 371 » (37).



à la thèse de l'efficace historique de *La Chartreuse* la postériorité du récit fictionnel de la défaite, écrit le 2 septembre 1838<sup>13</sup>, par rapport à la date réelle de la bataille livrée de 18 juin 1815, est contrecarrée par l'efficacité littéraire et historique du récit : « Cuando quedó escrita la batalla en *La Cartuja*, Stendhal le dio para siempre un tinte de melancolía, de frustración interminable, bajo el sol de la lluvia, con toda la tristeza de las landas » (17). L'auteur argumente que « en las batallas –como en todos los hechos históricos– es posible participar diez, cincuenta o cien años después » (17). Stendhal ayant « détissé » le tissu habituel de la représentation des batailles en adoptant un point de vue limité et fragmentaire, « modifie le système historico-littéraire » (16) qui préside à l'écriture de l'histoire. Efficacité littéraire et historique sont ici indissolubles. L'écriture effectue l'histoire et outrepassa les frontières temporelles.

La seconde est une partie très courte, qui comprend simplement une citation de Stendhal, où il relate la première fois qu'il vit Napoléon.

La troisième est une enquête historico-littéraire qui narre le destin de Napoléon après la défaite par une alternance de textes de Stendhal et de Chateaubriand. L'auteur de cette étude finit par définir Napoléon comme un parfait personnage stendhalien : « el Emperador fue un satisfactorio personaje de dos caras, de la mejor naturaleza beylista » (21).

La quatrième partie est composée de deux longues citations issues de *La Chartreuse de Parme*, complétées par des commentaires ou résumés de l'essayiste, narrant les mésaventures de Fabrice del Dongo, « hussard apocryphe de dix-sept ans » (21), et exposant sa faillibilité comme témoin et acteur de l'histoire au moment de Waterloo : son rôle passif dans la bataille, la vision manquée de Napoléon, et ses interrogations sur le spectacle auquel il a assisté : « était-ce bien une bataille, et en second lieu, cette bataille était-elle Waterloo ? ». Il s'en réfère ainsi aux journaux pour pouvoir se représenter et comprendre l'événement.

Enfin, les parties V, VI et VII narrent directement la situation : « Acaba de nacer la batalla de Waterloo, la cual los soldados, mientras peleaban, no sabían si era una batalla decisiva, y sobre todo, no sabían que se llamaba Waterloo » (22). La partie V évoque le chemin parcouru par l'annonciateur de la défaite. Le récit acquiert une dimension visionnaire : l'annonciateur devient une figure qui dépasse l'histoire : « Posiblemente son el mismo jinete y el mismo caballo que anunciaron una esperada derrota de César en las Galias, porque van recorriendo el mapa a la misma velocidad, y con el mismo propósito » (23). Stendhal « explore l'horizon à la recherche de l'ombre taciturne » (23). La partie VI décrit le crépuscule sur le paysage désolé, et l'apparition de Beyle, désigné sous son vrai nom et sous son nom de plume, sur le champ de bataille jonché de cadavres. La partie VII met en parallèle la réception de la nouvelle par Maria Walewska, maîtresse de Napoléon, et celle de la duchesse Sanseverina dans le roman. Stendhal ayant fini d'écrire la bataille dépose un monticule de sable sur la page, mêlant le territoire imaginaire de la fiction au territoire concret de l'histoire.

---

<sup>13</sup> Il semblerait que cette date soit fautive, puisque Stendhal date l'idée d'écrire ce roman le 3 septembre. Mais nous ne pouvons savoir s'il s'agit là d'une erreur de Valderrama ou d'une falsification volontaire : cela participerait, en tout cas, de la virtualisation des faits qui est chère à l'auteur, de placer l'écriture du texte qui réalise un événement historique la veille même de la conception de l'ouvrage auquel il appartient.

### III. L'essai-fiction et l'approche du temps vécu

D'autres nouvelles se rapprochent encore davantage de l'essai, par l'importance qu'elles accordent à la subjectivité qui les produit, et par la formulation explicite qu'elles élaborent d'une réflexion historiographique.

Dans « El historiador problemático » (IA), nous sommes encore en présence d'un narrateur distinct de l'auteur, mais où vont s'insérer des éléments de théorie narrative et historique. L'intrigue est la suivante : le narrateur rapporte des propos entendus lors d'une soirée, ceux d'un vieil homme qui eut dans son enfance un perroquet ayant appartenu à Simon Bolívar et à son amante, Manuela Sáenz. Le vieil homme se propose de publier les notes qu'il a prises au fil des ans, bien que la source lui paraisse problématique, mais ses papiers sont brûlés après son décès accidentel.

Dans le premier paragraphe, le narrateur-rapporteur formule ce qui pourrait être la méthode d'écriture, la poétique narrative, la philosophie de l'histoire de Valderrama :

Jamás, cuando en algún relato del pasado me acerco a una versión de los hechos, me retraigo para rechazarla como poco probable. En general, considero que así como en el futuro hay para cada hecho, para cada actitud humana un sinnúmero de posibilidades a través de las cuales podría seguir caminos distintos, así las cosas de la historia que no están totalmente establecidas, y en muchos casos también aquellas que parecen estarlo, ofrecen esas mismas posibilidades, pero el hombre, al irse hacia atrás para hacer historia, la fabrica a su manera, y para darle verosimilitud tiene también que matar a las otras alternativas. (61)

Le vieil homme, se basant sur les répétitions du perroquet, met l'accent sur l'objectivité du fragment, dépouillé de toute relecture, de toute refiguration subjective :

todo aquello que salía de la repetición fonográfica del animal, tenía el extraño interés de un lienzo descubierto a parches, o de un mosaico fragmentario, en el cual se iban descubriendo las cosas sin adulterarlas. A veces pienso que esta sería la única forma en que verdaderamente podría describirse la historia objetiva. Cuando Jenofonte hace gritar a sus mercenarios *Thalassa* a la vista del mar, está ya poniendo subjetivismo a la historia. (65)

Une écriture historique objective serait ainsi balbutiante, lacunaire, « un monstrueux collage » (66), une « expérience quasi fantomatique » (65).

« Cien años de aire » (IA), en prenant pour sa part un tour entièrement subjectif, explore de même les lacunes et les fantômes de l'histoire. C'est dans ce récit que la forme du texte voisine le plus avec l'essai. La distance entre le narrateur et l'auteur est quasi imperceptible. Rien ne nous empêcherait de penser que c'est Valderrama lui-même qui nous conte son expérience. La médiatisation est moins forte que dans l'essai-fiction sur Stendhal, car le présent récit n'inclut pas de narration outre celle de la recherche ou du délire historique du narrateur.

Le narrateur commence en livrant à la première personne ses réflexions sur le rève et le concept de personnage, mêlées à certaines expériences vécues, avant d'en venir au cœur du texte : l'analyse des deux personnages qui se sont croisés dans son imagination, le général Francisco de Paula Santander (1792-1840), qui participa à la guerre d'Indépendance aux côtés de Bolívar, et Stendhal, son « contraire » (48), en ce sens que la vie intime du général est restée secrète malgré la publication de son journal de voyage, et que de celle Stendhal, dont l'œuvre et la vie se confondent, « nous savons presque tout » (48) ; Stendhal, que le narrateur dit avoir

« connu un jour où celui-ci[]l'accompagna depuis l'entrée de la Chartreuse de Parme, à faire la promenade hallucinante d'une bataille de Waterloo qui n'avait rien à voir avec les textes d'histoire » (47), donnant à la lecture le sens d'une rencontre réelle.

La conjecture de la rencontre des deux personnages historiques naît d'un souvenir de lecture pendant une convalescence suite à une opération : un journal de Bogotá lu par le narrateur comprenait des textes de Santander, des lettres et des fragments de son *Diario de viaje por Europa*. Le 5 mars 1830, Santander visite l'atelier de David. Cet événement se trouve bien consigné dans la version publiée du *Diario*. Cependant, il y aurait une suite à ce texte que le narrateur aurait lue dans la page dudit journal, qu'il a conservée, puis perdue. Dans ce texte, qu'il « reconstruit de mémoire », (51) est mentionnée la rencontre avec Henri Beyle à l'atelier de David, et figure une remarque sur ce lieu qui métaphorise le caractère fragmentaire des figures élaborées par la mémoire : « parecía un bosque de estatuas inconclusas » (51).

Menant sa recherche du texte perdu, il en vient à visiter l'historien Rafael Martínez Briceño, qui a publié le journal de Santander et possède les carnets originaux. Celui-ci, bien qu'il s'étonne également de cette absence de rencontre, affirme péremptoirement : « No hubo encuentro » (53). Le littéraire à la poursuite de ses chimères doit s'incliner devant l'appareil de preuves documentaires de l'historien : « Me quedé en silencio. No podía contradecir al historiador serio y discreto, que acababa de concluir un trabajo de años sobre el *Diario*, y que me mostraba una a una las cartas correspondientes a la misma época » (53).

L'hypothèse finale, qui renvoie aux premiers paragraphes du texte réfléchissant sur la substance onirique (« Los sueños tienen una materia especial, que se proyecta sin saber cómo sobre la vida », 43), est que ce récit perdu a été lu en rêve par l'auteur, ou imaginé dans « les brumes de [sa] maladie » (53). Le titre même du récit-essai, « Cent ans d'air », fait écho à ce caractère insaisissable du rêve – et à l'invisibilité même du temps<sup>14</sup> –, tout en désignant l'individu qui en est l'objet, et en incluant une mesure historique et chronologique concrète, celle du chiffre : il s'agit d'un jeu de mots fait par un commerçant du nom de Lefèbvre sur le patronyme du général Santander, cité dans le *Diario de viaje*, le 2 juin 1830. La citation est présentée à deux reprises dans le récit de Valderrama, dans l'épigraphe et sous une forme plus développée dans le texte : « Si j'étais colombien, je dirais : Rendez-nous cent ans d'air et nous vivrons longtemps ».

Ainsi, la recherche de « esa hoja de periódico desaparecida, en la cual se contuvo ese relato, que escribo ahora para que se conserve, como una adición ahistórica a la historia » (54), nous conduit, par le biais d'une démarche historique réflexive, à l'expérience temporelle propre, celle de la construction de la mémoire et de l'histoire, de l'inscription de la temporalité dans un sujet : « Y así, en cabeza propia, he vivido una investigación imposible e inútil. La persecución de un rastro que estaba en mí mismo » (54). Ce parcours accidenté vers un événement évanescant mène à la réalisation que « la historia se reescribe día a día. Que cada uno la reescribe, a través de esa memoria indescriptible que permite al hombre, tal vez en un solo momento de su vida, estar en una época distinta de la propia, acaso porque necesita no estar solo » (54).

Cette conclusion renvoie à la solitude du présent et de l'écriture, solitude cependant traversée et ouverte par toutes les temporalités et possibilités. Les méandres de l'histoire et de

---

<sup>14</sup> Voir le chapitre « Temps intuitif ou temps invisible ? » dans *Le temps raconté* (Ricoeur, 1985 : 37-89).

l'écriture mènent ainsi à la restitution d'un présent vif dans toute sa force<sup>15</sup> et sa virtualité conjointes – dans sa puissance de commencement et d'écart – d'altération.

**BIBLIOGRAPHIE :**

BATAILLE, Georges (1957). *L'Erotisme*. Paris : Union générale d'éditions : 10/18.

CORREA-DÍAZ, Luis (2003). *Una historia apócrifa de América: el arte de conjetura de Pedro Gómez Valderrama*. Medellín : Universidad Eafit.

GÓMEZ VALDERRAMA, Pedro (1975). *Invenções y Artificios*. Bogotá : Instituto Colombiano de Cultura.

GÓMEZ VALDERRAMA, Pedro (1984). *La Nave de los locos*. Madrid : Alianza Editorial.

GIRALDO, Efrén (2006). Los cuentos de Pedro Gómez Valderrama: de las versiones apócrifas de la historia a la historia como invención. *Revista Universidad de Antioquia*, 284, 59-66.

MENTON, Seymour (1993). *Latin America's New Historical Novel*. Austin : University of Texas Press.

RICŒUR, Paul (1991). *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*. Paris : Seuil.

RICŒUR, Paul (1991). *Temps et récit II : La configuration dans le récit de fiction*. Paris : Seuil.

RICŒUR, Paul (1985). *Temps et récit III : Le temps raconté*. Paris : Seuil.

---

<sup>15</sup> Paul Ricœur parle du présent comme « force inaugurale d'une histoire à faire » (1985 : 345).