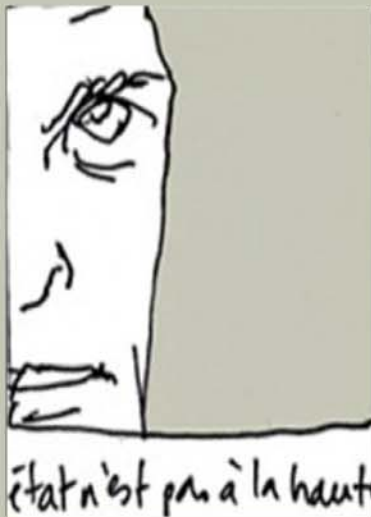


L'(In)vraisemblable



de noyer le poisson dans une rivière
d'arguments et de jargon techniques,
tous les moyens sont bons pour do
mner corps à la mauvaise foi. Quand
on travaille dans ces grandes usines à
gaz que sont le département des

Numéro III, janvier 2011

**Ana Clara Santos
Dominique Faria
(éds.)**

ISSN 1646-7698

Directeur de publication

Maria Hermínia Amado Laurel (U. Aveiro)

Secrétaire de la direction

Lénia Marques (CEMRI – U. Aberta)

Éditeurs

Ana Clara Santos (U. Algarve)

Dominique Faria (U. Açores)

Comité de rédaction

Ana Clara Santos (U. Algarve)

Ana Isabel Moniz (U. Madeira)

Ana Paiva Morais (U. Nova de Lisboa)

Dominique Faria (U. Açores)

Isabelle Tulekian Lopes (ISCAP-IPP)

José Domingues de Almeida (U. Porto)

Lénia Marques (CEMRI – U. Aberta)

Maria de Jesus Cabral (FCT – U. Coimbra)

Maria do Rosário Girão Pereira dos Santos (U. Minho)

Maria Paula Mendes Coelho (U. Aberta)

Marta Teixeira Anacleto (U. Coimbra)

Illustrations de la couverture

François Matton

Marise Laget

Philippe de Jonckeheert

Couverture

Dominique Faria et Odália Martins

Mise en page et conception graphique

Vitor Hugo / www.creative-labor.com

revista electrónica de estudios franceses
Carnets

Numéro III, janvier 2011

Comité de lecture

Alicia Yllera (U. Nacional de Educación a Distancia, Madrid)

Álvaro Manuel Machado (U. Nova de Lisboa)

Bruno Blanckeman (U. Sorbonne Nouvelle)

Charmaine Anne Lee (U. de Salerne)

Cristina Robalo Cordeiro (U. Coimbra)

Daniel-Henri Pageaux (U. Sorbonne Nouvelle)

Daniel Maggetti (U. Lausanne – CRLR)

Florica Hrubaru (U. "OVIDIUS", Constanta – ACLIF)

Franc Schuerewegen (U. Anvers / Radboud U. Nijmegen)

Francisco Lafarga (U. Barcelona – APFUE)

Lucie Lequin (U. Concordia, Montréal)

Maria Alzira Seixo (U. Lisboa)

Maria Eduarda Keating (U. Minho)

Maria José Salema (U. Minho – APHELLE)

Marta Teixeira Anacleto (U. Coimbra)

Ofélia Paiva Monteiro (U. Coimbra)

Paul Aron (U. Libre de Bruxelles)

Simon Gaunt (U. London – SFS)



<http://carnets.web.ua.pt/>

dlc-carnets-apef@ua.pt

ISSN 1646-7698

© 2011 APEF - Associação Portuguesa de Estudos Franceses

SOMMAIRE

| | |
|------------------------------------|---|
| ANA CLARA SANTOS & DOMINIQUE FARIA | |
| Editorial | 5 |

I

| | |
|---|-----|
| ANA PAIVA MORAIS | |
| La rhétorique du lion. Invraisemblance et vérité dans les fables de Marie de France | 13 |
| LEILA DE AGUIAR COSTA | |
| Um faro para a modernidade: breves notas sobre o(s) outro(s) mundo(s) de Cyrano de Bergerac | 33 |
| MARIA LUÍSA MALATO BORRALHO | |
| Manuel de Figueiredo, atento leitor de Aristóteles e Corneille ou de como o desejo de verdade pode naturalmente conduzir ao inverosímil..... | 49 |
| ANA ALEXANDRA SEABRA DE CARVALHO | |
| (In)verosímil e fantástico ou a arte de provocar o medo | 71 |
| PEDRO MÉNDEZ | |
| Aux confins de l'in vraisemblable: voyage et fantaisie dans le récit court balzacien | 99 |
| ALICIA PIQUER DESVAUX | |
| À l'écoute d'Apollinaire: pour revenir au souci de vérité, de vraisemblance qui domine toutes les recherches [...] de l'esprit nouveau | 115 |
| LIDIA MORALES BENITO | |
| La búsqueda de una nueva verosimilitud. Literatura neofantástica e patafísica | 131 |
| JEAN-FRANÇOIS DUCLOS | |
| <i>Du même auteur</i> . Mystification littéraire et limites du vraisemblable chez Jean-Benoît Puech | 147 |
| JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA | |
| L' <i>authenticité</i> selon Philippe Delerm. Entre littérature de confort et minimalisme: l'expérience partagée..... | 161 |
| DOMINIQUE ALMEIDA ROSA DE FARIA | |
| Vraisemblance et "illusion auctoriale" dans le roman contemporain | 175 |

II

| | |
|---|-----|
| URBANO BETTENCOURT | |
| Brèves et Aphorismes | 187 |
| MARC-ANGE GRAFF | |
| Dégivrage Technique | 191 |
| PHILIPPE DE JONCKHEERE | |
| Histoires fausse | 209 |
| MARISE LAGET | |
| De l'histoire naturelle aux œuvres contemporaines | 215 |
| FRANÇOIS MATTON | |
| Les dieux sont moqueurs | 229 |

EDITORIAL

*Si l'in vraisemblable arrive,
c'est donc que ce qui est invraisemblable
est vraisemblable.*

Aristote

Carnets lance son troisième numéro annuel consacré à l'une des thématiques les plus répandues mais si peu abordée par les études littéraires contemporaines: l'(in)vraisemblable. Si le concept de *vraisemblable* s'est perpétué dans l'histoire littéraire et culturelle, comme on le sait, dans les modalités de la logique narrative, il n'en reste pas moins vrai que les conditions de sa mise sur pied n'échappent pas au concept aristotélicien de *mimesis* véhiculé d'ailleurs par la sémiotique en tant qu'illusion référentielle.

Cette notion a connu des variations considérables tout au long de l'histoire littéraire et si elle n'occupait pas, pour ainsi dire, au XX^e siècle, une place centrale dans les débats théoriques par opposition à l'attention dont elle fut l'objet dans les traités de poétique de jadis, surtout à l'époque antique et à l'époque classique, "elle fonde le *pacte de lecture* selon lequel le texte est jugé recevable, et réaliste ou fantaisiste" (Pernot, 2002 : 647). A ce propos, Roland Barthes sépare l'idée de réalisation du possible du concept de vraisemblance à l'époque classique car, comme il dit, "toute la culture classique a vécu pendant des siècles sur l'idée que le réel ne pouvait en rien contaminer le vraisemblable; d'abord parce que le vraisemblable n'est jamais que de l'opposable" (Barthes, 1982).

En outre, les variations sur ce concept dès l'âge baroque et classique ne se limitent pas uniquement à la simple question de l'évocation des événements possibles ou probables mais tendent à déplacer son applicabilité vers une dimension morale et sociale inséparable du respect des bonnes mœurs et, par là, des bienséances. N'oublions pas que la rhétorique stipule des frontières entre le vrai-vraisemblable et le vrai-invraisemblable, entre le faux-vraisemblable et le faux-invraisemblable, car l'enjeu se situe du côté de la crédibilité et des modalités d'adhésion du public. La question ainsi posée met en avant non plus uniquement l'acte de langage mais l'acte de croyance volontaire et quelquefois dérisoire.

On le sait, le vraisemblable a toujours été ponctué par des expérimentations formelles et esthétiques. Mais sous quelle forme a été problématisée cette notion et quels en ont été les procédés, les effets et les enjeux? Quels clivages entre la réalité et la fiction pour autoriser le vraisemblable ou l'in vraisemblable diégétique? Quels protocoles rhétoriques dans la mise en scène du vraisemblable dans un espace des possibles? Quel impact sur la notion traditionnelle du vraisemblable dans le processus de réhabilitation de la dimension mimétique du texte ou de l'art et sa déconstruction?

Autant de questions auxquelles ont essayé de répondre les auteurs des différentes études ici présentées afin d'aboutir à la délimitation des liens et des frontières entre des notions aussi diverses que celles d'illusion, vrai, nécessaire, effet de réel, fiction et genre.

En abordant l'étude de quelques fables de Marie de France, Ana Paiva Morais est amenée à se pencher sur les débats théoriques qui ont eu lieu à l'époque sur le statut de la vérité narrative. Par une étude de l'héritage de la triade antique *fabula-argumentum-historia*, on y voit que le vraisemblable repose plutôt sur ses connections à la morale que sur ses rapports au réel. Dans ces conditions, le vraisemblable devient ce que l'auteur appelle "une catégorie à renverser", remplacée par celle du probable.

Leila Aguiar Costa nous propose, à travers une analyse des différentes acceptions de la notion de *mimesis*, une réflexion sur l' (in)vraisemblance chez Cyrano de Bergerac. En effet, en partant des *Entretiens pointus* et de *L'Autre Monde*, l'auteur nous montre comment ces œuvres semblent s'opposer au *genus icasticum* et entrent dans le *genus phantasticum* où Cyrano joue sur la métamorphose du langage, le registre du jeu, du simulacre et de l'agrément.

L'étude de la pièce *A Grifaria* sert de tremplin, sous la plume de Maria Luisa Malato Borralho, pour questionner une dramaturgie très peu étudiée au Portugal, celle de Manuel de Figueiredo. Ce nouveau regard projeté sur la doctrine et la dramaturgie de cet "académique" et "arcadien", imitateur des modèles de l'Antiquité et du Classicisme français, grand admirateur de Corneille et de Diderot, permet de tracer les lignes des frontières entre vraisemblable et invraisemblable sous l'effet de l'illusion et de la dénégation.

Ana Alexandra Seabra de Carvalho nous mène dans le domaine du récit sur le fantastique construit sur l'incertitude et l'ambiguïté où le réel et l'irréel s'entrecroisent car l'invraisemblance du merveilleux et la vraisemblance aristotélicienne du Classicisme et du Réalisme y sont catégoriquement rejetées. Les exemples étudiés, les contes *Le Sylphe*, de Crébillon et *Apparition*, de Maupassant ainsi que quelques poèmes de *Le Spleen de Paris*, de Baudelaire, sont bien la preuve de la construction d'un discours ambigu au service d'une littérature ancrée sur les phénomènes extraordinaires inexplicables.

L'univers balzacien est évoqué aussi dans ce recueil. Mais c'est plutôt un Balzac insolite qui nous permet de voyager dans un monde où règne la fantaisie, où tout devient possible, qui nous est délivré par Pedro Méndez. S'attachant à l'étude de quatre récits de voyage issus de *La Comédie humaine*, l'auteur attire notre attention sur l'invraisemblable balzacien et nous montre par quels procédés l'écrivain réaliste nous mène vers le monde de l'imagination et de l'incroyable.

Toujours ancrée sur la production littéraire du XIX^e siècle, Alicia Piquer Desvaux exploite les liens de l'espace surréel de l'écriture d'Apollinaire avec une réalité aux multiples visages où les conventions et, par extension, le vraisemblable, souffrent une remise en

cause. Une remise en cause qui tend vers un art nouveau où l'imagination et la rêverie règnent en maître.

À travers une analyse des œuvres de Jarry, Kafka, Cortázar, Vian et Queneau, Lidia Morales Benito évoque l'avènement d'une vraisemblance nouvelle introduite par le mouvement néo-fantastique et inséparable elle-même de l'insolite.

Jean-François Duclos interroge les limites du vraisemblable chez Jean-Benoît Puech et met en avant les moyens employés par l'écrivain pour mettre en scène une vérité éditoriale aux traits d'un masque fictionnel. Les caractères de dédoublement et d'ambiguïté jouent, dans la mise en place du processus de création de l'auteur supposé, le rôle principal, dans un véritable jeu de miroirs entre la Vérité et la Fiction.

Interrogeant la taxinomie littéraire autonome désignée par "minimalisme positif" défendue par Rémi Bertrand, José Domingues de Almeida revisite la notion d'écriture / fiction de l'authenticité, notamment celle appliquée par Philippe Delerm dans trois textes: *La première gorgée de bière* (1997), *Le portique* (1999) et *La sieste assassinée* (2001).

Évoquant les romans contemporains de Jean Echenoz et de Jean-Philippe Toussaint, Dominique Faria nous montre de quelle façon ces auteurs se servent de la notion de vraisemblance pour créer ce que la critique a appelé l'"illusion auctoriale". En dégagant les procédés les plus utilisés par lesquels les écrivains déjouent les conventions romanesques contemporaines, l'auteur en arrive à stipuler un ordre de fonctionnement de la vraisemblance empirique, diégétique et pragmatique.

On le voit, la vraisemblance a toujours été une question essentielle pour les créateurs, qu'ils la prennent pour objectif à atteindre, pour catégorie à détruire, ou tout simplement à déjouer, à en tester les limites. Les études et les travaux artistiques réunis dans ce volume illustrent cette richesse. Ils montrent aussi qu'il ne s'agit pas d'une notion stable, ce qui a été conçu comme vraisemblable à une époque ne l'étant pas à l'autre.

Dans *Brèves et Aphorismes*, Urbano Bettencourt joue et déjoue la logique des mots et des conventions, dans un ton humoristique qui nous invite toutefois à réfléchir à nos idées préconçues sur ce qui est possible et impossible, vraisemblable et invraisemblable. Quant au texte de Marc Graff, il nous plonge dans un univers entre le surréel et le non-sens, où l'interprétation conventionnelle des mots et du monde est mise en question, mais où nous percevons, comme en filigrane, la logique intrinsèque de nos vies. Philippe De Jonckheere, dans un esprit Oulipien, nous raconte une histoire de (faux) faussaires, de productions et de reproductions, dont la voix auctoriale empêche savamment le lecteur de jouir des certitudes traditionnellement fournies par les récits. Vrai et vraisemblable n'y vont plus de pair.

Les deux derniers travaux de cette section associent image et texte. Du rapport entre ceux-ci naît la dichotomie vraisemblable/invraisemblable que les deux artistes s'amuse à déjouer. Ainsi, Marise Laget travaille la photographie, art de la vraisemblance par excellence, surtout lorsqu'elle prend pour objet des endroits réels. L'auteur fait accompagner chacune de ses images d'un court texte pastichant les légendes des objets exposés dans les musées naturels, dont le but est d'annuler l'effet de vraisemblance de la photographie. François Matton, pour sa part, fait accompagner ses dessins de légendes, le tout donnant lieu à un court récit fragmenté où l'ironie et l'invraisemblable se fondent avec une critique acerbe de la société contemporaine.

ANA CLARA SANTOS

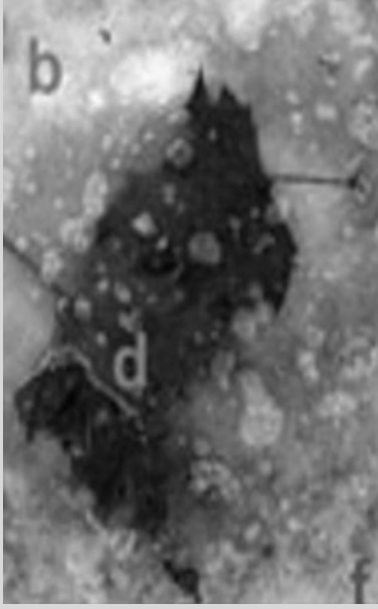
DOMINIQUE FARIA

janvier 2011

Bibliographie

PERNOT, Denis (2002). "Vraisemblance". In: P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris: PUF.

BARTHES, Roland (1982). "L'effet de réel". In: R. Barthes, L. Bersani, P. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt (dir.). *Littérature et réalité*. Paris : Points.



de noyer le poisson dans une rivière
d'arguments et de jargon techniques,
tous les moyens sont bons pour do
nner corps à la mauvaise foi. Quand
on travaille dans ces grandes usines à
gaz que sont le département des

LA RHETORIQUE DU LION

Invraisemblance et vérité dans les fables de Marie de France

ANA PAIVA MORAIS

Universidade Nova de Lisboa

anapm@fcsb.unl.pt

Résumé

La compréhension de certains aspects herméneutiques ayant déterminé le développement d'un mécanisme spécifique de renvoi à la vérité dans les recueils de fables en français composés entre le XII^e et le XIV^e siècle exige une analyse du débat qui est attesté dans plusieurs sources du XII^e siècle autour de la notion de vérité narrative. Il faut retenir en tête de ces recueils les fables de Marie de France, la première collection en français parmi celles qui ont été conservées, parce qu'elle manifeste, avec les *Lais*, d'importants arguments de cette discussion. Dans cet article nous nous pencherons sur le rapport entre la dimension philosophique de l'herméneutique de l'allégorie et la production poétique dans les fables de Marie, en particulier en ce qui concerne la fonction de l'image, en illustrant nos conclusions par une analyse de la fable "Le Lion et le paysan".

Abstract

In order to understand certain aspects of the hermeneutical interplay which led to the development of a mechanism of reference to truth in vernacular French fables from collections between the 12th and the 14th centuries one should not ignore the debate concerning the statute of narrative fiction which can be found in sources from the 12th century. Amongst those collections, the *Esope* signed by Marie de France is of special interest since it is the first collection of fables known to be produced in the vernacular French, testifying, along with the *Lais*, of significant aspects of that debate. In this article, I argue that the poetical creation in the *Esope* is deeply connected with the philosophical and poetical dimensions of the hermeneutics of allegory and the use of image. A reading of fable 37, "Le Lion et le Paysan", will illustrate this argument.

Mots-clés: Fables, vraisemblance, *argumentum*, allégorie, Marie de France

Keywords: Fables, verisimilitude, *argumentum*, allegory, Marie de France

Introduction

Dans une étude parue récemment intitulée *Naissance de la fable en français*, Jeanne-Marie Boivin étudie le problème de l'allégorie dans la fable (Boivin, 2006). Ses remarques reprennent une discussion qui occupe la critique depuis longtemps et qui s'avère centrale dans les études sur la fable. La question peut se résumer en quelques mots: tout d'abord, Boivin constate, à la suite d'Armand Strubel, que "l'allégorisation est une possibilité inscrite dans les plus anciennes occurrences [du récit bref]" (Strubel, 1988: 359)¹ pour s'interroger ensuite sur les réalisations du dispositif allégorique dans la fable. Selon Strubel, chaque récit est prédisposé à fonctionner comme une allégorie. Il faut noter, toutefois, que ce postulat d'allégorisation n'est pris par Boivin, dans le cas de la fable, qu'avec quelques réserves: à son avis, "cette écriture 'allégorique'² n'a rien à voir avec l'écriture fabulaire puisque celle-ci n'établit jamais entre l'action de la fable et sa leçon qu'une analogie globale" (Boivin, 2006: 380).

La tension entre ces deux positions, où le fonctionnement allégorique est considéré soit comme le postulat du genre de la fable, soit comme l'objet d'une critique, voire d'une méfiance, n'est pas récente. Rappelons qu'en 1917, M. Ellwood Smith avait proposé une classification des fables basée sur le recueil de Marie de France, où il considérait la représentation allégorique des textes comme la caractéristique principale du genre, bien que son travail visât surtout à repérer et classer les variations autour de ce paradigme, c'est-à-dire, les modalités du manquement à la règle de l'allégorisation.³ Beaucoup plus récentes, les conclusions de Howard Needler reprennent la même question tout en la découpant plus finement: Needler essaie de démontrer que le récit de la fable a une nature double ayant comme principe le contraste entre le monde bien ordonné et l'ordre corrompu des tyrans. La fable naît de l'exposition de situations opposées, dit-il – le fumier et la perle; la proie et l'ombre; le pouvoir et la déchéance, etc. Elle expose ces conflits dans le récit et jette les deux ordres du monde l'un contre l'autre. Tout se joue dans cette dynamique contrastive, qui est contenue dans le récit. En ce sens, conclut-il, la morale est implicite dans le récit. Dans la perspective de Needler, l'accent est mis sur le contraste profond entre la logique univoque de la morale et la bipolarisation du récit, ce qui l'amènera à considérer la fable comme un genre marginal, malgré son rôle essentiellement didactique.⁴ Pour notre propos, il importe de

¹ Voir aussi, Strubel, 1989.

² Au sens strict qu'Armand Strubel proposait de donner à ce terme, c'est-à-dire "une écriture qui 'amplifie la similitude par des similitudes renouvelées'" (Strubel, 1988).

³ Selon sa définition, "the core of the fable (...) is that it aims to fix certain truths in the minds of its readers by allegorical representation" (Smith, 1917, p. 479).

⁴ "The animal fable keeps to the borders of the great genres and major texts, from where it can survey the serious passions and elegant diversions of the human race with an impartial but playful eye. But as I have tried to establish, there arises from this assumed marginality and denial of privilege, a new and uniquely privileged perspective on the constitution of literary form and meaning" (Needler, 1991: 438).

relever dans cette discussion la notion de morale tautologique. Nous reviendrons sur ce point. Il nous suffira, pour l'instant, de retenir que, malgré la rhétorique de la similitude qui fonde la construction de la fable, le lien structurel, fixe ou prédéterminé, entre l'anecdote et la moralité n'est pas assuré. On peut même constater que ce sont les relations floues entre ces deux segments qui permettent la commutativité des morales: par exemple, dans le recueil de Marie, "la chute du fromage dans 'le corbeau et le renard'" sanctionne la sotte vanité comme dans la plupart des recueils du Moyen Age, à la différence de l'*Isopet II de Paris*, où elle punit la crédulité ou de l'*Isopet de Chartres* où elle s'élève contre la parole excessive ou intempestive (Boivin, 2006: 381).

Il importe davantage, semble-t-il, d'analyser le dispositif allégorique à partir de la coupure entre les récits et les moralités, que de chercher les différentes modalités de l'adéquation du récit et de l'*epimythium*, autrement dit, il serait plus avantageux, à notre avis, d'examiner les différences et les inadéquations des deux segments qui composent la fable, que leurs équivalences. Nous essaierons de démontrer que les dispositifs de la vraisemblance dans la fable se trouvent plutôt dans la modalité de la coupure entre le récit et la morale que dans le rapport au réel.

Nous traiterons cette question en trois volets: nous examinerons, d'abord, quelques aspects du problème de la vraisemblance au XII^e siècle à partir des discussions autour du statut narratif de la *fabula*; ensuite, notre attention se portera vers le système de construction de la relation récit / glose dans la fable; dans la dernière partie de cette étude nous nous occuperons des problèmes de l'obscurité et du mensonge dans l'*Esopé* par rapport au statut de l'image, en particulier dans la fable 37, "Le Lion et le paysan". Nous suivrons l'édition critique de Charles Brucker, 1991, qui prend le Harley 978 comme manuscrit de base.

***Fabula* et vraisemblance – la question de la probabilité**

Parmi les nombreux héritages que les arts du discours au Moyen Age ont reçu de l'Antiquité se trouve la triade *fabula-argumentum-historia* qui, dans la rhétorique classique, servait à distinguer les trois modalités du récit⁵. L'auteur de la *Rhétorique ad Herennius* affirme que *historia* concerne les événements qui ont effectivement eu lieu, l'*argumentum* correspond à un récit inventé mais qui aurait pu se produire, tandis que *fabula* indique quelque chose qui n'est ni vrai ni vraisemblable. Nous ne nous attarderons pas sur les discussions autour du concept de *fabula*, qui a vu son acception changer de façon significative au XII^e siècle, par exemple, sous la plume de Guillaume de Conches lorsque celui-ci glose Macrobe. Il nous suffira de rappeler que, tandis que pour Macrobe, *fabula* (= le

⁵ Cicero, *De Inventione*, I.19.27; *Rhetorique ad Herennius*, I.12 et I.13. Nous suivons, pour l'essentiel de notre discussion dans cette partie, l'étude de Mehtonen (1996). Voir, aussi, Green, 2002.

mythe) prenait une valeur morale et logique seulement lorsqu'elle s'appliquait à des fins philosophiques, dans ses gloses sur Macrobe, Guillaume refuse de rejeter certaines fictions comme un matériel non valable en soutenant que sous des mots bas et apparemment indignes peuvent se cacher des vérités belles et honorables (Dronke, 1974). Dronke a souligné l'importance de ce détour de Guillaume en ce qui concerne le concept de *fabula* en tant qu'ouverture à l'imagination dans le cadre de la spéculation philosophique.

Néanmoins, c'est autour de l'*argumentum* que la discussion sur la vraisemblance s'est développée, et c'est sur cette notion-ci que nous porterons notre attention dans les paragraphes qui suivent.

La triade des modalités narratives *historia-argumentum-fabula* reposait sur un problème qui n'est pas passé inaperçu aux commentateurs du XII^e siècle: si *historia* se rapportait à ce qui était factuel et *fabula* à quelque chose qui n'était ni vrai ni probable, comment pourrait-on porter un jugement sur ce qui était vraisemblable, la qualité spécifique de l'*argumentum*? En effet, l'*argumentum* pose la nécessité d'une idée préconçue sur la vérité, il faut qu'il y ait une présupposition sur la vérité pour que quelque chose puisse être jugé comme vraisemblable, contrairement à la *fabula*, qui donne une place à l'indétermination parce qu'elle se rapporte à quelque chose qui ne peut pas avoir eu lieu.

La *fabula* repose, en principe, sur l'ontologie négative de ce qui ne pourra pas arriver, mas il en va autrement pour l'*argumentum*. Pourtant, comme plusieurs auteurs médiévaux l'ont signalé, le poète doit aussi se confronter avec l'idée de la probabilité, et au cours du XII^e siècle on verra le problème de la vraisemblance figurer aussi parmi les enjeux de la *fabula*. On assistera au développement de l'idée de la probabilité de la vérité comme un impératif de la fiction. La tradition horatienne avait postulé que la fiction doit être "proche de la vérité", et ce postulat allait connaître la fortune que l'on sait au cours des quatre derniers siècles du Moyen Age. Le problème qui se pose alors est de savoir comment la fiction devient proche de la vérité étant donné que, à la différence de l'*argumentum*, elle se définit par l'annulation de la probabilité. Bref, il s'agit de savoir si la fiction est basée sur des schèmes narratifs reçus ou construits.

Le principe de la "proximité de la vérité" ne signifie pas que le poète doive démontrer que les choses narrées sont vraies, mais plutôt comment elles deviennent vraisemblables. Selon la tradition horatienne telle qu'elle a été reçue au XII^e siècle par les théoriciens, les poètes doivent mentir avec probabilité (*probabiliter*) afin que le récit faux soit présenté comme s'il était vrai⁶. La légitimation de la fiction sur la base des choses quasi-réelles est très répandue dans les sources du XII^e siècle. Néanmoins, il faut se souvenir que cette

⁶ Nous suivons la discussion de Geoffroi de Vinsauf dans le *Documentum de modo ars dictaminis et versificandi*, cité par Mehtonen, Paivi, *Old Concepts and New Poetics*, Societas Scientiarum Fennica (Commentationes Humanarum Litterarum 108), 1996.

proximité est centrée sur la notion de probabilité, et pas sur la ressemblance. Les choses narrées ne deviennent pas vraisemblables par la démonstration d'une relation référentielle à la réalité empirique, mais plutôt lorsqu'elles s'accordent avec une conception ou une idée commune que l'on se fait d'elles. Il ne faut, donc, pas confondre la notion de "proximité de la vérité", telle qu'elle se manifeste au Moyen Age dans les sources du XII^e siècle, avec le concept de vraisemblance qui s'est développé dans les arts poétiques plus récents, en particulier à partir du XVII^e siècle.

Le deuxième principe qu'il importe de retenir ici est celui d'*ars*, introduit par Horace dans son *Ars Poetica*. Selon ce principe, les poètes doivent, soit suivre la tradition, soit imaginer leurs caractères de façon à construire une histoire consistante et dans ce cas, ils racontent leurs récits en obéissant à l'*ars*.

Mais, faire dépendre l'*ars* de l'imagination indique que l'on admet l'avènement du phénomène irrationnel comme quelque chose de naturel dans la fiction. C'est dans ce contexte que l'on peut dire que les fables se justifient par elles-mêmes, par leur façon de présenter le signifié. Il y a un "comme si" dans la fable qui fait que l'irruption de l'irrationnel soit un phénomène tout à fait naturel, ce qui est visible dans le paradoxe de l'*ars*: d'une part, "imaginer les caractères", et, d'autre part, "construire une histoire consistante", c'est-à-dire, un récit qui soit en accord avec ce qu'on pourrait attendre de lui. On peut parler, donc, d'une naturalité du non-naturel dans la fable, qui fait sa spécificité et la distingue d'autres genres. L'*ars* dénonce l'existence d'un système organisateur qui se cache derrière les récits incroyables, ce qui n'est pas loin de ce que les théoriciens modernes appelleraient une convention de vérité.⁷

Il y a probabilité, donc, quand le récit se fait selon l'*ars*. Autrement dit, l'*ars poetica* est un système de règles qui organise et légitime les idées, celles-ci ne pouvant pas se produire en dehors de ce système étant donné que sans l'*ars* le poète ne dispose pas des moyens qui lui permettront de produire des fictions probables ou vraisemblables.

On est maintenant en mesure de comprendre, en suivant Mehtonen, que la question de la vraisemblance, bien qu'elle relève de la *fabula*, se pose surtout au niveau du récit selon l'*argumentum*, étant donné le statut d'ambiguïté de celui-ci: l'*argumentum* préserve l'idée de la relation avec une certaine réalité connue tout en s'appuyant sur la faculté humaine d'imaginer des histoires. Dans cette perspective, la vraisemblance médiévale à partir du XII^e siècle ne relève nullement du réalisme ni d'un rapport référentiel au réel; elle a une nature plutôt hypothétique, proche de ce que D.H. Green a désigné comme vérité narrative⁸, ce qui,

⁷ Pour une discussion de la notion moderne de "suspension de la crédulité" et son rapport à la construction de la vérité dans le récit médiéval, voir D.H. Green, 2002: 11-12.

⁸ Nous retenons le sens dans lequel D.H. Green a pris le concept de "vérité narrative", qu'il appelait aussi "vérité fictionnelle": "As opposed to the fortuitous shapelessness of history from which the historian may strive to extract a pattern, the author of fictional narrative shapes his material in order to convey a meaning. Whereas historical

en des termes un peu différents, se trouve aussi dans la *Rhetorique ad Herennius*, lorsque son auteur y affirme que pour être vraisemblable le récit doit s'accorder avec les opinions communes et avec ce qui est naturel, et il doit garantir l'*apparitio veritatis*, ce qui, d'autre part, aboutira à la satisfaction de l'attente du public et sera la base du consensus.

C'est à partir de cette discussion que nous examinerons ensuite quelques modalités de la construction de la "vérité" dans la fable, en tenant surtout compte du contexte allégorique de la signification dont elle est issue.

Le récit et la glose – jeux de miroir

On parle généralement de deux modalités complémentaires de la correspondance entre le particulier et le général dans la fable: l'analogie et l'induction. Selon Armand Strubel, "l'analogie définit les deux registres entre lesquels le transfert a lieu, l'induction découpe à l'intérieur des comparés un défaut, un vice, un comportement ou simplement une circonstance de l'existence, qui sont autant de conseils, de mises en garde, de recettes" (Strubel, 1988: 354). L'induction précise le cadre général d'application de la fable; elle découpe son contexte en le limitant à un groupe: les convoiteux, les menteurs, les tyrans, etc. C'est dans cette spécificité que Strubel situe la différence entre l'analogie dans la fable et l'allégorie: celle-ci a un but universel, elle est une comparaison d'un cas particulier avec un concept abstrait, tandis que la fable fait référence à un groupe d'individus plus ou moins vague et à quelques situations; elle est générale, tout au plus, et elle dépend de la contingence des deux situations; l'allégorie, par contre, est universelle.⁹

Malgré cette précision, force est de constater que la fable ésope médiévale renvoie à la signification allégorique à plusieurs niveaux. D'une part, on peut trouver dans les recueils du XIII^e siècle l'emploi, typiquement allégorique, de l'analogie réflexive. L'*Isopet* I de Paris, aussi bien que l'*Isopet* de Lyon, tous les deux reprenant la leçon du modèle latin, l'*Anonyme* de Nevelet, emploient la comparaison allégorique dans la moralité "du Coc et de l'esmeraude", la première fable du recueil: "Icestre pierre senefie / sagesse, et le Coch la folie" (I,17-18). Cette analogie allégorique est, d'ailleurs, une spécification d'une figure du même type placée dans le prologue de chacun des deux recueils: la fructification du jardin de l'œuvre. Celle-ci indique sur quoi cette fructification doit se faire – la matière de la fable, ses personnages et ses actions – et dans quel sens le lecteur doit conduire sa lecture pour

writing must be internally consistent, but also depends for its truth-status on external referentiality, the narrative logic of fictional writing can be based in self-referentiality or internal consistency alone. Fictional truth builds on this internal consistency, on the plausible organisation of structure to suggest verisimilitude. Fiction as factually untrue narrative conveys a truth on a different plane, frequently of an ethical or exemplary nature [...] My description of fictional truth around 1200 proceeds negatively by differentiating it from what it is not, from *historia*. This reflects the fact that at this time vernacular fiction, struggling for recognition, had to set itself apart from this alternative form of narrative" (D.H. Green, 2002, 206).

⁹ *Id. Ib.*

qu'elle soit profitable. Après avoir été énoncée dans le prologue et reprise dans la première fable, la structure allégorique du déchiffrement est assurée pour l'ensemble du recueil. On peut aisément comprendre comment le "coq et l'esmeraude" a acquis un rôle hautement programmatique qui lui a permis d'être considérée par quelques critiques comme une fable-prologue (Boivin, 2006: 388-389). Pour faire fonctionner le système, il faut que le postulat générique de l'analogie entre le monde naturel et l'homme soit établi dès le début du recueil.

Pourtant, on ne trouve pas la postulation d'une telle analogie dans les *Fables* de Marie. D'une part, il n'y a pas dans le prologue d'argumentation allégorique semblable à celle que nous trouvons dans les prologues d'autres recueils en vernaculaire, et qui est confirmée par la formule "sous seche cruse est bonne nois"¹⁰. D'autre part, bien que la fable "le coq et la pierre précieuse" apparaisse aussi en tête du recueil, elle ne fournit pas un programme de lecture centré sur la logique de l'allégorie; bien au contraire, la morale de cette fable semble se rapporter en termes généraux à ceux qui négligent ce qui est de haut prix. C'est un protocole d'induction que cette fable établit avec le lecteur. Comme nous l'avons constaté, la généralisation est la règle dans les *Fables* de Marie. D'ailleurs, elle a la particularité d'incorporer une première formulation de la morale dans le corps du récit. Celle-ci est énoncée par le coq lui-même, ce qui rend l'*epimythium* presque superflu. On peut trouver d'autres exemples de fragilité de l'*epimythium*, celui-ci étant parfois relégué en fin de texte, à la limite de la suppression, comme par exemple dans la Fable 26, "Le loup et le chien", la Fable 30, "Le loup et le berger"; dans la Fable 32, c'est la dernière réplique du protagoniste qui prend la place de la morale. Ces cas extrêmes et exceptionnels mis à part, la technique de l'analogie globale de type inductif se trouve dans des expressions telles que *Autresi est de meinte gen...*, *Pur ceo se doivent chastier...*, *Ceste essemple nus veut mustrer...*, qui sont les formules qui assurent le passage du récit à la glose.

Le recours systématique à l'induction dans les *Fables* de Marie semble les rapprocher beaucoup plus de l'*exemplum* que d'autres fables en vernaculaire, notamment dans l'*Isopet I-Avionnet* et l'*Isopet de Lyon*. La structure de ses fables suggère que c'est surtout dans les règles de la signification exemplaire au XII^e siècle que l'on peut trouver la source des techniques de composition des *Fables*.

C'est, d'ailleurs, en essayant de soumettre la fable à la logique de l'exemple, c'est-à-dire en la prenant comme démonstration d'un principe qui conduit vers la vérité et qui, en quelque sorte, s'inscrit dans la rhétorique du *prodesse*, que les théoriciens, surtout au siècle suivant, ont soutenu l'utilisation de la fable dans la prédication. La liste des vertus du genre invoquées par Vincent de Beauvais dans le *Speculum Historiale* est à ce titre remarquable:

¹⁰ "Sous la seche coquille se trouve la bonne noix". Cf. *Isopet de Lyon, Isopet I-Avionnet, Isopet II de Paris et Isopet de Chartres* dans *Recueil Général des Isopets*, Vols. I-II (ed. Julia Bastin), Paris, Société des Anciens Textes Français, 1929-1930.

“les fables d’Esopé sont un outil précieux du sermon si le prédicateur veut attirer l’attention de son auditoire parce qu’elles réduisent l’ennui provoqué par la transmission de la doctrine religieuse par le plaisir qu’elles provoquent à être entendues; toutefois, les fables ne manqueront pas, bien entendu, d’être soumises aux finalités pieuses et pédagogiques de l’édification: elles sont des *integumenta subiuncta* dont le but véritable et l’unique qui est accepté est de déclencher la dévotion chez les croyants. Il faut, surtout, veiller à ce que leur usage évite de provoquer la joie “lascive”, autrement dit, une joie indépendante des objectifs d’instruction spirituelle” (Vincent de Beauvais, 1624: 90). Vincent intègre la fable ésopique dans un système de la prédication dont on peut facilement percevoir qu’il est en accord avec le programme institué depuis longtemps par les théologiens pour les fictions exemplaires et qui remonte à Grégoire le Grand (Grégoire le Grand, 1978).

Si l’on considère leur structure globale, les *Fables* de Marie ne sont pas très éloignées de ce système exemplaire du récit, en partie parce qu’elles se plient presque toujours au principe de bipartition récit/*epimythium* en marquant fortement la coupure entre le récit et la morale, mais il importe d’avantage de retenir que les deux parties se trouvent fortement hiérarchisées, avec une prévalence claire de la glose sur le récit. C’est dans ce sens qu’Armand Strubel développe sa théorie de la fable et que c’est l’*exemplum*, justement, qu’il pose comme le genre ayant le plus d’affinités avec elle:

Les traits propres à la fable (double sens d’un récit, mais limité à un transfert global, anecdote brève et linéaire reliée à un sens moral par une comparaison et une généralisation) se recourent mieux avec ceux de l’*exemplum*, tel que le définissent J. Le Goff, Cl. Bremond et J.-Cl. Schmitt. Pour les traités, la nuance entre fable et exemple est dans la nature du comparant, réel ou fictif. La perméabilité des recueils d’*exempla* aux fables est évidente. (Strubel, 1988: 344).

Même lorsqu’elle fait usage du dispositif de l’analogie allégorique, qui au XII^e siècle était un procédé très répandu dans les récits profanes, la fable finit par se plier facilement à un système analogique très proche de celui des recueils d’*exempla*. C’est, en partie, la souplesse de la fable et sa forte capacité d’adaptation à la logique inductive qui justifie qu’elle pénètre si facilement, à côté d’autres récits profanes, dans un système narratif où la référence aux Écritures Sacrées était la règle, surtout à partir de la deuxième décennie du XIII^e siècle quand la prédication est soumise à un gigantesque programme de popularisation de la doctrine religieuse.

Nous aimerions suggérer, toutefois, que, malgré l’obéissance, sur le plan structurel, à ce paradigme herméneutique, le recueil des *Fables* est conçu et organisé d’une façon critique qui interroge et met systématiquement à l’épreuve la valeur exemplaire de la fable et

souligne les traits qui la menacent. On y trouve, en particulier, une perception très aiguë des problèmes que pourrait déclencher une correspondance trop stricte entre le récit et la glose, notamment le risque d'une équivalence entre la fiction et le sens où la hiérarchie qui soumettait le récit à la morale fournie dans l'*epimythium* serait annulée.¹¹

La crainte d'une valorisation excessive de l'anecdote est au cœur de son recueil, et le souci de rendre claire et sans équivoque la construction du "haut sens" dans ses fables, malgré l'inexistence d'un dispositif allégorique formel, peut, à notre avis, justifier l'insistance sur l'analyse et la spécification du mensonge dans le cadre de la fable. Il s'agit ici de l'un des points les plus originaux de cette collection par rapport à d'autres recueils en vernaculaire, et même au modèle lointain, le *Romulus Anglo-latin*, où cette question est beaucoup moins développée.

La construction de la vraisemblance dans les *Fables* est inséparable de cette position critique vis-à-vis des mécanismes de la *fabula*, ce qui relève, par ailleurs, du dispositif pédagogique sous-jacent à ce recueil et à son programme global d'écriture, comme l'a récemment souligné Carla Rossi (Rossi: 2009). Dans cette perspective, il est important de revenir sur certains aspects de la question de l'obscurité dans les *Fables*, notamment ceux qui relèvent du mensonge, afin de mieux comprendre les enjeux de la construction de la vérité fictionnelle dans un genre exemplaire¹² tel que la fable médiévale.

L'ombre du sens et la poétique de l'obscurité

Dans la deuxième partie de son traité sur le mensonge, Augustin range la fable ésopique sur un plan comparable aux paraboles évangéliques en reconnaissant qu'il y a une équivalence entre les fictions poétiques et le mystère en ce qui touche la recherche du sens caché (Augustin, *Contra mendacium*). Augustin met l'accent sur la nature préfigurative de la lettre quand il affirme que le récit est faux, mais que la signification est vraie. Dans le contexte de la préfiguration, la fable est placée dans une théorie de la fiction où le mensonge soutient l'allégorie. Augustin argumente que dans l'Ancien Testament le mensonge est prophétique, et que c'est à ce titre qu'il intègre le processus allégorique de la construction du sens. Le véritable sens des "mensonges" des patriarches Abraham, Isaac, ou Jacob n'a été saisi que dans la révélation postérieure. C'est, donc, la projection du sens dans le futur de la révélation qui supporte sa vérité. Il s'agit, bien sûr, d'un futur universel qui n'a rien à voir avec la singularité de l'événement historique. Cette idée est soulignée tout au long du *Contra*

¹¹ Il n'y a pas de refus catégorique de l'exemplarité dans l'*Esope*, à notre avis. Marie semble plutôt prendre la mesure des techniques qu'elle utilise face à un contexte herméneutique particulièrement complexe où l'interprétation exégétique rivalise avec des discussions philosophiques autour de la signification des récits profanes (voir Hunt, 1974; Dronke, 1972 et Wetherbee, 1972 et, pour une position opposée, Amer, 1999).

¹² Je prends ici la notion d'exemplarité au sens de Jauss (1984).

mendacium. L'auteur du traité ne manque pas de l'illustrer par l'exemple catégorique des actions du Christ, dont la véritable signification, explique-t-il, n'est pas en elles-mêmes, mais dans le fait qu'il est "venu après" et que ses actions survenues dans l'avenir ont permis de comprendre le sens qui était resté caché jusqu'à ce moment. On trouve dans ce raisonnement tout le sens de l'interprétation comme un transfert proleptique, et on peut comprendre comment la métaphore devient, tout naturellement, une métafigure chez Augustin¹³.

La relation entre le mensonge et la fable ésopique se trouve, donc, justifiée par la structure allégorique de la signification des Écritures. Le mensonge devient une partie de la machine herméneutique pourvu que les non vérités soient considérées comme une partie du mystère¹⁴.

D'après la tradition augustinienne, qui a eu une influence sur les conceptions de la fiction au cours du XII^e siècle (Hunt, 1974), c'est par le fond du mystère et de l'énigme que les fables sont intégrées dans le problème de l'obscurité du sens. Pourtant, dans les *Fables* de Marie, où le mensonge est situé dans la confluence de l'utilisation didactique des récits profanes et de l'esthétique courtoise,¹⁵ une surveillance constante sur la pratique du mensonge comme technique herméneutique est indispensable. Le thème du reflet semble bien résumer cette vigilance sur la lettre, presque obsessionnelle dans les *Fables*. D'une part, il met en jeu le renvoi au sens; d'autre part, il est un symptôme du caractère essentiellement problématique de l'obscurité dans ce recueil.

La première occurrence du thème du reflet se trouve dans la fable 5, "le chien et le fromage" (Annexe, F5)

Elle vient à la suite de deux fables qui évoquent le mensonge: "la grenouille et la souris", où la grenouille réussit presque à faire noyer la souris en la leurrant au moyen d'une éloquence flatteuse et séductrice – "n'en mentirai mie", dit-elle; vient tout de suite après la fable 4, contre les faux jugements, dont le personnage central, un "chien menteur", engage un procès contre une pauvre brebis avec l'aide des faux témoignages du milan et du loup. À la différence de ces deux fables qui la précèdent, dans la fable 5 l'illusion n'est plus directement associée au mensonge; elle y devient un enjeu structurel de l'image qui, à son tour, est déclenchée par le problème logique de l'illusion optique. Sur le plan littéral, la symétrie du fromage et de son reflet dans l'eau crée l'illusion de la duplication de l'objet parce que l'image n'est qu'une fantaisie. Mais la structure symétrique de cette fable condamne les convoiteux à des implications qui dépassent de beaucoup le cadre thématique de la méprise du chien. La construction spatiale de la fable dans son ensemble est appuyée

¹³ *Op. cit.*, X, 24. Voir aussi, pour les aspects chronologiques de l'allégorie, Strubel, 1975: 350.

¹⁴ *Op. cit.*, XIII, 28.

¹⁵ Nous considérons, dans notre référence à l'esthétique courtoise, la situation de la commande de l'*Esope* telle que Marie l'a décrite dans son épilogue et le cadre narratif des *Lais*.

sur la ligne géométrique de l'équivalence binaire. Ce n'est qu'une fois parvenu au milieu du pont qu'il traverse que le chien voit le reflet du fromage, "quant il parvint au milieu du petit pont" (v. 4). Sur le plan spatial, le jeu de reflets entre le fromage et l'image est renforcé par la symétrie des deux rives entre lesquelles le chien se trouve. Le liquide est non seulement le miroir, objet leurrant par excellence, mais il est aussi le point du milieu, c'est-à-dire, l'endroit sans endroit de l'image, le lieu de la disparition de la vérité. Cette fable propose non seulement de traiter le thème du reflet, mais aussi la problématique du reflet dont on peut remarquer plusieurs aspects, et qui est remarquablement soulignée par la répétition "e ombre vit / e ombre fu"¹⁶ qui souligne au niveau formel le rythme binaire et la symétrie. Notons que ce dispositif surprenant n'a pas de répercussion dans le recueil. Si, d'une part, ce procédé met en évidence l'importance thématique de l'image réfléchie dans le récit, la redondance vise aussi à souligner la portée conceptuelle que "umbra" prend ici. Reflet du reflet, ce mot devient une figure métonymique de cette fable et du non-sens du récit. L'image prise dans la structure du miroir est décevante parce qu'elle est un produit de l'illusion du regard, d'abord, mais elle est décevante en ce qu'elle est un dispositif producteur de méprises. Pourtant, ce dispositif doit être incorporé par la fable jusqu'à y devenir une partie de sa machine de signification. Autrement dit, tout en constituant la base de la démonstration du fonctionnement de la fable, l'image se désigne elle-même comme un endroit où l'erreur d'interprétation peut se produire. Cet éclatement de l'image est construit, paradoxalement, par un distique conclusif, presque sentencieux, placé entre le récit et l'épimythium: "e ombre vit, e ombre fu, / e sun furmage avait perdu"¹⁷. Tout se passe comme si ces deux derniers vers du récit signalaient le passage périlleux de l'image au sens.

La condamnation de l'image est, donc, un des objectifs centraux de cette fable et elle peut être interprétée comme un approfondissement du protocole de lecture établi dans le prologue du recueil, qui se limitait à indiquer la capacité du récit à générer du sens. En nous proposant une conception de l'image comme double du sens littéral et productrice d'apparences, cette fable est le premier texte du recueil à nous mettre devant une critique consistante de cette figure qui sera extensive à toute la collection. Les implications de cette démarche dans la fable "Le chien et le fromage" dépassent nettement le cadre des dispositions de l'*epimythium* – sa leçon morale – et ont une portée programmatique, voire de reprogrammation du genre dans son ensemble.

¹⁶ "il avait vu l'ombre, et ce n'était qu'une ombre", dans la traduction de Charles Bruckner, qui, à notre avis, ne rend pas l'ambiguïté de la phrase du texte original, qui parle, à la fois, de l'illusion de l'ombre et de sa qualité d'évanescence.

¹⁷ "Il avait vu l'ombre, et ce n'était qu'une ombre, | et le voilà qui avait perdu son fromage", v. 11-12.

Le concept d'image chez Marie ne coïncide donc pas avec celui des théologiens. La tradition scripturaire est fondée sur une esthétique de la lumière¹⁸ et elle propose un concept d'image qui désigne la visibilité de Dieu où le mot "ombre" est employé avec le sens de "ressemblance". Robert Javelet le montre dans son étude monumentale sur image et ressemblance au douzième siècle: "l'image est dite ombre de la vérité, ce qui ne signifie pas qu'elle soit mensonge: elle connote plutôt une zone médiane entre la vérité et l'ignorance. (...) L'humanité du Christ est une 'ombre' dans le sens qu'elle est une image médiate"¹⁹. La plus lointaine des images peut, donc, être porteuse d'une ressemblance, et on peut parler d'une "vérité de l'ombre" pour désigner cette vérité minimale. L'image est frappée par le miroir ou l'ombre et elle s'évanouit aussitôt, mais elle n'en désigne pas moins la voie vers la divinité²⁰.

Le caractère évanescent de l'image, qui est pour les théologiens un symbole de la distance de l'homme par rapport à la divinité et de la connaissance médiatisée du divin, devient dans les *Fables* le signe de la coupure d'avec le sens. Les miroirs liquides que l'on trouve dans ce recueil (fables 5, 44 et 58) sont des lieux catastrophiques. Tous les objets sont des ombres tant qu'ils ne sont pas enveloppés par la morale et que la leçon contenue dans l'*epimythium* ne déclenche le transfert vers le sens. Le problème se pose quand la construction du sens se laisse imprégner par le mécanisme tautologique de l'image, quand les *similitudines* risquent de devenir des *simulacra*. Pour les théologiens, l'ombre est un aspect du sens littéral et elle fait partie de la vérité, tandis que dans les *Fables* elle est rangée du côté de la fiction et prise en tant que métaphore de la partie narrative de la fable.

C'est dans cette mesure que la signification de la fable risque d'être bloquée. La fable 37, "le lion et le paysan" est une des fables les plus curieuses du recueil où Marie spécifie que le risque de l'impasse herméneutique découle du caractère faussement représentatif de l'image poétique. Cette fable décrit le contraste entre l'image-vérité et l'image-fiction (Annexe, F 37).

Deux compagnons, un paysan et un lion, discutent à propos de leur lignage. Chacun veut prouver sa supériorité sur l'autre. L'homme appuie ses affirmations sur une image représentant un vilain qui venait de vaincre un lion en le frappant de sa hache. Mais par un renversement d'arguments le lion réussit à prouver le contraire: il invite le paysan à assister

¹⁸ Voir, à ce propos, l'étude magistrale de Bruyne, Edgar de (1988). *Études d'esthétique médiévale* Vol. I-II. Paris: Albin Michel. (1ère édition, De Tempel, Bruges, 1946).

¹⁹ "Hugues cite Augustin: 'L'homme est l'image de Dieu ' *ad imaginem*' parce qu'il n'est pas égal au Père; mais il y accède par une certaine ressemblance. Le Fils, qui est égal au Père, est l'Image, non à l'Image. Hugues emploie plur fréquemment l'expression '*ad similitudinem*'. C'est que pour lui, ressemblance deviant deiformite ou confirmite à Dieu; elle suppose un rapport entre l'exemplaire et l'image (le reflet-signe), rapport relative aux théophanies et hiérarchies, d'où la moindre vérité, la vérité d'ombre, de l'image la plus lointaine" (Javelet, I, 1967: 213).

²⁰ *Idem*: xxii.

à l'exécution d'un homme qui, à la suite d'une accusation de trahison, est jeté dans la fosse du lion et dévoré sur le champ par celui-ci:

avant que nous fussions compagnons,
tu me montras, par hasard, une image
peinte sur une pierre;
mais je t'ai montré une réalité plus authentique,
tu l'as examiné à découvert.

(*Fables*, 1991, "le lion et le paysan", v. 54-58)²¹

La démonstration de la supériorité de la vérité nue par rapport à l'image est au centre de cette fable et elle s'accorde avec les procédés de la vraisemblance. Mais, malgré la prévalence de cette technique de l'image nue dans la construction de la vraisemblance, la fable semble jouer ironiquement sur cette logique en niant à l'homme une compétence herméneutique et en attribuant à la bête le rôle de producteur de la preuve argumentative. C'est à une figure produite au sein de la fable qu'est attribuée la fonction de démontrer le sens véritable. Un personnage, donc, devient glosateur intradiégétique, à côté de ceux évoqués au début de cet exposé à propos de la fable "le coq et la pierre", même si l'enjeu de l'image fictionnelle est ici poussé beaucoup plus loin. La leçon a été détournée de l'*epimythium* vers le récit, mais dès qu'elle intègre l'univers du récit elle cesse d'être probatoire pour devenir un aspect de la fable et une technique de la fiction.

Cette chute de la vérité dans l'image est très répandue dans les fables. Dans "Le chien et le fromage", elle est évidente dans sa problématique du reflet. La convoitise elle-même, qui est le péché en question dans cette fable-ci, est spécifiée en tant que faute de la morale réflexive, de celui qui est trompé par soi-même, ou plutôt, de celui qui se regarde soi-même: "Celui qui convoite plus que de juste | se dépouille lui-même" (Bruckner, 1991, "Le chien et le fromage", v. 13-14, nos italiques)²². D'ailleurs, nous pouvons constater en observant la notion d'ombre dans les *Fables*, que la mise en relief de la réflexivité est une partie du problème plus large du fonctionnement poétique de la fable, tandis que dans les *Isopets* en vernaculaire recueillis à des dates postérieures, en particulier l'*Isopet de Lyon*, l'ombre est imprégnée d'un sens beaucoup plus net puisqu'elle signifie explicitement le monde sensible comme apparence, et le passage de ce thème au niveau moral se produit sans qu'il y ait une crise entre le récit et la leçon:

²¹ "ainz que [nus] fussums cumpainuns, | me mustrsastes une peinture | sur une pere par aventure; | mais jeo te ai plus verrur mustree, a descouvert l'as esgardee." (Bruckner, 1991: v. 54-58).

²² "ki plus coveite que sun dreit, / par sei meismes se recreit".

En vivant ai dou chien la guise,
Qui s'esperance ou monde ai mise;
Quar li mondes, ce est une ombre
Qui dou verai bien nos descombre.

(*Isopet de Lyon* (1930). "Du Chien qui porte la pece de char en sa boiche", v. 35-38)

Nous retrouvons dans la mise en parallèle "monde" / "ombre" l'équivalence de type allégorique qui manque dans ce recueil. L'*epimythium* de "Le lion et le paysan" est encore plus explicite que celui qui est présent dans "Le chien et le fromage" en ce qui concerne le doute sur la valeur herméneutique de la fable:

Par cet exemple, on veut nous apprendre
Que personne ne doit prêter attention
A une fiction, qui n'est que mensonge,
Ni à une image, qui ressemble à un rêve;
Il faut prêter foi à ce dont on voit l'effet,
Et qui dévoile toute la vérité.

(*Fables*, 1991, "le lion et le paysan", v. 59-64)²³

L'idée stéréotypée des modèles latins²⁴, de la vérité supérieure produite par le mécanisme du double sens de la fable, y est reprise, mais elle développe davantage la dévalorisation de l'image graphique et, surtout, elle fait correspondre "peinture" / "songe" et "fable" / "mensonge" et, en ce qui concerne la solution du problème, l'"œuvre" (l'effet) à la vérité. Aucun de ces éléments ne figure dans les textes latins.

Il semble, donc, que l'*ekphrasis* joue un rôle dans la crise de l'image fabuleuse dans les *Fables*. Il est remarquable que lorsque la vérité du sens est problématisée, la préférence semble être donnée davantage aux figures spatiales et à la visualité graphique qu'aux figures du sens caché qui privilégient l'opposition intériorité / extériorité, très répandues dans l'exégèse chrétienne et qui sont reprises dans quelques collections postérieures de fables en vulgaire où la métaphore de l'écorce et de la moelle est souvent évoquée²⁵. En ce qui concerne l'*ekphrasis*, comme le remarquent certains critiques, chez les grecs la représentation littéraire de l'art visuel était une technique littéraire qui était particulièrement efficace dans la mise en mouvement de l'image. Dans la tradition ancienne de la représentation ekphrasique, l'impulsion narrative rompt avec l'immobilité de l'image graphique pour produire des scènes "vivantes" du réel (Heffernan, 1991). Remarquons, en

²³ "Par essemple nus veut apprendre | que nul ne deit nient entendre | a fable ke est de mençunge | ne a peinture que sembla sunge; | ceo est a creire dunt hum veit l'ovre | que la verite tut descovre".

²⁴ *Romulus Nilantii et Romulus Anglici Cunctus*.

²⁵ Voir les prologues de l'*Isopet de Lyon* et de l'*Isopet I*. Voir aussi Boivin, 2006: 402-407.

passant, que les deux scènes décrites dans la fable 5 des *Fables* renvoient à la culture ancienne. La fable médiévale, par contre, est censée montrer qu'une image n'est qu'une image, et qu'elle n'admet nullement des scènes vivantes puisqu'elle est incapable, par elle-même, de rendre la vérité. Le contrôle de l'image ekphrasique dans les *Fables*, même s'il est circonscrit à une seule fable, semble faire partie de ce vaste programme de 'moralisation' de l'image qui veut surtout préserver le dispositif herméneutique selon lequel l'image "senefie".

Dans la leçon de cette fable nous apprenons que, face à l'échec, (c'est-à-dire, au "mençuinge") de l'image graphique, la vérité est à découvrir dans l'ovre, c'est-à-dire, dans l'effet qu'elle produit, plutôt que dans le signe. Le *topos* conventionnel du "travail et peine" de l'auteur que l'on trouve dans le prologue (v. 35) se spécifie dans le corps de l'*Esope* pour signifier l'accomplissement de l'oeuvre dans la production de sens. C'est-à-dire que l'oeuvre désigne un processus et nullement un produit achevé.

Conclusion

À l'aube de la production des collections de fables en langue vulgaire, le recueil des *Fables* de Marie s'engage dans une puissante interrogation de la fonction de l'image dans ce genre. Située entre la tradition rhétorique et scolaire de la fable et des recueils, d'un côté, et le contexte poétique d'une époque qui voyait naître et se développer les techniques de composition nouvelles et sophistiquées du roman, où la disposition des matières dans le récit suffisait à garantir le sens, celui-ci étant surtout "délivré", de l'autre, l'auteur des *Fables* se voit devant le besoin de faire le contrôle, et aussi la défense, de l'image fictionnelle fabuleuse. À notre avis, la construction du sens dans les fables, quoique nettement inscrite dans l'objectif général de produire une somme de conseils et de préceptes en accord avec la rhétorique de la *Prudentia*, comme le soutient Karen Jambeck (Jambeck, 1992), ne va pas de soi dans les *Fables* de Marie. Il y a un souci conscient et même explicite d'assurer le transfert du sens entre le récit et la morale, ce qui révèle également que, à l'époque, cette analogie était perçue comme étant fragile. La confirmation du lien de la signification fait partie de son projet d'écriture et se manifeste dans sa pratique à plusieurs niveaux.

La vraisemblance semble être, donc, une catégorie à renverser dans les *Fables* de Marie, tout comme dans les autres modalités de la fiction émergeant ou se développant dans le récit en langue vulgaire au cours du XII^e siècle. C'est au prix de ce renversement, qui permet de faire entrer en scène le dispositif imaginaire de la probabilité, que le rapport entre réalité et fiction, assurant le fonctionnement d'une didactique fabuleuse, pourra être réintégré, à chaque fois, dans le récit et assurer la relation avec la vérité.

Bibliographie

A – Sources

- GREGOIRE LE GRAND (1978). *Dialogues*. Paris: Téqui.
- MARIE DE FRANCE (1991). *Les Fables* (Charles Brucker ed.). Peeters: Louvain.
- Recueil des Isopets* (Julia Bastin ed.) (1929-1930). Paris: Société des Anciens Textes Français, Vol. I-II.
- SAINT AUGUSTIN (1993). “*Contra Mendacium*”. In: *Obras Completas de San Augustín*, Madrid: Bibliotheca de Autores Cristianos. Vol. XIII, 28.
- VINCENT DE BEAUVAIS (1624). *Speculum Historiale, Speculi Maioris*, Vol. III. Duaci: Officina Typographica Baltazaris Belleri, [Reprint: Akademische Druck, U. Verlagsanstalt, Graz, Austria, 1965].

B – Études

- BOIVIN, Jeanne-Marie (2006). *Naissance de la fable en français. L'Isopet de Lyon et l'Isopet l'Avionnet*. Paris: Honoré Champion.
- BRUYNE, Edgar de (1988). *Études d'esthétique médiévale* Vol. I-II. Paris: Albin Michel. (1ère édition, De Tempel, Bruges, 1946).
- DERRIDA, Jacques (2005). *Histoire du mensonge. Prolégomènes*. Paris: L'Herne / Carnets.
- DRONKE, Peter (1974). *Fabula, Explorations into the use of Myth in Medieval Platonism*. Leiden – Koln: E.J. Brill.
- GREEN, D.H. (2002). *The Beginnings of Medieval Romance. Fact and Fiction, 1150-1220*. Cambridge-New York-Melbourne-Madrid-Cape Town: Cambridge University Press / Cambridge Studies in Medieval Literature.
- HEFFERNAN, James A. W. (1991). “Ekphrasis and Representation”. In: *New Literary History*, Vol. 22, n° 2, pp. 297-316.
- HUNT, Tony (1974) “Glossing Marie de France”, *Romanische Forschungen*, Vol. 86, n° 3/4, 396-418.
- JAMBECK, Karen K. (1992). “The Fables of Marie de France: a Mirror of Princes”, in *In Quest of Marie de France* (Chantal Maréchal, ed.). Lewiston-Queenston-Lampeter: The Edwin Mellen Press, pp. 59-105.
- JAMBECK, Karen K. (1994). “Truth and Deception in the *Fables* of Marie de France”. In: *Literary Aspects of Courtly Literature* (Donald Maddox and Sara Sturm-Maddox, ed.). Cambridge: D.S. Brewer, pp. 221-229.
- JAMBECK, Karen K. (1984). “Une approche médiévale: les petits genres de l'exemplaire comme système littéraire de communication”. In: *La notion de genre à la Renaissance* (Demerson, Guy ed.). Genève: Éditions Slatkine, pp. 35-57.
- JAVELET, Robert (1967). *Image et Ressemblance au douzième siècle* (I-II). Paris: Éditions Letouzei & Ané.
- MEHTONEN, Païvi (1996). *Old Concepts and New Poetics. “Historia, Argumentum, and Fabula” in the Twelfth. and Early Thirteenth-Century Latin Poetics of Fiction*. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica / Commentationes Humanarum Litterarum, 108.
- NEEDLER, Howard (1991). “The Animal Fable Among Other Medieval Literary Genres”. *New Literary History*, Vol. 22, pp. 423-439.
- ROSSI, Carla (2009). *Marie de France et les érudits de Cantorbéry*. Paris: Éditions Classiques Garnier / Recherches Littéraires Médiévales, 1.
- SMITH, M. Ellwood (1917). “A Classification for Fables, Based on the Collection of Marie de France”. *Modern Philology*, Vol. XV, n° 8.

STRUBEL, Armand (1975). "‘Allegoria in factis’ et ‘allegoria in verbis’". *Poétique* n° 23, pp. 342-357.

STRUBEL, Armand (1988). "Exemple, fable, parabole: le récit bref figuré au Moyen Age", *Le Moyen Age*, 94, pp. 341-361.

STRUBEL, *La rose, Renart et le Graal*. Paris: Honoré Champion.

STRUBEL, Armand (1989). *La Rose, Renart et le Graal*. Paris: Honoré Champion.

WETHERBEE, Winthrop (1972). *Platonism and Poetry in the Twelfth Century: the Literary Influence of the School of Chartres*. Princeton: Princeton University Press.

Annexe

F5 [Le Chien et le fromage]

*Par une feiz, ceo vus recunt,
passoit un chien desur un punt;
un furmage en sa buche tient;
quant en mi le puncul [par]vient,
5 en l'ewe vit l'umbre del furmage;
purpensa sei en sun curage
que aveir les voleit amduis.
Ileoc fu il trop cuveitus:
en l'ewe saut, la buche overi,
10 e li furmages li chei;
e umbre vit, e umbre fu,
e sun furmage aveit perdu.
Pur ceo se deivent chastier
cil ki trop sulent coveiter.
15 Ki plus coveite que sun dreit,
par sei me[is]mes se recreit;
kar ceo qu'il ad pert [il] sovent,
et de [l']autrui n'a il n[i]ent.*

Une fois, – c'est ce que je vous raconte –,
passait un chien sur un pont;
il tenait un fromage dans sa gueule.
Quand il parvint au milieu du petit pont,
5 il vit dans le gué l'ombre du fromage.
Il pensa, dans son for intérieur,
qu'il les désirait tous deux.
Par là, il se montra trop avide:
il sauta dans l'eau, ouvrit la bouche,
10 et le fromage lui échappa et tomba;
il avait vu l'ombre, et ce n'était qu'une ombre,
et le voilà qui avait perdu son fromage.
C'est pourquoi ceux qui ont l'habitude de trop convoiter
doivent se corriger.
15 Celui qui convoite plus que de juste
se dépouille lui-même;
car il perd souvent ce qu'il possède,
et ne tire en rien profit des autres.

F37 [Le Lion et le paysan]

[...]
*A un mur sunt amdui venu;
ileoc ad li leüns veü
defors la porte une peinture
10 cum un vilein par aventure
od sa hache oscist un leün;
si apela sun cumpainun:
"ki fist ceste semblance ici,
humme u liüns? Itant me di!"
15 "Ceo fist un hum", dist li vileins,
"od ses engins e od ses meins."
Dunc ad li liüns respundu:
"Ceo est a tut puple coneü
que hum seit entailler e purtrere,*

20 *mes li leüns nel seit pas fere.
Ore en irums ensemble ça.“
Li vileins veit, si l'en mena
a un chastel l'empereür.
Issi avient quë en cel jur
25 aveient il jugé en plet
un barun que [li] ot mesfet;
pruvez esteit de traïsun,
sil fist geter a sun liun
a lung tens ot esté gardez
30 dedenz sa curt enchaenez
e il l'ocist ignelepaz;
[...]
“ainz que [nus] fussums cumpainuns,
55 me mustrastes une peinture
sur une pere par aventure;
mes jeo te ai plus verrur mustree,
a descuvert l'as esgardee.“
Par essample nus veut aprendre
60 que nul ne deit niënt entendre
a fable kë est de mençuinge
ne a peinture que semble sunge;
ceo est a creire dunt hum veit l'ovre,
que la verité tut descovre.*

[...]
Ils sont tous deux parvenus à un mur.
Là, le lion a vu,
à l'extérieur, une peinture
10 montrant comment un paysan, d'aventure
tuait, avec sa hache, un lion;
il appela son compagnon:
“Qui fit ce tableau-ci,
un homme ou un lion? Dis-le-moi!“
15 “C'est un homme qui l'a fait”, dit le paysan,
“avec ses outils et ses mains.“
Alors le lion a répondu:
“Il est connu de tout le monde
que l'homme sait faire un portrait en sculptant
20 mais que le lion ne sait pas le faire!
À présent partons d'ici ensemble!“
Le paysan s'en va, l'autre l'emmène
dans un château de l'empereur.
Il arriva qu'en ce jour
25 on avait jugé, au cours d'un procès,
un baron, qui avait commis une faute à l'égard de l'empereur;
il était convaincu de trahison,
et l'empereur le fit jeter en pâture à son lion,
qui, longtemps, à la cour, avait été gardé
30 enchaîné,
et il le tua sur-le-champ;
[...]
“avant que nous fussions compagnons,
55 tu me montras, par hasard, une image peinte sur une Pierre;
mais je t'ai montré une réalité plus authentique,
tu l'as examinée à découvert.“
Par cet exemple, on veut nous apprendre
que personne ne doit prêter attention
à une fiction, qui n'est que mensonge,

ni à une image, qui ressemble à un rêve;
Il faut prêter foi à ce dont on voit l'effet,
et qui dévoile toute la vérité.

Marie de France (1991). *Les Fables*. Charles Brucker ed., Louvain, Peeters

UM FARO PARA A MODERNIDADE

Breves notas sobre o(s) outro(s) mundo(s) de Cyrano de Bergerac

LEILA DE AGUIAR COSTA
Universidade Federal de São Paulo
leila.aguiar@unifesp.br

Resumo

A posteridade literária bem o conhece, é verdade, em razão de seu grande nariz. Entretanto, tal nariz o permitiu farejar em conhecimento de causa algumas questões ligadas ao literário que são eminentemente modernas, e que chegam mesmo a ultrapassar o registro das Belas Letras do século XVII. Como negar, por exemplo, que os *Les Entretiens Pointus* lancem a suspeita sobre o unitário da verossimilhança dos gêneros icásticos? Como não reconhecer em *L'Autre Monde*, que projeta o leitor em estados que não são mais aqueles desse mundo terreno, a exuberância da lua e do sol literários mergulhados no *genus phantasticum*, em franca oposição, uma vez mais, ao gênero icástico?

Esse artigo dá-se como objetivo percorrer os textos de Cyrano de Bergerac procurando ali sublinhar os elementos constitutivos de uma poética da ficção plenamente apoiada sobre a oposição, ora direta ora indireta, entre *mimesis* icástica tal qual concebida por Platão no *Sofista* e *mimesis* fantástica, oposição esta que abre o debate literário nesse século XVII percorrido pelas querelas sobre as possibilidades de uma ficção liberta dos cânones clássicos.

Abstract

Literary posterity well knows Cyrano de Bergerac, we might admit, by reason of his big nose. However, such nose allowed him to smell consciously some eminently modern literary issues, overcoming seventeenth-century Fine Letters registry. How can we deny, for example, that *Les Entretiens Pointus* cast suspicion on the icastic verisimilitude? How not to recognize in *L'Autre Monde*, which projects the reader on states outer of terrestrial world, an exuberant literary Moon and Sun immersed in fantastic genre, openly opposed, once again, to the icastic genre?

This article aims to examine some texts of Cyrano de Bergerac looking for the constituent elements of a poetic fiction fully supported on the direct or indirect opposition between icastic *mimesis*, as conceived in Plato's *Sophist*, and fantastic *mimesis*. Such opposition opens the literary debate in a century perpassed by the complaints on the possibilities of a fiction liberated from classic rules.

Palavras-chave: Cyrano de Bergerac, Gênero fantástico, Gênero icástico, Verossimilhança

Keywords: Cyrano de Bergerac, Fantastic genre, Icastic genre, Verisimilitude

La pointe n'est pas d'accord avec la raison, c'est l'agréable jeu de l'esprit.

Cyrano de Bergerac

Em um século habitado, quicá assombrado, por preceitos poéticos herdados da Antiguidade, a obra de Cyrano de Bergerac parece inscrever-se na contramão de toda normativa escritural¹. A frase em exergo presta-se, assim, a paradigma de uma produção discursiva que se pretende e se quer moderna: protagonista neste século XVII, a razão para Bergerac é, pelo contrário, intrusa, mal-vinda e se torna, se se permitir a expressão, a personagem *trouble fête*.

Não surpreende, pois, que o Prefácio de *Les Entretiens Pointus* (1662) assumira logo à entrada seu partido: metamorfosear a linguagem, sobre a qual se faz pesar forte suspeita, resgatando-a de todo seu aparato retórico para mergulhá-la no registro do jogo e do deleite. Sentido posto em derrisão, coisas reduzidas a seus *agréments*, o que interessa à voz autoral é o brilho que se empreende ao discurso. O alvo? Platão e Aristóteles, mas também, por que não, Descartes e Pascal que poderiam perfeitamente se confundir, faça-se aqui a hipótese, com o “*Pedant in sacris*”, com aquele “*barbare maistre d’Ecole*” a que se refere a voz enunciativa da *Lettre Satyrique XIII. Contre un Pedant*² (Bergerac, 1977: 98).

Razão que se opõe à *pointe*³. Razão que, por isso mesmo, opõe-se à *poiesis*. E, no centro da oposição, a noção de verossimilhança e os constrangimentos que impõem à invenção poética. Eis porque *L’Autre Monde* ratifica aquele viés anti-aristotélico e anti-platônico que se contrapõe, em *Les Entretiens Pointus*, ao universo fechado e finito dos Antigos: ali se desenha um universo sem limites, uma confusão sem fim do Espaço e do Tempo.

Texto publicado postumamente, em 1657, *L’Autre Monde* compõe-se de duas partes: “*L’Autre Monde ou les Etats et Empires de La Lune*” e “*L’Autre Monde ou les Etats et Empires du Soleil*”. À semelhança, mas no interior mesmo da dessemelhança, o que se lê em uma e outra parte é o percurso iniciático de uma personagem⁴ que, segundo um modelo

¹ Em sua *Lettre XIII (Lettres diverses)*, a voz autoral nos lembra que ela se “*soustrait à la tyrannie de l’authorité*” (Bergerac, 1977: 62).

² Importa observar que em sua dedicatória ao Duc de Arpajon, Cyrano de Bergerac confessa que as *Lettres* não são senão um “*ramas confus des premiers caprices, ou pour mieux dire des premieres folies de ma jeunesse*” (Bergerac, 1977: 26). Confusão, caprichos, loucuras... outros tantos nomes de um arsenal poético impregnado por figuras que encenam a descontinuidade, a incongruência e o excesso e que dão o tom à obra de Bergerac: metáforas, alegorias, anáforas, perífrases, equívocos, etc.

³ Não é inútil lembrar a definição que Antoine Furetière, em seu *Dictionnaire Universelle*, oferece do termo: “*POINTE, se dit figurément en choses spirituelles & morales. La pointe de l’esprit s’émousse par la débauche continuelle. Ce jeune homme a beaucoup de vivacité, de pointe d’esprit. Les Epigrammes doivent finir par quelque agreable pointe. Les pointes sont des equivoques, & des jeux d’esprit. Il faut se donner de garde des fausses pointes, des turlupinades*”.

⁴ Sobre o viés cyraniano do gênero narrativa de viagem, que se confunde com aquele outro a emergir com vigor no século XVII, a *histoire comique*, consulte-se com extremo proveito René Démoris (1975) e Jean Serroy

de narrativa de viagem, descobre outros mundos e outros seres. Diversos. Longe da terra. Na Lua e no Sol, em pleno século XVII. *L'Autre Monde*, seus *Estats* e seus *Empires* parecem pertencer ao registro do *genus phantasticum*, afastando-se, por conseguinte, do verossímil apregoados pelos Antigos e de sua preceptiva a respeito do *genus icasticum*.

Bem que sobejamente conhecidas, importa brevemente revisitar noções que circunscreviam o gênero fantástico e o gênero icástico, pois que uma e outra definição estão no cerne de uma mais ampla, aquela sobre as artes de imitação, regidas como se sabe pelo conceito balizar de imagem ou, se se preferir, de figuração e de simulacro. Relembre-se que para Aristóteles, a imagem exterior deve, sempre, estar em consonância inteligível com a imagem interna. Isto equivale a dizer que, aristotelicamente pensadas, as imagens nunca se libertam de sua relação com o verossímil, com os efeitos verossímeis. Se platonicamente pensadas, as imagens devem ser compreendidas segundo duas espécies, imagem icástica (*Sofista*, 234bc), proporcional ao paradigma ou à essência, e imagem fantástica, deformação ou desproporção da imagem icástica (*Sofista*, 235b, 236c). Corre aqui, lateralmente, o conceito horaciano de *decorum*, que prescreve para a obra poética clareza, justeza e recusa de todo e qualquer hibridismo e, mesmo, qualquer incongruência. Entretanto, como se sabe, nem tudo é tão simples. Vale reproduzir aqui a pequena alegoria narrada por Emanuele Tesauro em um texto de 1625 intitulado *Il Giudicio*. Dois célebres artífices atenienses, Fídias e Alcmene, receberam como encomenda uma cabeça de Palas Atena. A escultura do primeiro motivou o riso entre os jurados e a do segundo admiração: a cabeça esculpida por Fídias foi julgada grosseiramente esboçada, contrariamente àquela de Alcmene, cujas linhas foram consideradas finamente delineadas. Como conta Tesauro, Fídias, arguto inventor, pediu que as cabeças fossem colocadas longe, sobre duas colunas elevadas. Resultado: sua cabeça de Palas Atena pareceu bastante bela, pois que a distância lhe havia conferido proporção adequada, e a de Alcmene grosseira e mal formada. Isto equivale a dizer que é possível que a imagem fantástica, em função de determinada distância, que pode ser física e que pode ser igualmente intelectual, torne-se imagem icástica e vice-versa. Como resume de modo bastante pertinente João Adolfo Hansen,

a desproporção fantástica pressupõe, mimeticamente, o ponto de vista icástico que a proporciona como desproporção: ela só é fantástica como uma das séries da relação, ou seja, é um efeito, ou um diferencial (Hansen, 1995: 207).

(1981), que não apenas aponta para as transformações operadas por Cyrano no gênero cômico como igualmente se interroga sobre a pertença do romance cyraniano à tradição das Utopias.

Viseiras, pois, aristotélicas, que não permitem ver senão uma só *res*, *res* regrada tão somente pelo verossímil, verossímil que rejeita tudo o que pareça escapar ao natural e que, por isso mesmo, se torne afetado. Ora, na verdade, essa mesma *res*, poética, ficcional, pode oferecer diversos ângulos, lados diversos, diversas proporções, mesmo que despropositadas em suas proporções, mesmo que incongruentes em suas congruências. Eis porque Tesouro afirma que Fídias tinha o engenho mais agudo que o escalpelo, isto é, ordenado pelo juízo que pondera a deformação.

Emanuele Tesouro aponta para a necessidade de se considerar congruência(s) e incongruência(s), pois que tudo depende de como se vê, de onde se vê e, mesmo, do que se quer ver. Ora, a partir da segunda metade do século XVII, novos tipos de escritura romanesca ganham a cena literária francesa, e propõem outras referências⁵, outros mundos ficcionais possíveis, mundos como alternativa para aquele em que imperava uma ótica mimética. Diversas, aliás, serão as possibilidades de vozes, e, naturalmente, de “razões”. Uma polifonia a qual faz precisamente alusão o *je* — que somente terá identidade (Monsieur Dyrcona) na segunda parte do volume —, que abre a primeira parte de *L’Autre Monde ou les Etats et Empires de la Lune*:

La lune estoit en son plain, le Ciel estoit decouvert et neuf heures au soir estoient sonnées lorsque nous revenions d’une maison proche de Paris, quatre de mes amys et moy.

Les diverses pensées que nous donna la vue de cette boulle de saffran nous desfrayerent⁶ sur le chemin; les yeux noyez dans ce grand astre, tantost l’un le prenoit pour une lucarne du ciel par où l’on entrevoyoit la gloire des bienheureux, tantost l’autre protestoit que c’estoit la platine où Diane dresse les rabats d’Appolon, tantost un autre s’escrioit que ce pourroit bien estre le Soleil luy mesme qui s’estant au soir despouillé de ses rayons, regardoit par un trou ce qu’on faisoit au monde quand il n’y estoit plus: et moy, dis-je, qui souhaite mesler mes entousiasmes aux vostres, je croys sans m’amuser aux imaginations pointués dont vous chatouillez le temps pour faire le faire marcher plus viste, que la Lune est un monde comme celuy-ci à qui le nostre sert de Lune (Bergerac, 1977: 359).

⁵ De modo sintético, e segundo os termos de Christine Noille-Clauzade, “dans la seconde moitié du XVIIe siècle, un nouveau type d’écriture romanesque apparaît, qui dénigre les ‘vieux romans’ précieux et instaure à la fois un format appelé à durer (le format bref: en un seul volume), une topique nouvelle (l’histoire servant de ‘cadre’ à la fiction galante) et peut-être une nouvelle façon de concevoir et de lire la fiction, un ‘nouveau roman’ qui, dépassant le sous-genre du ‘roman historique’, inaugurerait le x-ième renouveau de tout le genre romanesque” (*Considérations logiques sur de nouveaux styles de fictionalité: les mondes de la fiction au XVIIe siècle*. In: http://w3.u-grenoble3.fr/rare/spip/IMG/pdf/Noille_-_mondes_possibles.pdf., p.2. Acesso em 16 de setembro de 2010).

⁶ Vale relembrar o que o século XVII entende pelo verbo *Dréfrayer*, que apresenta íntima ligação, como ficará evidente, com o conceito de *pointe*. Assim, segundo o *Dictionnaire de l’Académie Française* em sua versão seiscentista, “*On dit figur. & fam. Défrayer la compagnie, pour dire, L’entretenir agréablement*”.

Se uns e outros oferecem suas perspectivas sobre o que seria aquela “*bouille de saffran*” unicamente no intuito de “*dréfayer la compagnie*”, o *je* confere à sua um caráter de seriedade que inseriria o romance em uma outra referência, quiçá *a contrario*, daquela até então considerada como veraz e, por isso mesmo, tomada como *doxa*. Que não se perca de vista: *L’Autre Monde*, em consonância, aliás, com outros textos seiscentistas, torcem o pescoço da *fabula*, entendida segundo sua visada aristotélica, isto é, segunda uma referência mimética a um único mundo — “nosso” mundo —, e acabam por fazer “*émerger un nouveau style de positionnement logique pour la fiction, un nouveau style de fictionnalité*”⁷. Neste sentido, o que passaria por ser, na pior das hipóteses, uma “*creance burlesque*” e, na melhor das hipóteses, uma falácia ou uma falsidade — que a Lua é [como] um mundo como outro qualquer e, ainda mais, que a Lua seria a Terra e que a Terra se tornaria Lua... — torna-se não apenas uma possibilidade mas, sobretudo, uma verdade.

Verdade, sobretudo, para aquele cujo “*Esprit [...] en son vol nul obstacle n’arreste*” e que “*decouvre un autre monde a nos ambitieux*”. São estes dois dos quatorze versos que, de certa maneira, atuam como *ex-ergon* não apenas de todo romance, mas dos estados e dos impérios que eles representam ou referenciam. Além disso, os versos liminares, que têm o significativo título *Autre du mesme au mesme*, convocam o leitor⁸ — que intratextualmente é um auditor, “*Mais escoutte, Lecteur [...]*” — a fim de ratificar uma nova lógica narrativa, de dar credibilidade à nova empreitada ficcional e, igualmente, de ganhar a adesão à história contada⁹. Ao lado da figura do leitor feito interlocutor, comparece, à

⁷ Christine Noille-Clauzade. *Considérations logiques sur de nouveaux styles de fictionnalité: les mondes de la fiction au XVIIe siècle*. (In: http://w3.u-grenoble3.fr/rare/spip/IMG/pdf/Noille_-_mondes_possibles.pdf, p.16. Acesso em 16 de setembro de 2010).

⁸ Mesmo que este leitor seja um “*semblable*”, como observa pertinentemente Jean-Luc Martine em *Simulation et dissimulation dans Les États et empires de la Lune de Cyrano de Bergerac. Fiction de la rhétorique et rhétorique de la fiction* (Martine, 2005: 30). Importa aqui, a este respeito, lembrar uma passagem do início de “*Les États et Empires du Soleil*”, em que o *je*, recém-chegado a Toulouse de sua viagem à Lua, é instado por seu amigo Monsieur de Colignac a “*rediger par écrit*” as coisas “*extraordinaires*” que lhe foram contadas. A acolhida ao Livro, intitulado *Les États et Empires de la Lune*, foi notável, ganhando para si um amplo e variado leitorado, do “*Gentilhomme jusqu’au Moine*”, passando mesmo pelas mulheres. Um sucesso semelhante leva a voz narrativa a dividir seu público-leitor em duas categorias, os “*ignorants*” e “*idiots*”, e os “*habiles*”. Como era de se supor, os primeiros consideram a obra “*un pot pourry de contes ridicules, un amas de lambeaux décousus, un repertoire de peu d’Asnes à bercer les enfans; et tel n’en connoist pas seulement la syntaxe, qui condamne l’Auteur à porter une bougie à S.Mathurin*” (Bergerac, 1977:425-426).

⁹ A apóstrofe endereçada ao leitor faz-se igualmente presente em *Les Entretiens Pointus*. Trata-se, ali, de caucionar uma nova disposição discursiva e, *a fortiori*, uma nova poética ficcional. Após definir a noção de *pointe*, a voz prefacial interpela o leitor nos seguintes termos: “*C’est pourquoi, Lecteur, ne blasme point ces contrarietez et faussetez manifestes qui se trouverront par fois en ces Entretiens, on n’a voulu que se divertir; et tant de beaux Esprits qui tiennent icy leur rang, se traittant icy par fois les uns les autres, et souvent eux-mesmes, de stupides et d’insensés, témoignent assez qu’ils ne veulent pas estre creux, mas seulement admirez, et que ce plaisir est leur seul objet. Suy donc leurs intentions, mon cher Lecteur, et sans éplucher les choses, prens part à leurs Divertissemens, qui te seront agreables ou dégoutants, selon que tu leur seras semblable ou dissemblable*” (Bergerac, 1977: 17). “*Semblable*”, “*dissemblable*”? É evidente que o leitor a que se dirige Cyrano não fez senão sorrir... pois o que se enuncia aqui é não apenas um pacto entre leitor-auditor e voz autoral mas, igualmente, uma inegável cumplicidade.

maneira de uma prova persuasiva, a figura do filósofo Girolamo Cardano: após o passeio sob o luar, a voz narrativa retorna à sua casa e lá se depara, sobre a mesa, com

un Livre ouvert que je n’y avois point mis: C’estoient les oeuvres de Cardan¹⁰, et quoy que je n’eusse pas dessein d’y lire, je tombé de la veue comme par force justement dans une histoire que raconte ce Philosophe; Il escrit qu’estudiant um soir à la chandelle, il apperceut entrer, à travers les portes fermées de sa chambre, deux grands vieillards, lesquelz apres beaucoup d’interrogations qu’il leur fit respondirent qu’ils estoient habitans de la Lune [...] (Cyrano, 1977: 360).

Para além do claro poder do livro que aqui se enuncia¹¹ — e que se tornará o *Livro* por excelência, do qual se fará o processø, convocar a figura de Cardan, julgado pela Inquisição por suas idéias controversas e ímpias, significaria tomá-lo como interlocutor reiterativo de ficções que subvertem não apenas o *modus operandi* do literário mas, em filigrana, aquele de uma cosmogonia tirânica e autoritária¹² — subtrair-se “à *la tyrannie de l’authorité*” é *leitmotiv*, lembre-se, da voz escritural conhecida como Cyrano de Bergerac. Neste sentido, recorrer ao que se enuncia ali como um argumento de autoridade, o fantástico de “*un si beau voyage*” à Lua imigraria para o icástico de uma aventura cuja narração em primeira pessoa nada apresentaria de inverossímil. Tanto mais porque o relato da chegada ao céu e ao mundo da Lua, não por acaso se principia pelo dêitico “*voicy*”, que convida o leitor-interlocutor quase que a ver o acontecimento, à maneira quiçá de testemunha — constrói para si uma lógica narrativa que propõe possibilidade verossímil de outros mundos¹³. Não se pergunta a voz narrativa “*Et pourquoi non?*”? Para logo em seguida acrescentar, em mais um argumento de autoridade, que “*Promethée fut bien autrefois au Ciel dérober du feu*” (Bergerac, 1977:360).

É verdade que antes de sua chegada à Lua e ao Sol, o *je* que empreende a viagem a outro mundo conhece alguns malogros: seu cinto (figura 1) de “ *fioles pleines de Rosée*”¹⁴

¹⁰ Segundo Roger Chartier, não há dúvidas de que o livro de Cardan é o *De la Subtilité et des subtiles inventions*, publicado em 1550 e traduzido para o francês a partir de 1556.

¹¹ Após seu retorno à Terra, *je* e dois de seus amigos, o Conde de Colignac e o marquês de Cussan, decidem deixar as terras do primeiro e partir para aquelas do segundo. Para “*enrichir [son] ame avec plus de loisir des liberalitez de [sa] veuë*”, *je* se faz acompanhar de “*quelques Livres*”, de uma “*petite Bibliotheque*” (Bergerac, 1977: 431), que empreendem ao enredo e à matéria discursiva de *L’Autre Monde* toda sua conotação livresca e sua marca de *auctoritas*.

Segundo Philippe Sollers, tratar-se-ia de “*l’épanchement des livres dans la vie réelle, un phénomène qui commence peu à peu à faire sens, vérité, actualité, à partir de l’archive. C’est le projet de Bergerac*” (Sollers, 2003: 1102). “Projeto” que se faz no interior de uma “tessitura livresca”, como bem define Jacques Prévot (1977: 15) que organiza a narração a partir de uma visada mais ampla, aquela de um mundo multiforme da escrita.

¹² Eis porque Madeleine Alcover (1970) nos convida a descobrir na obra de Cyrano de Bergerac a manifestação de uma escrita que se recusa a aderir a quaisquer sistemas.

¹³ Sobre o “alhores” em Cyrano, é incontornável a leitura de Jean Michel Racault (2003).

¹⁴ Cyrano apropriar-se-ia aqui de um episódio de *Orlando o Furioso*, de Ariosto: no canto XXXIV (“As harpias na Itália, Astolfo na lua”), depois de sua descida aos Infernos para impedir que as harpias de lá saíssem para atacar

(Bergerac, 1977: 360) postos em movimentação pelo calor do Sol em direção o céu somente o desloca da França para o Canadá.



Figura 1

Gravura da edição de 1657 de
Histoire comique des Etats et Empires de la Lune

Seja como for, a entorse à verossimilhança principia já neste primeiro episódio. Nesta que é a “*Nouvelle France*” — que não seria quiçá outro mundo senão aquele de uma França originária—, o *je* depara-se com um “*grand nombre de Sauvages*”, com uma “*compagnie de soldats tambour battant*” e com Monsieur de Montmagnie (Bergerac, 1977: 361). Pelo intermédio deste último, padres jesuítas tornam-se instâncias discursivas que entretêm com o mundo uma relação diversa daquela do narrador em primeira pessoa. O embate que se institui entre *je* e seu(s) interlocutor(es) diz respeito ao movimento, ou não, do Sol ao redor da terra. Causa espécie ao segundo a posição do primeiro, essencialmente porque ela fugiria ao senso comum partilhado na *Nouvelle France*:

[...] quelles grandes vraisemblances aves vous pour vous figurer que le Soleil soit immobile, quando nous le voyons marcher, et que la terre tourne autour de son centre avec tant de rapidité quand nous la sentons ferme dessous nous? (Bergerac, 1977: 362).

A passagem acima aponta para o que está realmente em jogo em *L’Autre Monde*: as diversas maneiras de se entender o mundo e de sobre ele falar. Tanto mais se se acreditar

o Preste João, o cavaleiro inglês Astolfo, primo de Orlando, ruma à Lua acompanhado pelo evangelista e montado em seu cavalo Hipogrifo. Vale assinalar que a Lua apresenta-se para Ariosto como o Paraíso, local onde se encontram todas as coisas perdidas na Terra. Como o juízo de Orlando que lhe foge ao tomar conhecimento do casamento de Angélica com o sarraceno Medor—, que é descobrir to por Astolfo em uma ampola e em seguida devolvido a seu dono.

que, graças ao discurso do *je*, “*le monde [est] infiny [et] que l’Eternité n’est rien autre chose qu’une durée sans bornes et l’infiny une estendue sans limites*” (Bergerac, 1977: 364). Tudo é então uma questão de perspectiva, à maneira, faça-se a hipótese, da disputa entre Fídias e Alcmena: uma assertiva verdadeira— a Terra que gira ao redor do Sol— pode deixar de sê-lo, depende do juízo e da crença dos juízes. Entretanto, delineia-se em filigrana pelo discurso deste *je* um decisivo matiz retórico: no interior mesmo do inverossímil de uma viagem que transporta com a ajuda de um maquinário ainda mais inverossímil um corpo humano, busca-se persuadir seu interlocutor acerca do verossímil e do verdadeiro daquela que parece ser uma inverossímil concepção de mundo.

Ora, o ruído na significação e, por conseguinte, no significado parece decorrência de lógicas discursivas diversas: para o *je*, a Terra gira ao redor do Sol; para Monsieur de Montmagnie, e, por inferência, para os padres jesuítas, dos quais ele seria o porta-voz, o discurso do primeiro não pode ser considerado. Que se permita aqui um *excursus* terminológico. Para o *Dictionnaire Universelle* de Antoine Furetière, mágico é um “*enchanteur, celui qui fait des effets des choses extraordinaires par la puissance diabolique*”. Se a acepção copernicana defendida no episódio da *Nouvelle France* pelo viajante não pode ser tomada como verdadeira é porque os padres jesuítas julgam que ela seria proferida por alguém habitado por uma força diabólica. Se não por um mágico, por um impostor¹⁵. Segundo Furetière, um impostor é um “*trompeur, affronteur, calomniateur*” — e impostura é “*tromperie, mensonge, calomnie*”. Na *Nouvelle France*, este *je* não passaria então de um sofista, cuja argumentação se preocupa não com a verdade mas tão somente com a eficácia persuasiva. Sofista, ainda, porque o que encena é a astúcia discursiva, toda centrada no hábil manuseio da linguagem¹⁶. Sofista, enfim, porque apregoa em substância o

¹⁵ Relembre-se que quando o viajante chega a Toulouse, após sua estadia na Lua, e é recebido por Monsieur de Colignac, este último recebe a visita de um grupo de veneráveis que estão à procura de um “*Sorcier*” que ali estaria hospedado; seu interesse é aquele “*de le faire brûler sans scandale*”. Ora, se as mãos vindicativas da Inquisição assombram neste momento é porque o autor de *Les Etats et Empires de la Lune* não pode ser senão considerado um *Sorcier*, já que é impossível explicar sua ascensão à Lua sem a “*entremise de...*” e não se ousa nomear “*la beste*”. Além disso, este *Sorcier*, ao que contam, fora acompanhado em suas peregrinações pelo mundo da Lua do demônio de Sócrates! Assim, se não *Sorcier*, na melhor das hipóteses “*le plus grand Magicien de l’Europe*” (Bergerac, 1977: 426). Vale ainda lembrar que à “*Harangue*” dos “*neuf ou dix Barbes à longue robe*” Monsieur de Colignac não respondia senão com “*haaaa, ou des hoooo*” (Bergerac, 1977: 427)— sua atitude ratificaria certa *jocositas* que se insinua em filigrana. O *je* narrativo, por sua vez, após a saída dos Inquisidores que desejam levá-lo à fogueira, não profere “*je serois fort joyeux de consentir à la tentation qui me suggere de ne leur laisser em cette Province que mon Portrait?*” A imagem no lugar da coisa... a fogueira será a mesma... Sobre os diferentes retratos gravados de Cyrano, consulte-se Madeleine Alcover (1990).

¹⁶ Donde a suspeita que Platão faz pairar sobre os sofistas: “— Estrangeiro: Não devemos admitir que também o discurso permite uma técnica por meio da qual se poderá levar aos ouvidos de jovens ainda separados por uma longa distância da verdade das coisas, palavras mágicas, e apresentar, a propósito de todas as coisas, ficções verbais, dando-lhes assim a ilusão de ser verdadeiro tudo o que ouvem e de que, quem assim lhes fala, tudo conhece melhor que ninguém? [...] E, para voltar ao sofista, diz-me: já está claro que se trata de um mágico que somente sabe imitar as realidades [...] Devemos, pois, situa-lo como mágico e imitador” (*Sofista*, 234c e 235a). A mesma suspeita sobre os sofistas se lê no princípio *Dos argumentos sofisticos*, de Aristóteles: “a arte sofística é o simulacro da sabedoria sem a realidade, e o sofista é aquele que faz comércio de uma sabedoria aparente, mas irreal” I(165a 20-25). O *Dictionnaire Universel* de Antoine Furetière esclarece que o termo, “*autrefois*

relativismo do mundo. Seja como for, e a se seguir passo a passo o diálogo entre *je* e Monsieur de Montmagnie, nota-se que todo ele é pontuado por certa indisposição de espírito em ratificar razões contrárias não apenas ao *topos* em vigor na *Nouvelle France* mas, igualmente, em franca oposição a autoridades tidas como incontestáveis. Assim, lemos, por exemplo:

Ce qui fait que je ne suis pas bien fort de vostre opinion, c'est qu'encore hier vous fussiés party de Paris, vous pouvés estre arrivé aujourd'hui en cette contrée, sans que la Terre ayst tourné, car le Soleil vous ayant enlevé par le moyen de vos bouteilles ne doit-il pas vous avoir amené icy, puisque selon Ptolomé, Ticobrae et les Philosophes modernes, il chemine de biais que vous faites marcher la terre? (Bergerac, 1977: 362).

Há, ainda, intervenções que dão conta da dificuldade hermenêutica de Monsieur de Montmagnie em aceitar o que para o *je* é uma verdade— o inverso não seria igualmente válido? fica aqui a interrogação. Como na passagem em que lhe é difícil crer que o mundo seria “infinito” a se considerar a argumentação de seu interlocutor viajante:

Mais, me dit-il, si comme vous assurez les Estailles fixes sont autant de Soleils, on pourroit conclure de la que le monde seroit infiny, puisqu'il est vray semblable que les Peuples de ces mondes qui sont autour d'une Estaille fixe que vous prenez pour un Soleil, découvrent encore au dessus d'eux d'autres Estailles fixes que nous ne saurions appercevoir d'icy, et qu'il en va eternellement de cette sorte (Bergerac, 1977: 364);

Ma foy, me replicqua-t-il, vous avez beau dire, je ne saurois du tout comprendre cet infiny (Bergerac, 1977: 364).

Geocentrismo ou heliocentrismo, pouco importa. O que parece definitivamente relevante no episódio da *Nouvelle France* é o jogo entre a verdade e a falácia, entre o raciocínio verdadeiro e o raciocínio caviloso.

honorable” e que “*signifioit simplement [...] Professeur d'Eloquence*” e que era atribuído “*indifferement à tous ceux qui étoient excellents en quelque art ou science que ce fust*”, tornou-se “*maintenant odieux*”; na aceção negativa de Furetière ecoa a definição aristotélica: sofista é “*celuy qui fait des surprises dans l'argumentation, qui a dessein de tromper ceux qu'il veut persuader*” — relembre-se que, nos mesmos *Argumentos sofísticos*, Aristóteles apontava para a impostura dos sofistas: “E assim exatamente como ao contar aqueles que não têm suficiente habilidade em manusear as suas pedrinhas são logrados pelos espertos, também na argumentação os que não estão familiarizados com o poder significativo dos nomes são vítimas de falsos raciocínios tanto quando discutem eles próprios como quando ouvem outros raciocinar” (165a 10-20).

Importa igualmente lembrar que, para os ocupantes ortodoxos da *Nouvelle France*, se se fosse aceitar o fato de que a terra se movimentava, Monsieur de Montmagnie creria em um padre jesuíta que explicara o fenômeno não no sentido (heterodoxo) da ciência, mas segundo a *doxa* da religião:

En effet, disoit il, je m' imagine que la Terre tourne, non point pour les raisons qu' allegue Copernic, mas pour ce que le feu d' Enfer, ainsy que nous apprend la Sainte Ecriture, estant enclos au centre de la terre, les Damnez qui veulent fuir l' ardeur de la flame, gravissent pour s' en esloigner contre la voute, et font ainsy tourner la Terre, comme un chien faict tourner une roue lors qu' il court enfermé dedans (Bergerac, 1977: 363).

Após a primeira viagem fracassada, a Lua, enfim, que se descortina como “*paradis terrestre*”. Sua chegada é, à primeira vista, das mais desastrosas, pois que, depois do vôo tornado possível graças a uma máquina construída para estes fins, sua queda se termina sobre uma árvore, “*justement l'Arbre de la Vie*”. O romance ganha aqui em habilidade poética: a figura da descrição, essencialmente a topografia, é das mais coloridas, convidando todos os sentidos a desfrutarem do panorama que se vislumbra. A passagem é longa, mas merece ser citada *in extenso*:

A peine, quand je fus relevé, eus-je **remarqué** les bords de la plus large des quatre grandes rivieres qui forment un lac en la bouchant, que l'esprit ou l'ame invisible des simples qui s'exalent sur cette contrée me vint resjouir l'odorat; les petits cailloux n'estoient rabotteux ny durs qu'à la veue, ils avoient soin de s'amolir quand on marchoit dessus.

Je rencontré d'abord une Estuille de cinq avenues dont les chesnes qui la composent sembloient par leur excessive hauteur porter au ciel un parterre de haute fustaye [...] **La** de tous costez, les fleurs, sans avoir eu d'autres jardiniers que la nature, respirent une haleine sauvage qui resveille et satisfait l'odorat; **la** l'incarnat d'une rose sur l'esglantier et l'azur esclatant d'une violette sous des ronces [...] vous font juger qu'elles sont toutes deux plus belles l'une que l'autre; **la** le printemps compose toutes les Saisons; **la** ne germe point de plante veneneuse que sa naissance trahisse sa conservation; **la** les ruisseaux racontent leurs voyages aux cailloux; **la** mille petites voyx emplumées font retentir la forest au bruit de leurs chançons, et la tremoussante assemblée de ces gosiers melodieux est si generale qu'il semble que chacune feuille dans le bois ayst pris la langue et la figure d'un rossignol [...] A costé de ce bois se **voient** deux prairies, dont le vert guay continu faict une emeraude à perte de **veue**. Le meslange confu des **peintures**, que le printemps attache à cent petites fleurs, esgare les nuages l'une dans l'autre et ces fleurs agitées semblent courir après elles

mesmes pour échapper aux caresses du vent; on prendroit chaque prairie pour un ocean [...] Au milieu d'un tapis si vaste et si parfait, court à bouillons d'argent une fontaine rustique qui couronne ses bords d'un gazon esmaillé de pacquettes, de bacinets, de violettes, et ces fleurs qui se pressent tout à l'entour font croire qu'elles se pressent à qui se **mirera** la première [...]; les animaux qui s'y venoient desalterer, plus raisonnables que ceux de nostre monde, **tesmoignoient** estre surpris de **voir** qu'il faisoit grand jour sur l'orison pendant qu'ils **regardoient** le Soleil aux antipodes et n'osoient casi se pencher sur le bord de crainte qu'ilz avoient de tomber au firmament (Bergerac, 1977: 368)¹⁷.

Da longa passagem acima citada, dois elementos merecem ser destacados, pois que contribuem essencialmente para a construção do verossímil de mais um episódio romanesco com aparência inverossímil. Recorrer seis vezes ao dêitico “*la*” e igualmente seis vezes a termos ligados ao registro semântico da visão — **voyent**, **veue**, **mirera**, **tesmoignoient**¹⁸, **voir**, **regardoient** — significaria criar as condições para a adesão do leitor: convidá-lo a ver os detalhes de uma precisa espacialidade é dar foros de verdade ao que é descrito, é conferir materialidade ao que pareceria ser apenas simulacro; é, em suma, colocar sob os olhos de um leitor extra-diegético o que apenas os olhos de um *je* narrativo (pretensamente) viu. Mais do que simples descrição, a chegada à Lua revela-se perfeita hipotipose¹⁹ — e sabe-se, sobretudo graças a Quintiliano, o quanto a hipotipose encena a verossimilhança em razão seus poderes de visualização —; é ela, outrossim, que permite ao leitor reconstituir o espaço descrito de maneira clara e viva, como se ele próprio estivesse sentado nos galhos da árvore. A habilidade da descrição cyraniana reside precisamente aí: em reter o olhar do leitor ou solicitar, indiretamente, que ele se detenha. Além disso, é relevante notar que a passagem principia pelo emprego do verbo “*remarquer*”. A se consultar o dicionário seiscentista *Le Thresor de la langue françoise* (1606), não surpreende

¹⁷ Os negritos são meus.

¹⁸ Lembre-se que a figura grega da *autopsia* inscreve-se no mesmo registro daquela conhecida entre os latinos como *evidentia*: testemunhar é estar ou ter estado presente, é ser ou ter sido testemunha *ocular*. Mesmo que tais testemunhas sejam estes “*animaux*” que ali vão se desalterar.

¹⁹ Nunca é demais lembrar algumas passagens canônicas dos Antigos a respeito de tal figura. Horácio afirma em *De Arte Poetica* que “o espírito é menos vivamente tocado por aquilo que o autor lhe confia ao ouvido do que por aquilo que lhe é colocado sob os olhos” (*segnius iritant demissa per aurem quam quae sunt oculis subiecta fidelibus*); Cícero, no registro da descrição de personagens, diz, no *De Oratore*, que “o mérito está em colocar as coisas tão bem sob os olhos, de tornar o caráter, a linguagem, a fisionomia do personagem tão expressivos que o auditor acredita vê-lo diante dele” (*est autem haec hujus generis virtus, ut ita facta demonstres, ut mores ejus de quo narres, ut sermo, ut vultus omnes exprimantur, ut iis qui audiunt tum geri illa fierique videantur*). Quintiliano enuncia, por sua vez, e de modo enfático em *De Inst. Orat.* VIII, 3,62, que “é uma grande qualidade aquela de apresentar as coisas das quais se fala com tal clareza que elas parecem estar sob nossos olhos. De fato, o discurso não produz um efeito suficiente e não exerce plenamente a impressão que deve exercer se seu poder se limita aos ouvidos e se o juiz acredita que para ele é feito tão somente o relato dos fatos que conhece em vez de colocá-los em relevo e de torná-los ostensivos aos olhos do espírito” (*Magne virtus res de quibus loquimur clare atque ut cerni videantur enuntiare. Non enim satis efficit neque, ut debet, plene dominatur oratio, si usque ad aures valet, atque ea sibi iudex de quibus cognoscit narrari credit, non exprimi et oculis mentis ostendi*).

que seu autor Jean Nicot defina o termo como “*adiicere oculum*”²⁰, isto é, lançar os olhos sobre alguma coisa. Em substância, é graças ao olhar que vê e que (d)escreve o que vê — e “à la veue de tant de belles choses” como que conclui a descrição da Lua— que se atribui ao que se viu e ao que se (d)escreveu matiz verossímil, no interior mesmo da inverossimilhança.

Neste sentido, não seria inoportuno afirmar que a construção dos mundos em Cyrano seria balizada por uma “antropologia relativista”, segundo os termos de Michèle Rosellini (2005:8), que não apenas dá a conhecer o *Mundo* comum entre os historiadores da literatura falar em dimensão heurística (e por isso sua dimensão cognitiva) da ficção cyraniana em geral e de *L’Autre Monde* em particular—, mas que igualmente apresenta uma experimentação do ficcional. É o que parece se dar no episódio da “Província dos Filósofos”, na segunda parte do romance, em “les Etats et Empires du Soleil”. Se a viagem à Lua tinha como objetivo último ratificar a hipótese copernicana do heliocentrismo²¹, o programa filosófico(-ficcional) que subjaz à viagem ao Sol é dos mais complexos: como bem resume Michèle Rosellini,

il s’agit de redefinir la hiérarchie des facultés de l’âme, d’arracher l’imagination au rôle subalterne qu’elle occupe, après l’entendement et la mémoire, dans la psychologie aristotélécienne. [L’imagination] pour Cyrano est un instrument de connaissance, une voie vers la vérité (Rosellini, 2005: 11).

Vejamos, então. Enclausurado em razão das obscuras intrigas do cura de Colignac, Dyrcona constrói uma “*grande boiste fort legere [Figura 2] [...]; le vase estoit construit exprés à plusieurs angles, et en forme d’icosaèdre, afin que chaque facete estant convexe e concave, ma boule produisit l’effet d’un miroir ardent*” (Bergerac, 1977: 443), escapa de sua cela e voa em direção do Sol.

²⁰ O negrito é meu.

²¹ É afinal o que descobre o *je* ao empreender sua ascensão ao Sol: “*Je connus tres distinctement, comme autrefois j’avois soupçonné en montant à la Lune, qu’en effet c’est la terre qui tourne d’Orient en Occident à l’entour du Soleil, et non pas le Soleil autour d’elle; car je voyois, en suite de la France, le pied de la bote d’Italie, puis la mer Mediterranée, puis la Grece, puis le Bosphore, le Pont-Euxin, la Perse, les Indes, la Chine, et enfin le Japon, passer successivement vis à vis du trou de ma loge; et quelques heures apres mon elevation, toute la mer du Sud ayant tourné, laissa mettre à sa place le continent d’Amerique.*

Je distinguy clairement toutes ces revolutions, et je me souviens mesme que long-temps apres je vis encor l’Europe remonter une fois sur la Scene [...]” (Bergerac, 1977: 446). Será preciso chamar a atenção, uma vez mais, ao léxico (os negritos são meus) da visão a comparecer como testemunha? O que se vê não pode ser senão verdadeiro... Além do mais, *je* afirma que ele “distinguia claramente”: o advérbio não precisa de explicações; o mesmo não pode ser dito do verbo “*distinguer*”, sobretudo para a língua do século XVII. Segundo o *Dictionnaire Universel* de Furetière, distinguir significa “*Connoistre ou monstrier la difference d’une chose d’avec une autre*”, assim como toda ação de distinguir tem por objetivo “*oster l’équivoque*”. Reforce-se, então: afirmar que *distingue* todas aquelas “*revolutions*” não apenas ratifica o acerto (e a modernidade) de sua perspectiva como a torna, em significativa operação de monstriação, visível a todos.



Figura 2

Gravura da edição de 1662 de *Histoire comique des Etats et Empires du Soleil*

Ali conhecerá um “*Vieillard fort venerable*” que observava com grande atenção um duelo entre as figuras da Salamandre e da Remore. O ancião acabará por se apresentar como Campanella, “*Calabrois de Nations*” (Bergerac, 1977:492), que atuará como uma espécie de guia intelectual²², de figura iniciática que mostra ao viajante o mundo do Sol — não por acaso Roger Chartier (Chartier, 2007: 181) observa que Campanella “desempenha nos Estados e Impérios do Sol o papel do demônio de Sócrates²³ no romance anterior”.

A peregrinação à Província dos Filósofos ganha relevo hermenêutico precisamente em razão do papel que ali assume a imagem, cuja natureza a inseriria no gênero fantástico. No lugar da verbosidade e do *logos*-rei dos filósofos que habitam a Terra, a língua dos Filósofos lunares é afásica. Tudo, idéias e sensações, manifestam-se por meio de imagens. Reina ali a *imagerie*, que sabe pintar os (des)caminhos da memória, da imaginação, do juízo, dos afetos:

La plus grande part de Philosophes ne parlent pas avec la langue; mais quand ils veulent communiquer leur pensée, ils se purgent par les élans de leur fantaisie d'une sombre vapeur, sous laquelle ordinairement ils tiennent leurs conceptions à couvert; et si-tost qu'ils ont fait redescendre en son siege cette obscurité de rate qui les noircissoit, comme leur corps est alors diaphane, on apperçoit à travers leur cerveau, ce dont ils se souviennent, ce qu'ils imaginent, ce qu'ils jugent; et dans leur foye et leur coeur, ce qu'ils desirent et ce qu'ils resolvent: car quoy que ces petits **portraits**²⁴ soient plus imperceptibles qu'aucune chose que nous puissions figurer, nous avons

²² Não surpreende que Dyrcona siga ou acompanhe o *Vieillard* Campanella sempre de modo bastante atento, sobretudo no que diz respeito “*aux merveilles qu'il debitoit*” (Bergerac, 1977: 492). Curiosamente, como se verá, os Filósofos habitantes do Sol não falam; impõe-se, pois, aqui a interrogação: Campanella, cuja voz é sempre ouvida, atua à maneira de um oráculo?

²³ Para a figura do demônio de Sócrates, consulte-se com proveito Didier Kahn (2006: 483-550)

²⁴ O negrito é meu.

en ce Monde cy les yeux assez clairs pour distinguer facilement jusqu'aux moindres idées (Bergerac, 1977: 501).

Não surpreende, pois, que na Província dos Filósofos reine “*non pas un discours articulé mais une histoire en **tableaux**²⁵ de toutes [leurs] pensées*” (Bergerac, 1977: 501). A Província dos Filósofos põe assim em cena uma linguagem que apela essencialmente a seus atributos de visualidade. Libertos da opacidade que os constrangia na Terra, unidos à “*source du jour*” que é o Sol, todos estão aptos a comunicar suas idéias, seus pensamentos, seus juízos e suas sensações sem recorrer à linguagem ordinária. Na Província dos Filósofos, faça-se aqui a hipótese, tudo é clareza e clarividência. Mesmo fisicamente, as terras filosóficas reservam um lugar especial ao motivo da imaginação. Se tais terras são alimentadas por três rios — da *Mémoire*, da *Imagination*, do *Jugement* —, o segundo deles parece o mais agradável, em razão não apenas da tranquilidade de sua correnteza e da coloração de suas águas, mas, igualmente, em virtude de sua vegetação e de sua fauna aquática:

Le Fleuve de l'Imagination coule plus doucement; sa liqueur legere et brillante étincelle de tous costez: Il semble regarder cette eau d'un torrent de bluettes humides, qu'elles n'observent en voltigeant aucun ordre certain. Apres l'avoir considerée plus attentivement, je pris garde que l'humeur qu'elle rouloit dans sa couche, etoit de pur or potable, et son écume de l'huile de Talc. Le Poisson qu'elle nourrit, ce sont des Remores, des Syrenes, et des Salemandres; on y trouve au lieu de gravier, de ces cailloux dont parle Pline, avec lesquels on devient pesant quand on les touche par l'envers, et leger quand on se les applique par l'endroit. J'y en remarquay de ces autres encor dont Giges avoit un anneau, qui rendent invisibles; mais surtout un grand nombre de pierres philosophales éclatent parmy son sable. Il y avoit sur les rivages force arbres fruitiers, principalement de ceux que trouva Mahomet en Paradis; les branches fourmilloient de Phénix [...]²⁶ (Bergerac, 1977: 500).

Neste sentido, não seria inapropriado afirmar que, graças à imagem— e, se se quiser, à imaginação—, contrariamente à hierarquia cognitiva aristotélica, acede-se ao

²⁵ O negrito é meu.

²⁶ Talvez não tenha passado despercebida a presença da salamandra e da rêmora, a cujo combate Dyrcona e Campanella haviam assistido com interesse. Seres de natureza absolutamente contrária, a convivência no Rio da Imagem da salamandra e a *remore* está em perfeita consonância com a perspectiva cyraniana do mundo, que oferece uma fisionomia multifacetada, por vezes paradoxal, por vezes contraditória, por vezes antitética. Ainda: não é caso de nos interrogarmos se a salamandra, símbolo da Alquimia e, segundo Paracelso, espírito elementar do fogo, não seria a imagem dos Filósofos lunares? Pois que são, como ela, “*les esprits vitaux du Soleil, ce grand et parfait animal*” (Bergerac, 1977: 493)? Campanella lembra ainda a Dyrcona que “*les anciens de nostre Monde [la] nommoient des 'Lampes ardentes'*” (Bergerac, 1977:491) e que os olhos da salamandra são como “*deux petits soleils*” (*idem, ibidem*). Quanto à sereia, poder-se-ia supor que sua figura aponta para o caráter híbrido das diversas vozes cyranianas presentes ao longo do romance.

conhecimento e à verdade. A topografia a que mais uma vez se dedica Dyrcona atua como a imagem cyraniana de um pensamento/de um discurso mais brilhante, mais colorido. E, sobretudo, pouco afeito à ordem icástica.

L'Autre Monde a fluir como um rio da imaginação? Sonho, devaneio do *je* viajante, de Dyrcona? Quem responde negativamente a tais questões, e de maneira definitiva— embora recorra à figura do equívoco — é Campanella, a algumas linhas da conclusão de “Les Etats et Empire du Soleil”: “*Si vous appelez songe [...] ce que vostre ame peut voir avec autant de certitude, que vos yeux le jour quand il luit, je le confesse*” (Bergerac, 1977: 506)²⁷.

²⁷ Michel Leiris parece concordar, séculos mais tarde, com o Campanella de Cyrano... Ao menos é o que registram suas anotações de dia 25 de julho de 1924, sexta-feira: “*Je viens de lire L'Autre Monde de Cyrano de Bergerac. C'est une oeuvre littéralement étourdissante, et de quelle poésie! [...] Il faut avant tout avoir l'air bien réveillé, c'est le seul moyen de faire prendre pour des réalités les rêves qu'on raconte*” (Leiris, 1992: 51).

Bibliografia

- ALCOVER, Madeleine (1970). *La pensée philosophique et scientifique de Cyrano de Bergerac*. Genebra: Droz.
- _____ (1990). *Cyrano relu et corrigé*. Genebra: Droz.
- ARNAUD, Antoine e NICOLE, Pierre (1992). *La logique ou l'art de penser*. Paris: Gallimard.
- BENVENISTE, Emile (1974). *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.
- BERGERAC, Cyrano de (1977). *Oeuvres complètes*. Paris: Librairie Belin.
- CHARTIER, Roger (2007). *Inscriver e apagar*. São Paulo: Editora UNESP.
- DEMORIS, René (1975). *Le roman à la première personne. Du Classicisme aux Lumières*. Paris: Colin.
- FONTANIER, Pierre (1977). *Les figures du discours*. Paris: Flammarion.
- HANSEN, João Adolfo (1995). "Ut pictura e Verossimilhança na doutrina do *Conceito* no século XVII". In: Para Segismundo Spina. *Língua, Filologia e Literatura*. São Paulo: Iluminuras/EDUSP.
- KAHN, Didier (2006). "Les apparitions du Démon de Socrate parmi les hommes". In: Harry, P., Mothu, A. e Sellier, Ph. *Dissidents, excentriques et marginaux de l'Âge classique. Autour de Cyrano de Bergerac. Bouquet offert à Madeleine Alcover*. Paris: Champion, p.483-550.
- LEIRIS, Michel (1992). *Journal. 1922-1989*. Paris: Gallimard.
- MARTINE, Jean-Luc (2005). *Questions de styles*, n°2, 2005, p. 25-43, 8 mars.
- NOILLE-CLAUZADE, Christine. *Considérations logiques sur de nouveaux styles de fictionalité: les mondes de la fiction au XVIIe siècle*. [Disponível 17/07/2010]
<URL: http://w3.u-grenoble3.fr/rare/spip/IMG/pdf/Noille_-_mondes_possibles.pdf>.
- PLATÃO. *Diálogos* (1972) São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- PREVOT, Jacques (1977). *Cyrano de Bergerac romancier*. Paris: Belin.
- RACAULT, Jean-Michel (2003). *Nulle part et ses environs: voyages aux confins de l'utopie littéraire classique (1657-1802)*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- ROSELLINI, Michèle (2005). *La poétique de la métamorphose chez Cyrano: jeux de l'illusion sensible ou fiction matérialiste* [Disponível 09/07/2010]
<URL: <http://www.lastree.net/fragmentslog/fragments/communication-Cyrano-MR.pdf>>.
- SERROY, Jean (1981). *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVIIeme*. Paris: Minard.
- SOLLERS, Philippe (2003). *L'éloge de l'infini*. Paris: Gallimard.

MANUEL DE FIGUEIREDO, ATENTO LEITOR DE ARISTÓTELES E CORNEILLE OU DE COMO O DESEJO DE VERDADE PODE NATURALMENTE CONDUZIR AO INVEROSÍMIL

MARIA LUÍSA MALATO BORRALHO
Universidade do Porto/ ILC-ML¹
mlmalato@gmail.com

Resumo

“Eu quero escrever dramas úteis e verosímeis”, eis o repetido fito de Manuel de Figueiredo, ao longo dos seus quase 14 volumes de Teatro e vinte anos de leitura dos Antigos e Modernos (1756?-1777). Mas quantas tensões não esconde esta uniformidade? Mesmo depois de Francisco Coelho de Figueiredo lhe ter editado postumamente a obra, M. de Figueiredo raramente foi lido e estudado. Das suas peças, só uma chegou aos palcos (e foi logo retirada de cena). Concebemo-lo como “académico” e imitador servil do classicismo, greco-latino ou francês. Mas Aristóteles e Corneille foram talvez a sua mais remota alavanca crítica, isto é, os autores que mais precocemente incentivaram nele a ponderação das relações paradoxais entre a Inverosimilhança e a Verdade, a Arte e a Realidade, a Literatura e a Dramaturgia.

Abstract

“I want to write useful and verisimilar plays”, that was the first and the last intention of Manuel de Figueiredo, successively repeated during twenty years of activity and fourteen volumes of plays and texts about theatre, reading the Ancients and the Moderns (1756?-1777). But how many contradictions and hesitations hidden by this constant intention! We must considerer that Figueiredo was not a very well-known writer (even if Francisco Coelho de Figueiredo managed to publish his work after his death). His plays (with one calamitous exception) were never put on stage. He is often considered an academic writer, an imitator of Aristotle and the French Classicism. And yet to him, Aristotle and Corneille were not only a conventional source of knowledge, but the lever of a precocious way of thinking the relation between Inverisimilitude and Truth, Art and Reality, Literature and Dramaturgy.

Palavras-chave: Inverosimilhança, Imitação, Manuel de Figueiredo, Teatro, Dramaturgia

Keywords: Inverisimilitude, Imitation, Manuel de Figueiredo, Theatre, Dramaturgy

¹Artigo elaborado no âmbito do Projecto Interidentidades”, do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (Faculdade de Letras, Univ. do Porto), Unidade I&D financiada pela FCT, e integrada no Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010), do Quadro Comunitário de Apoio III (POCI 2010-SFA-18-500).

Agora porém he que eu conheço o labyrintho em que me metti.

Eu queria escrever dramas úteis e verosímeis.

(Manuel de Figueiredo, *Theatro*, I, Prologo)

A única peça de Manuel de Figueiredo (1725-1801) de cuja representação temos notícia foi *Perigos da Educação*, que subiu aos palcos do Bairro Alto, na noite de 8 de Maio de 1774. Tenebrosa noite foi para o autor porque a atitude do público lhe valeu ter sido logo retirada dos cartazes: saiu o público para a rua rindo, e repetindo dela o que mais tinha gostado, o desabafo de uma das personagens: “O que he o Mundo!” (Figueiredo, 1804-1815: I, s.p., Prol. “O Drammatico Affinado”).

Havia na frase qualquer coisa de óbvio e tautológico, que tudo ou nada queria dizer, mas consubstanciava a ilegibilidade e a inverosimilhança daquilo a que tinham assistido. E não deixava de ser paradoxal que essa crítica implícita de ilegibilidade e inverosimilhança, o público a fosse buscar à de uma personagem, que também ela se admirava com as fantásticas contradições da sociedade.

“O que he o Mundo!”, comentava Manuel de Figueiredo a esse e a outros propósitos (*ibidem* e *ibid.* V, 220). E essa frase sucessivamente repetida pela personagem, pelo público que comenta a personagem e pelo autor que comenta o público, nos parece reproduzir exemplarmente uma inverosimilhança da inverosimilhança que causa ainda hoje em nós, leitores distanciados do teatro de Manuel de Figueiredo, um idêntico efeito especular e espectacular. Para todos – da personagem aos espectadores, dos espectadores ao autor, do autor aos seus leitores – o Mundo é, afinal, um lugar estranho, onde o que se acaba por obter é a mais perfeita negação do que se busca. Como se, no Mundo, a inverosimilhança fosse o resultado da busca desesperada de verdade e as ideias, levadas ao seu limite, se tornassem afinal os argumentos mais incisivos contra as ideias que os geraram. Como se, no Mundo, qualquer forma contivesse já a sua incipiente deformação.

Passando as portas do teatro ou fechando o livro, sempre se regressa a outro palco, a que chamamos erradamente nosso, esperando que juntos façam sentido. Ainda que seja difícil percorrer esse sentido. Porque o Mundo do Teatro se opõe muitas vezes ao Teatro do Mundo, sendo o primeiro falso e fantasista e o segundo verdadeiro e rotineiro. O Autor e o Actor pedem essa licença poética de fazer de conta, habitando um mundo que o não o é. E o Leitor e o Espectador lha dão, dirigindo o olhar e a imaginação para esse mundo. E todos dependem dessa liberdade que atira a Arte para uma dimensão virtual, tão intensa e gasosa quanto uma *Second Life*. A *Carta aos Pisões* começa precisamente com a evocação desse pacto de verosimilhança, feito, todavia, de liberdade e concessão:

- Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda a procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? Creiam-me Pisões, bem parecido com um quadro assim seria um livro onde se fantasiassem formas sem consistência, quais sonhos de enfermo, de maneira que o pé e a cabeça não se combinassem num ser uno.
- A pintores e poetas sempre assistiu a justa liberdade de ousar seja o que for...
- Bem o sei; essa licença nós a pedimos e damos mutuamente...

E só depois o texto de Horácio restringe essa liberdade e reforça uma vez mais os seus limites:

Não, porém, a [liberdade] de reunir animais mansos com feras, emparelhar cobras com passarinhos, cordeiros com tigres. (Horácio, 1985: 55)

“O que he o Mundo!”. Ou “O que he o Mundo?”. Da personagem ao espectador, do autor ao leitor, talvez, na produção como na crítica literária, tudo se possa afinal resumir à exclamação inicial, aquela que se confunde com uma pergunta, o espanto que convive com o incómodo. A peça de Manuel de Figueiredo, escrita em 1773, mais claramente ainda do que as suas produções para a Arcádia Lusitana, nos anos de 1757 e 1758, nasce aliás, segundo o próprio autor, desse espanto e desse incómodo de viver num mundo limitado e feito de “lugares-comuns”, que são, retoricamente, os argumentos que podem ser evocados e compreendidos por todos, independentemente da sua formação específica: o espanto e o incómodo pelos rituais, clichés, gestos e palavras que perderam o sentido por se terem muitas vezes repetido. Desligado já da breve instituição arcádica, no refúgio da toca doméstica, escreve já por enfado de tudo o que é fútil ao longo de doze anos em que os teatros foram encerrados em Portugal. E também talvez escreva por desenfado de si: “as noites de Pancas, de Pinheiro, de Salvaterra, depois de doze anos de disputas ao *wisth*, já se não podiam aturar” (Figueiredo, 1804-1810: II, 212). Escreve porque tem de escrever, fisionomicamente, por impulso, por necessidade, como se coça uma pessoa que tem comichão: “a poesia dramática trabalhava-me, e trabalhava-me tanto que já nem podia ir aos teatros” (Figueiredo, 1804-1810: II, 211). No século XVIII, como hoje, em todas as épocas afinal, se o estranhamento é (a par do reconhecimento) um dos motores do sentimento retórico, então a inverosimilhança se introduzirá na arte, quer em tudo o que se torna reconhecidamente real, quer no que é evidentemente irreal. E o tédio do que é vulgar nos cansará das verdades comuns, demasiado comuns e rotineiras. “Il rêve d'échafauds en fumant son houka” (Baudelaire, 1979: 34). Antoine Compagnon referia as várias

possibilidades de concordância com um colega que escandalizava os académicos atribuindo unicamente à literatura o poder de matar o Tempo, afinal a evocação daquele baudelaireano matar o Tempo “qui a la vie si dure, et accélérer la Vie qui coule si lentement” (Compagnon, 2010: 39-40). Ainda para o teatro moderno, dirá Peter Brook²:

O grande princípio que me orienta no trabalho e no qual sempre presto a maior atenção, é o tédio. Como um demónio astuto, o tédio pode aparecer no teatro a qualquer momento. Sempre à espreita e voraz, costuma atacar ao menos pretexto, infiltrando-se sorrrateiramente numa acção, num gesto ou numa frase. (Brook, 2008: 31)

O que os espectadores de Manuel de Figueiredo poderiam estranhar era afinal um Mundo do Teatro que lhes parecia tão verdadeiro e tão rotineiro que facilmente o desprezavam. Reagiam, de certa maneira, à traição que é um teatro que se pode confundir com a vida comum, a vida que no fundo desprezavam. Iam ao teatro por deleite, por desejo de fantasia, pela diferença que o Teatro tinha da Vida. O que eles viam e ouviam nas comédias dos palcos de Lisboa preenchia essa necessidade básica de ser surpreendido. A Vida sabiam eles o que era (ou pensavam saber): não iam ao Teatro ver a sua Vida, mas a Vida que não podiam ter. O próprio Manuel de Figueiredo, ainda quando critica o que vê nos palcos lisboetas, diz-se deles assíduo frequentador. A inverosimilhança é, desde logo para Manuel de Figueiredo, um factor de prazer tão grande quanto a verosimilhança. E por isso se diz fascinado, apesar de tudo, pelo inverosímil “romanesco” que encontra no teatro popular:

Nellas vejo a cada passo hum que naufragou em uma ilha deserta; outro que foi achado nas mantilhas em huma praia; outro que estava para casar com a irmã, que não conhecia; outro que se fingio marido de uma mulher, que tinha o esposo na América; outra dama caprichosa, que foi correr o mundo para vencer a inconstancia de hum homem, e outro que se namora de hum retrato a perder o juízo; e muito semelhantes idéas romanescas, ainda insupportaveis para sustentar huma novella. (Figueiredo, 1804-1810: I, 115-116)³

² Do estranhamento enquanto conceito fulcral da Poética aristotélica à desautomatização do sentido associado ao texto literário pelo Formalismo russo, sempre nos surpreende “el descubriendo que se ha llevado a término en una obra de arte, se nos antoja ya distinto el mundo en que habíamos vivido sin abrir los ojos, y desde entonces, si el cuadro, el libro o el poema fueron realmente reveladores, nos parecerá el mundo más ancho, más rico y más inaprehensible. Desde que hemos gozado la primera revelación, no acertaremos a vivir como antes: presentiremos arcanos que no podemos descifrar ni apartar de la imaginación, y todas las cosas habrán cobrado algo así como un nimbo de incertidumbre que nos hace verlas de manera distinta (...)” (Aguado, 1942: 12).

³ Decorrendo desta tensão entre verosimilhança e inverosimilhança, ocorrem os problemas de dramaturgia e maquinaria levantados, desde sempre, pelas cenas de naufrágio e ilhas desertas, nomeadamente numa cenografia tendencialmente realista (cf. Brook, 2008: 90-94).

“A verdade, e simplesmente a verdade, é a sublime arte, a rica veia e a lira de ouro com que os poetas devem entoar aquele harmonioso canto...” (Figueiredo, 1804-1815: I, “Dedicatória”). Guiá-lo-ia portanto “simplesmente a verdade”! Mas podia ele, quando escreve estas palavras para os académicos da Arcádia Lusitana, em 1758, ter definido com precisão de que verdade falava ele, desde logo? A verdade do Mito ou a verdade da História? A das coisas tal como são, tal como parecem ser, ou tal como deviam ser? Ou, retomando a questão prévia: a realidade que nos entedia ou aquela que nos surpreende? As últimas páginas da *Poética* de Aristóteles procuram responder-lhes, listando um conjunto vasto de problemas críticos literários e retóricos, a que o texto incompleto (tal como é conhecido) não chega a dar resposta:

O poeta é imitador, como o pintor ou qualquer outro imaginário; por isso, a sua imitação incidirá num destes três objectos: coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou parecem, ou quais deveriam ser. Tais coisas, porém, ele as representa mediante uma elocução que compreende palavras estrangeiras e metáforas, e que, além disso, comporta múltiplas alterações, que efectivamente consentimos ao poeta. Acresce, ainda, que não é igual o critério de correcção na poética e na política, e semelhantemente, o de qualquer outra arte, em confronto com a poesia. (Aristóteles, 1986: 143, 1460b)

Aristóteles, fiel que parece ser à diversidade resultante dos critérios da natureza e da necessidade, não nega a possível eficácia poética de nenhuma das opções. Até porque (pese embora, segundo Aristóteles, a maior importância da fábula sobre a representação) o Teatro “aristotélico” é um espaço de mimésis complexa, em que os meios, os objectos e os modos da Poesia se misturam com os da Música e com os da Dança. Castelvetro e os preceptistas italianos tinham lido nele a recomendação da unidade de tempo: “a tragédia procura, o mais que é possível, caber dentro de um período de sol, ou pouco excedê-lo” (Aristóteles, 1986: 109, 1449b). Mas o que é que dela deve “caber dentro de um período de sol”? O tempo da representação, ou o tempo da intriga? E o que é um “período de sol”? Doze horas, vinte e quatro horas, como preconizavam os mais rígidos? Ou excedendo-o trinta, ou trinta e seis, como se permitia Corneille? Manuel de Figueiredo, perante os académicos da Arcádia Lusitana, opta pela solução que é aparentemente a mais artificial de todas as propostas: o tempo de representação. Três horas devem ser, se três horas “é o mais que pode durar a representação” (Figueiredo, 1804-1810: I, 163). Doze seriam então, ou vinte e quatro, se por exagero (“liberdade”) a representação durasse um dia. Solução inverosímil? Talvez. Mas inegavelmente a mais próxima de uma “verdade” no palco,

confundindo-se o tempo da intriga, o tempo da representação do actor e o tempo do espectador que a ela assiste, ficando “a natureza sujeita à arte tão venturosamente que não os podemos distinguir” (*ibid*: I, 126).

Como qualquer mestre, Aristóteles deixa mais perguntas do que respostas. Como qualquer admirável Bíblia, a *Poética* tudo contém: da norma à sua excepção, até à excepção como norma. Em Aristóteles, se dá como preferível o impossível verosímil (*adynata eikota*) à possibilidade incrível (*dynata apithana*). A própria “impossibilidade” é desculpável se resultar mais impressionante:

O poeta representou impossíveis. É um erro – desculpável contudo, se atingiu a finalidade própria da poesia (...) e se, de tal maneira, resultou mais impressionante essa parte do poema, ou outra qualquer. (...) Além disso, quando no poeta se repreende uma falta contra a verdade, há talvez que responder como Sófocles: que representava ele os homens tais como devem ser, e Eurípedes, tais como são (...). (Aristóteles, 1986: 143, 1460b)⁴

A tensão estética e retórica, sempre necessária, entre a inverosimilhança do estranhamento e a verosimilhança do espectável, tanto se pode obter buscando a verdade do Mito como a verdade da História. Aristóteles, discípulo e contraditor de Platão, parece fazer da própria ideia de Belo um conceito em tensão que é simultaneamente universal, incipientemente ontológico, e sociológico, manifestamente fenomenológico. É sabido que, desde o século XVII, pelo menos, esse pendor sociológico do Belo, resultante da ponderação da variedade existente (*le beau réuni*), vai obnubilando a definição “ontológica” (*le beau idéal*).

A querela dos Antigos e dos Modernos, ao associar os Antigos a um “belo ideal” e os modernos a um “belo reunido ou ponderado”, radicalizará posições e distorcerá o pensamento quer dos Antigos quer dos Modernos, como já se queixava La Bruyère Cochin ou Perrault (Joly, 2009: 393 ss.; Costa, 2004: 233-255). Considerado sob este aspecto, o da definição sociológica do Belo ao longo dos séculos XVII e XVIII, é muito interessante o diálogo entre Aristóteles e Figueiredo. Porque, ao contrário de Aristóteles, que proclamara a superioridade da Poesia (centrada na Verosimilhança e no Universal) quando comparada com a História (limitada à Verdade e ao Particular), Figueiredo exortava os árcades a valorizar a História. Carlos Brejo da Costa chama a atenção para a utilização que Manuel de Figueiredo (no Discurso que prefacia a tragédia *As Irmãs*, de 15 de Outubro de 1775) faz de

⁴ Curiosa esta observação de Aristóteles sobre Sócrates e Eurípedes. Convém não esquecer o distanciamento que possui em relação à obra de ambos: Aristóteles nasceu 86 anos depois de Sófocles e 96 anos depois de Eurípedes. Trata-se, pois, de uma observação que contém já um determinado peso canónico.

uma citação de Diderot, criticando Horácio, por ele não ter incentivado os poetas a imitar os gostos e os costumes dos homens seus contemporâneos (Costa, 1962: 20). E não devemos esquecer as palavras de Figueiredo na *Arcádia Lusitana*, incentivando os Árcades a tornarem-se Historiadores, menorizando a funcionalidade social da Poesia:

Agora, Senhores, o que eu queria persuadir-vos era que escrevêsseis em prosa: temos mais Poetas que Historiadores; que estes sejam mais precisos à República do que aquelles, escuso mostrar-vo-lo; vedes o mundo cheio de Academias da História, não apontareis huma de Poesia que floresça. (Figueiredo, 1804-1810: II, 154, Discurso I)⁵

Poder-se-ia pensar, ao ler uma tragédia como *D. Inês* (já de 1774), que Manuel de Figueiredo estabelece para o Teatro o que Verney preconizara para a Poesia, na Carta Sétima: “um conceito que não é justo, nem fundado sobre a natureza das coisas, não pode ser belo, porque o fundamento de todo o conceito engenhoso é a verdade” (Verney, 1991: 128). Mas na averiguação sobre o que é “a natureza das coisas”, há sobretudo necessidade, como já foi plenamente demonstrado por José Oliveira Barata, de realçar a emergência da História na Identidade, como estratégia incipiente de um século que desejava já inspirar uma reflexão alargada sobre o que vem a ser um teatro nacional (Barata, 2001: 68-69).

Manuel de Figueiredo é talvez o árcade que melhor representa esse esforço, e nos permite analisar os elementos de continuidade com o teatro de Garrett (Garrett, s. d.; 1622, “Carta a um amigo”, *Catão*; e Barata, 2001: 114-121). Se alguma utilidade Manuel de Figueiredo teve para Garrett, não foi a de ser autor de uma poética, mas o questionador de muitas. Figueiredo lê, relê, pondera, diz e desdiz-se, muda de estratégia, e não nega nunca a complexidade do preceito aristotélico sobre a comparação da Poesia com a História. Mantendo a referência da autoridade clássica, legitimadora da ortodoxia e da heterodoxia, vai oscilando, consoante os anos e os géneros dramáticos, ciente de que a Poesia pode usar da verdade e do particular da História, tal como a História pode fundamentar a verosimilhança e o universal da Poesia. Ainda que Manuel de Figueiredo use da verdade histórica para colocar em cena uma *D. Inês* com preocupações domésticas sobre a hora de jantar e já com os filhos criados (tão longe daquela mítica *Inês de Camões*, “posta em sossego”, com os meninos “tão mimosos,/ cuja orfandade como mãe temia”), é com a verdade do mito que justifica o enredo e a construção das personagens da ópera *Diomedes*,

⁵ Hume, nas *Investigações sobre o Entendimento Humano*, valorizara também o magma comum da História e da Poesia: o Real. No mesmo sentido, a literatura setecentista em geral, e o drama histórico em particular, se deixa seduzir pela intersecção entre a verdade histórica e a verdade mítica. O romance histórico do século XIX persistirá pois como um fenómeno de hibridismo e continuidade, nunca de ruptura, desde logo entre o que possam ser os “neoclássicos” e os “românticos”.

onde foi “tão pouco escrupuloso em averiguar a verdade”. Dividido entre a “imitação icástica” mais próxima do Belo real (própria de um tempo e de um espaço literal/real) e uma “imitação fantástica” ligada ao Belo ideal (e elaborada a partir de uma estrutura espacio-temporal metafórica/ mítica), Figueiredo afirma que, quer as mais incisivas verdades, quer as mais eficazes mentiras, se compõem sempre (algo paradoxalmente) de uma estranha mistura de mentiras e verdades: “porque duro com duro não faz muro” (Figueiredo, 1804-1815: XII, 51, em “O avaro dissipador”).⁶

Não devemos talvez separar este interesse de Manuel de Figueiredo pela História daquele que ele manifesta também por Eurípedes (o tragediógrafo que, no dizer de Aristóteles, pintava os homens como eles são), nomeadamente nas peças que escreveu entre 1773 e 1777, durante a última fase da sua criação dramática, a nosso ver, a sua fase experimental e crítica mais interessante. Pois parece-nos que, ao traduzir *Ifigénia em Aulide*, de Eurípedes, em 1777, Figueiredo o faz ainda para “sofocizar” Eurípedes, mas já insatisfeito com a estética de Sófocles, mais depurada e atemporal. Sófocles, significativamente, é um modelo que está mais presente na sua fase arcádica: não é por acaso que a peça que apresenta em 1757 à Arcádia Lusitana é *Édipo*. É sua finalidade apresentar então, face aos costumados excessos do teatro italiano, um drama a que se retiraram os traços de uma realidade passional e circunstancial: “vereis hum Drama sem amor, sem confidentes, sem Amas, sem solilloquios, sem à partes” (Figueiredo, 1804-1815: XIII, xvi, “À Arcadia”). Mas por ocasião da adaptação de Eurípedes, em 1777, diz o autor, pelo contrário, ter conservado muitas singelezas que parecem abater a grandeza do poema, mas ter tido de corrigir outras, pouco próprias do seu século. Porque admitindo ele muitas extravagâncias, mantém uma aversão quase pessoal a certas formas de inverosimilhança. Aquelas que coloquem em causa o tipo sociológico ou político, e comprometam a dignidade e grandeza de certos cargos ou funções:

Confundam-se os séculos, volte-se o mundo, e adoptem-se quantas extravagâncias se podem esperar da sua desordem: eu sempre embasbaquei em hum rei que me pareça hum homem, em hum ministro que me pareça hum rei, na rainha que me pareça mãe, no valido que não pareça escravo, no Grande que pareça filósofo, na Princeza que se pique de modesta, e no Heroi que se mostre menos galã que religioso. E querer que os Autores se não retratem nas suas obras, principalmente

⁶ Sobre a utilização da oposição entre “mimesis icástica” e “mimesis fantástica”, leia-se, antes de mais, Luzán, que a leu em Platão mas que a defende com argumentos aristotélicos (Luzán, 1977: 169 ss). Hernâni Cidade utilizará esta terminologia para designar, ao longo do século XVIII, a cada vez maior importância da verdade da História (e depois da Ciência, no século XIX) em detrimento da verdade do Mito (Cidade, 1984: II, 251 ss., max. 297-310).

analisando costumes, e tratando da anatomia do coração humano, é querer impossíveis. (Figueiredo, 1804-1815: IX, 444)⁷

Não seria o único a dizê-lo no século XVIII. Parece ser essa a posição dominante, numa classe intelectual que, nascida e criada na corte e depois nas academias, ainda ávidas de protecção régia, evitava afrontar claramente o poder régio ou a hierarquia social. Significativamente, em 1830, a peça *Hernani*, de Victor Hugo, provocaria o público parisiense, ao mostrar o rei de Espanha temendo a chegada do marido da fiel Doña Sol, pedindo para ser escondido num armário (Hugo, 1971: 37, *Hernani*, I, 1). Falar sobre verosimilhança é sempre falar sobre uma expectativa de verdade aceitável, pessoal ou colectivamente. Ainda quando falamos de verdades científicas, é “verdade” aquilo que acreditamos ser verdade, o que a Ciência nos diz ser verdade, o que devemos pensar que deve ser a verdade. Com evidentes consequências em toda a estrutura da intriga, o discurso da Verdade confunde-se assim quase inelutavelmente com o discurso da Verosimilhança. E o da Mentira com o da Inverosimilhança. O que nos sustém não passa, nas palavras de Greimas, de um Contrato de Veracidade/ Veridicção (“un Contrat de Véridiction”), ainda que tácito. Contrato leonino, no entanto, porque, na prática, se baseia numa imposta “visão da” realidade, e não “na” realidade. O “verosímil”, o que se acredita ser verdade ou pode ser apresentado como tal, deriva desde logo de um pré-conceito de normalidade (a existência de uma regra da qual só podem, quando muito, extravasar excepções (Greimas, 1983: 103 ss.). Depois, e fruto desta ideia de normalidade, o verosímil é uma crença colectiva no que é normal, no que é regra, no que é a boa opinião e a opinião correcta, ortodoxa, sendo essa normalidade indissociável da experiência do grupo ou da comunidade: “l’orthodoxie succède à la croyance [...], une suite fatale de toute croyance qui réussit ou, en tout cas, elle [l’orthodoxie] est une tentation à laquelle peu de croyances résistent” (Grenier, 1938: 14). É raro o discurso político que apresenta a verdade como um conceito potencialmente relativo. O discurso da verdade dialéctica implica quase sempre uma sociedade que educa para o debate e para as nuances de sentido. Na ausência dessa cultura, ou frequentemente apesar dela, o que prevalece é uma marginalização do Indivíduo ou do grupo heterodoxos.

⁷ Atitude que veremos diferente em Garrett, que mais depressa lê Sófocles com o olhar de Eurípedes. Como há muito assinala Ofélia Paiva Monteiro: “Significativa nos parece ser para a avaliação da mundividência juvenil de Garrett a sedução exercida pela figura de Ifigénia, tão cara à ideologia e à sensibilidade predominantes no último quartel do século XVIII europeu. Lembremos só a tragédia de Gluck com libreto de Guillard (1779) e a tragédia de Goethe representada em Weimar em 1786, ambas inspiradas na *Ifigénia em Tauride*, geralmente preferida na época à *Ifigénia em Aulide*, cuja acção se prendia a motivações religiosas que a Aufklärung rejeitava” (Monteiro, 1971: I, 100). Figueiredo, nesse sentido, ao escolher traduzir *Ifigénia em Aulide*, aproxima-se de Garrett, ainda que o faça resistindo.

Toda a ideia de inverosimilhança radica assim, de forma indirecta, na de ortodoxia, e a “ortodoxia” é, em sentido etimológico, a opinião pública “direita”, a ossatura estrutural, ortopedicamente correcta. A “heterodoxia”, pelo contrário, será a outra (*hetero-*) opinião, aquela opinião que extravasa a opinião da comunidade, esta sim dita a opinião comum (*endoxa*) e a boa opinião (*eudoxa*). Tendencialmente, o que reproduz o discurso da autoridade tem um discurso verosímil, e aquele que o põe em causa é, em certa medida, o traidor (aquele que, do ponto de vista retórico, fala de uma posição ingrata, sem *ethos*, sem poder contar com a empatia do grupo⁸). A concepção de “verosimilhança” resultaria, assim, de uma relação algo tirânica entre aqueles que detêm a codificação da linguagem e os que a discutem. Antes de ocorrer uma discussão, já se encontrariam pré-definidos os discursos permitidos e não-permitidos, compreensíveis e incompreensíveis, em suma: legíveis ou ilegíveis. Daí o interesse de Richelieu pelas academias reais do século XVII: a missão académica de elaborar um dicionário, uma gramática e uma retórica é uma tentativa do poder para encomendar aos intelectuais, promovendo-os, a lista das palavras que podem ser ditas e como devem ser escritas, bem como a forma como as ideias podem ser organizadas ou argumentadas (cf. Malato, 2009: 19-22). É porque estão afastadas dos centros de poder que, em França, ao longo do século XVIII, passam a ter mais espaço contestatário as academias de província e os domésticos salões literários.

Então como nos nossos dias, a conformidade do verosímil e inverosímil perpassa assim por quase todos os procedimentos de censura ou de resistência a essa censura. Pela credibilidade fácil do discurso da ortodoxia e pela desconfiança natural face à heterodoxia, suspeita de ruptura com uma comunidade. Porque a ortodoxia é invariavelmente totalitária, devoradora de discursos heterodoxos:

L'orthodoxie commence par les ignorer si elles lui sont contraires, par organiser le silence autour d'elles. Puis lorsque cela n'est plus possible, elle les attaque et tâche, par tous les moyens, de les supprimer. Enfin, devant leur résistance invincible, elle les adopte et les fait entrer dans son système. On finit par déclarer parfaitement compatibles avec les croyances primitives des connaissances qu'on a d'abord déclarées contradictoires, et à ce moment l'orthodoxie se change en éclectisme. Mais elle s'efforce de ne rien perdre de son autorité en prétendant qu'elle n'a rien cédé, alors qu'en réalité elle s'est modifiée. (Grenier, 1938: 17)

⁸ “A inteligência crítica é menos necessária para se ser bem sucedido: outras virtudes são requeridas doravante e o sentido do esforço deve ser reorientado. Resumindo, é como se, à força de sucumbir sob o peso das respostas educativas e mediáticas, nos esquecêssemos de questionar” (Meyer, 1998: 150).

Mas, a nosso ver, daí se devem concluir também os artifícios contrários. Existe, sobretudo no discurso literário, uma provocação genética que convive desde sempre com o silêncio ou outras estratégias de sublimação do conflito. O que acontece é que o discurso crítico sobre o século XVIII português nem sempre o detecta: não só porque o distanciamento temporal alimenta a insensibilidade perante os significados conotativos, mas também porque parece ser particularmente difícil na sociedade portuguesa a manutenção de uma cultura que eduque para o debate e para a amplitude do discurso crítico. O intelectual prefere, talvez por isso, a formulação perifrástica ou elíptica que permite (na forma atenuada da ampliação, ou na forma condensada da máxima) ir ainda assim repetindo o proibido, ainda que de maneiras não preceituadas e não directas. Vitorino Nemésio, que tentou fazer um levantamento das polémicas exemplares na literatura portuguesa”, afirma que o português se revê em Eurico, no bravo suicida, no louco, “ao parapeito” e “os seus sucessores na polémica civil e pessoal da literatura portuguesa não fizeram mais que carregar os traços e as cores de um tipo linguístico de combate por assim dizer congénito com o modo de ser nacional, que, em tensão pendular entre o lirismo e o sarcasmo, disfarça ou vela uma espécie de amor vital de ingenuidade humana.” (Nemésio, 1964: x e xviii-xix). Para escapar a esta solidão (da loucura ou da clarividência) resta quase sempre à heterodoxia a possibilidade de se disfarçar. Preferencialmente disfarçando-se de ortodoxia. Na verdade, como cremos que se pode demonstrar com a obra de Manuel de Figueiredo, poderíamos inverter a frase de Grenier, aplicando-a agora à heterodoxia. Também ela “s’efforce de ne rien perdre de son autorité en prétendant qu’elle n’a rien cédé, alors qu’en réalité elle s’est modifiée”.

Percebemos talvez melhor a posição charneira de Manuel de Figueiredo se lermos as cartas que trocou com Isidoro Soares de Ataíde sobre a querela do *Cid*, de Corneille. Não podemos afastar os vários pontos tratados nas cartas (a definição do Belo, a utilidade da Crítica, a polémica sobre a inverosimilhança em França e, cem anos depois, em Portugal...) do ecletismo setecentista, que visa conciliar os pressupostos racionalistas e os empiristas⁹. Voltamos à falsa bipolarização entre “Belo ideal” e “Belo ponderado”, elaborada ao longo do século XVII sobre a poética de Aristóteles. Por um lado, a universalidade do Belo (e da Verdade), somente apreensível pelo uso da razão, faculdade distribuída de igual forma a todos os homens. Por outro, a particularidade da opinião, dependente que esta se encontra das diferentes experiências com o sensível, em cada sociedade e em cada indivíduo. Escreve Isidoro Soares de Ataíde, mais fiel ao racionalismo estético, mas colocando timidamente as suas dúvidas a Figueiredo:

⁹ Cf. J. S. da Silva DIAS, *O ecletismo em Portugal no século XVIII. Gênese e destino de uma atitude filosófica*, in “Revista Portuguesa de Pedagogia”, Coimbra, Ano VI, 1972.

Eu não estou bem com aqueles que afirmam que cada nação tem seu teatro particular: porque se a arte regulou o drama, a mesma arte que se pratica em uma nação se deve observar em outra. A arte é filha da razão e a razão em toda a parte deve dominar. (Ataíde *apud* Figueiredo, 1804-1815: XII, 531)

Responde-lhe todavia Manuel de Figueiredo, mitigando-lhe o racionalismo com os argumentos empiristas, falando-lhe já das diferenças entre as línguas como sinal das diferenças de “génio da Nação”:

He livre, impio, e satyrico o Inglez; é bufão, e velhaco o Italiano, louco e sensível o Hespanhol; o Francez critico e “sans façon”; o Latino ama a natureza e a Verdade; o Grego he republicano. (Figueiredo, 1804-1815: XII, 540)

Não deixa de ser curioso que o faça recorrendo ainda ao conceito aristotélico da Poesia como Imitação, e combinando-a com uma leve sugestão da teoria climática do Belo, que bem podia ter lido, directa ou indirectamente, no *L'Esprit des Lois*, de Montesquieu, onde se procura demonstrar a influência do próprio clima nos governos e nas religiões:

A natureza, a verdade e a razão é de todas as nações e de todos os tempos; porém, como a Poesia é imitação, a diferença dos costumes, a liberdade de linguagem, génio da Nação, e ainda os governos e as religiões, influem tanto naqueles Poemas cómicos, e o mesmo clima (que influi em tudo), que por isso, sem tocarmos nas regras, distinguimos os teatros. (*Ibidem*)

E Manuel de Figueiredo remata a síntese, referindo a limitação de algumas regras poéticas que, como crítico, racionalmente defendia. Pois parece acabar por descobrir em si duas personalidades distintas, com diferentes critérios de decisão, e duas retóricas opostas: a de crítico, racional, e a de espectador, emotivo. Quantas vezes sucedera, quando ia aos teatros, esquecer-se da razão em casa? Ria então “de qualquer género de bufonada”! Sóbrio académico, desmanchava-se “como um galego de saco ou um preto meio buçal” (*Ibid*: 544-545). Admira Sófocles, mas não deixa de se sentir devedor das gargalhadas que deu ao ver representadas as Óperas de Bonecos, de António José da Silva¹⁰ ou os

¹⁰ “Esquecia-me fallar nas Operas de bonecos, com as quaes devemos ser mais indulgentes que com outras nenhuma composições dramáticas, perdoe-me o nosso eruditissimo Candido Lusitano; para animar huns bocados de cortiça (satisfação que dá no seu Prologo o engenhoso, e graciosissimo António José) he necessário compor no gosto em que elle o fez, e valer de toda a extensão do nosso discreto dito. A gente não se ri senão de asneiras. Olhem que o ouço ainda a boa gente: boa gente, explico-me, segundo o nosso modo de fallar.” (Figueiredo, 1804-1815: VIII, xlvi).

equivocos dos Arlequins da *Commedia dell'arte*¹¹. E recuperando talvez o argumento de Aristóteles em defesa de Eurípedes, ou lembrando-se dos preceitos que Lope de Vega fechava à chave enquanto escrevia, conclui:

Eu pela graça de Deus, sei o Evangelho: mas pinto os homens como são.
(Figueiredo, 1804-1815: VIII, xlvi).

Não podemos deixar de nos perguntar se houve, na escrita de Figueiredo, um progressivo abandono do racionalismo filosófico e da universalidade do conceito de “beleza ideal” que lhe está associada. As cartas entre Manuel de Figueiredo e Isidoro Soares de Ataíde não são datadas. Pelas referências, podem pelo menos datar-se do final dos anos 70. Mas as sementes estavam na sua obra, talvez desde os tempos em que escrevia para a Arcádia e lia em Aristóteles sobre a eficácia do inverosímil. Ou quando as procurava encontrar na eficácia dramática das peças de Shakespeare ou de Corneille:

Não vos oprimais, Espíritos grandes, com a multiplicidade de regras, buscai o fim, movei as paixões: mais estimo uma cena dos monstruosos dramas de Shakespear [sic] do que os regulares poemas de ****. (Figueiredo, 1804-1815: I, 171)

Por fortuna não houve outro Corneille, senão lá ia a Poética de Aristóteles.
(Figueiredo, 1804-1815, XII, 112)

Não chegou a traduzir Shakespeare. Mas obcecava-o Corneille, de que traduziu *Cinna* e *Le Cid*. Obcecava-o sobretudo *Le Cid*:

O *Cid* de Corneille é tão admirável como o Édipo de Sófocles. Chefes são estes dois únicos homens, das duas seitas totalmente opostas. [...] A admiração e as lágrimas, se acaso não são o fim trágico, são o meio de o obter. [...] O *Cid* de Corneille é tão monstruoso como grande. Tira sem comparação mais lágrimas que o Édipo de Sófocles. (Figueiredo, 1804-1815, VIII, xv-xvi)

O *Cid* é um poema de acção irregular, desde logo porque lhe deu o ser Guillén de Castro, autor valenciano da escola de Lope de Vega, que assim classificou *Las Mocedades del Cid*. Mas também porque assim os críticos a reputaram e baptizaram, quando imitada por Corneille. O *Cid* deu origem a uma querela em França no século XVII e a outra em

¹¹ “O Arlequim no teatro a ninguém faz rir tanto como a mim, e ainda fora de cena, confesso a verdade, me agrada” (Figueiredo, 1804-1815: IX, 209).

Portugal, no século XVIII, a crer em Manuel de Figueiredo (cf. Pimpão, 1962: 259-273). Mas *O Cid* de Corneille permanece para Manuel de Figueiredo um monstro, ainda quando circula sob o falso rótulo de “Poema Regular”, talvez por se associar agora, não sem paradoxo, ao gosto francês, dito “clássico”. Figueiredo ri-se da estratégia da ortodoxia: para que *Le Cid* pudesse pacificamente apresentar-se como exemplo clássico dos críticos setecentistas, a ortodoxia mudava-lhe o rótulo, escamoteava-lhe as diferenças, limpava-a da novidade: “aparece com o mesmo rótulo de monstro, tragicomédia: depois he que o crismaram com o título de Poema Regular com que hoje corre” (Figueiredo, 1804-1815: XII, x). Há até uma auto-ironia nas palavras de Manuel de Figueiredo. Lemos talvez muito mal se não a lemos:

Eu procedo debaixo dos mesmos absurdos do Critico e dos Juizes (porque ainda não achei as regras da tragicomédia que elles dão a entender que sabem, procedo debaixo dos mesmos absurdos, criticando um monstro pelas leis dos Poemas Regulares; e notando, no Cid de Corneille, os defeitos de D. G. de Castro. (Figueiredo, 1804-1815: VIII, xviii)

Auto-ironia que desde logo implica uma dilatada observação das fontes críticas.

vendo quão inutilmente me havia cançado em imitar Sophocles, e Molière (pois era tão simples que unicamente o queria fazer no que elles são inimitáveis) entrei no appetite de crear também o meu monstrozinho (Figueiredo, 1804-1815: V, i-ii)

“O meu monstrosinho”, assim denomina carinhosamente a sua “Grifaria”, escrita certamente nos finais da década de 70, por nem ele a conseguir enquadrar na realidade conhecida e ela se assemelhar assim aos monstros que cada vez mais admira. Assume-se aqui a solidão do seu pensamento, mas também um não disfarçado orgulho na Inverosimilhança imanente: nas “Extravagâncias”, na “Imaginação doente e agitada”. Em “A Grifaria”, talvez pressentindo a estranheza do argumento, aparentemente alheio às autoridades de Aristóteles ou Horácio, Manuel de Figueiredo justifica-se também, com o velho argumento retórico do “Sonho”. O Epíteto da peça, antecipando os crimes da falta de qualquer regra da unidade de tempo ou de lugar, começa por escrever: “Não sei se li ou se sonhei que....” (Figueiredo, 1804-1815: V, s.p., “A Grifaria”, Epiteto). O sonho é um conhecido elemento de validação e creditação do insólito, ainda e sobretudo num século XVIII marcado pela aversão ao elemento da Superstição (Costa, 2005: *passim*). É porém espantosa esta possível sinonímia proposta entre o acto de leitura e o estado onírico, designando um estado de criação inconsciente que aproxima a Leitura (“não sei se li”...) do Sonho (...“ou se sonhei”), fazendo lembrar (ainda que absurdamente) o preceito surrealista

do poeta Saint-Paul Roux, colocado na porta do quarto de dormir: “Le poète travaille”. Mas parece-nos legível esta “monstruosidade” estética que se apresenta como similar a um estado inconsciente, em que a razão se encontra adormecida. Por isso parece doentio o estado em que escreve: “Esquenta-se-me o cérebro...de sorte, e tal o entusiasmo se senhoreou de mim, que não só deitei por esses ares, mas, cansado já de andar pelo espaço imaginário, fixei a imaginação no Mundo da Lua” (Figueiredo, 1804-1815: V, s.p., “A Grifaria”, Epiteto).

Num discurso escrito também depois de 1776, referindo-se a um único confidente, di-lo testemunha da sua transformação como sujeito perante um real aparentemente imutável. Recordamos com Figueiredo, os deslumbramentos contínuos perante o mesmo objecto, seja ele uma paisagem social ou um texto literário...

Em fim, as extravagancias e fatuidades que me paixão pela imaginação doente e agitada, todas lhe ponho patentes, todas servem para reflectirmos e acabarmos de conhecer quanto de instante para instante he o homem diferente de si mesmo, ou totalmente outro homem. (Figueiredo, 1804-1810: II, 175-6)

O prefácio que redige, quinze anos mais tarde, para a tragédia *Osmia*, logo arrumado na gaveta, evidencia ainda mais a liberdade com que ele próprio se comenta, tomando agora por confidente o papel, o mais discreto dos secretários:

Rompo a cena com hum enigma, e fecho-a, ensanguentando o theatro. Que crimes!
E agrada-me! (Figueiredo, 1804-1815: II, 349)

E todavia, o autor parece não se dar conta (ou melhor, parece não nos dar conta) de uma evolução significativa ou de um dilema conceptual, já que a fonte de toda a sua arte permanece sempre a “verdade útil”, e é unicamente no seu fito que se serve da autoridade canonizada (do que é velho ou chega do estrangeiro). Leu os autores da Antiguidade e tudo o que lhe podia chegar de Itália ou França: “Leio os drammas que aqui nos chegam, todos os de Itália, e ainda os de França” (Figueiredo, 1804-1815: IX, 219). E a tal ponto o faz, que a língua francesa contamina a pureza da língua materna, estraga-lhe a boa gramática e o dicionário (Figueiredo, 1804-1815: II, 349). Estraga-lhe também a retórica com que o esperavam bem ensinado.

É puxando o metódico fio de Ariana que ele, qual Teseu perseguidor de imprevisíveis Minotauros, se descobre no meio de um labirinto da verdade, que é simultaneamente metódico e imprevisível, feito de verosimilhança e de inverosimilhança:

Agora porem he que eu conheço o labyrintho em que me meti. Eu quero escrever dramas uteis e verosimeis. Onde está o poeta que hei-de imitar, onde os originaes que hei-de seguir? Hei-de mover o riso, o riso critico. E onde encontrarei os caracteres? (Figueiredo, 1804-1815: I, v)

Do ponto de vista da autorizada e verosímil poética dos géneros, “A Grifaria” é um grifo, um ser híbrido, composta por partes de animais diferentes que se movem grotescamente como um todo harmónico (Figueiredo, 1804b: V, s.p., “A Grifaria”, Epiteto). Devia ecoar na sua memória a crítica sibilina de Horácio, como se ela fosse dirigida aos seus “sonhos de enfermo”:

Creiam-me Pisões, bem parecido com um quadro assim seria um livro onde se fantasiassem formas sem consistência, quais sonhos de enfermo, de maneira que o pé e a cabeça não se combinassem num ser uno.” (Horácio, 1985: 55)

Voltar para trás, para uma estética uniforme, é-lhe todavia impossível. No Discurso de “Osmia”, logo em 1773, antecipa a crítica que lhe farão ao “estilo difuso” por que se explicava no Drama: “mas saiba-se também que não foi desmazelo, foi sim gosto” (Figueiredo, 1804-1815: II, 349).

O Teatro do Mundo lá fora irrompe pelo Mundo do Teatro, desprezando a imitação de rituais, porque a imitação, como rotina e regularidade, desde logo quando impede o deslumbramento, se pode revelar uma antecâmara da morte. Morte do Teatro, mas também morte do Mundo que ele iluminava. Não é certamente por acaso que Manuel de Figueiredo termina o Discurso sobre *O Cid*, exortando os críticos a suspender as suas críticas a géneros como a Tragicomédia ou a Ópera:

Acabei o Discurso, que era o meu caso, e cerra-lo-ei pedindo por caridade aos meus Patricios que se não mettão a criticar seriamente Tragicomedias, Operas, nem das chamadas Tragicas, nem Comicas, Farças, Burletas, Entremezes, Sainetes, Divertimenti in Musica, Serenatas, Loas e cousas deste género: e creião-me, porque as Regras de semelhantes composições não estão em Aristóteles, nem em Horacio: estão no Theatro, na Musica e no Povo; e no verniz que lhes dá um ou outro Comico. (Figueiredo, 1805b: VIII, xlv)

Conclusão: por uma dramaturgia inverosímil

É difícil, e prematuro, elaborar de tudo isto uma conclusão inequívoca. Não é possível fazer de Manuel de Figueiredo um romântico verosímil, nem sequer um pré-romântico convincente, e sem dúvida o evitámos até fazer. Demasiado romântico para ser arcádico. Demasiado arcádico para ser romântico. A historiografia portuguesa não chegou a fazer uma revisitação da sua periodologia como a que foi proposta, na historiografia francesa, por Emile Deschanel, autor de *Le Romantisme des Classiques* (1883-1886) ou por Pierre Moreau, autor de *Le Classicisme des Romantiques* (1932). Ou quando tardiamente a esboçou foi para recuperar conotativamente a ideia de Romantismo ou de Classicismo. Mas Figueiredo parece ainda hoje também, neste rígido contexto português, demasiado associado à teoria poética para ser considerado enquanto dramaturgo. Ou dramaturgo demasiado difuso para ser bom teórico. “O que he o mundo!”: pois tendo ele começado um caminho com muitos o acabou sozinho, ou com a ideia de que o estava. Também o facto de ninguém o ter visto representado e poucos o lerem vem ajudar a que essa solidão se julgue inabilidade do próprio sujeito e não característica do seu objecto. Tendo Manuel de Figueiredo levado à cena uma única peça (*Os Perigos da Educação*), e durante pouco mais do que uma noite fatídica (a de 8 de Maio de 1774), os seus delatores podem reproduzir com facilidade uma velha explicação da crítica para os fracassos de bilheteira: a preocupação poética matou-lhe a dramaturgia, a literatura destroçou-lhe o teatro, a preocupação de verosimilhança tornou-o inverosímil, quer para o seu público, quer para o actual.

Mas as inabilidades do autor não nos dispensam a nós, historiadores da literatura, de regressar ao local do crime. Bem pelo contrário. Sobretudo quando suspeitamos de algumas pistas¹². Devemos regressar aos textos e aos géneros, despreocupadamente e de vez em quando, suspeitando da sua poética “verosímil”... Pelo menos tanto quanto abertamente negligenciámos a dita “inverosímil”! No dizer sempre abalizado de Sherlock Holmes, “as coisas mais estranhas e esquisitas geralmente têm relação não com os maiores crimes, mas com os menores”, e ocasionalmente, há mesmo razão para duvidar se houve crime ou não (Doyle, 2009: 8).

Creemos que, quando o fizermos sem ligar a lugares-comuns e consabidos, estranharemos a atenção que Manuel de Figueiredo deu, não só à poética, como à dramaturgia. Descobrimo-lo-emos então frequentador muito assíduo de teatros e um

¹² A versificação imperfeita, o ritmo inapropriado, o vocabulário desconcertante, a intriga mal construída, as personagens extensamente didácticas, nunca impediram verdadeiramente as edições ou as representações. Também Mlle. Ricobonni criticava a Diderot o facto de escrever as suas peças não no palco mas no espírito (*apud* Dieckmann, 1959: 30).

dramaturgo complexo, experimentalista, até inovador. Muitas vezes contrariando a teoria com a prática. Ainda que de uma forma quase sempre ambivalente e pouco sistemática. Quantas “contradições”, ou “meios-termos”, pois o rótulo dependerá do nosso ponto de vista! Temendo o público sequioso de sangue em palco, Figueiredo ria-se dos que para não sujar o palco, matavam com veneno (Figueiredo, 1804-1815: XI, 137). Não achando dignas do palco meiguices de homens barbados, fez do amor o tema da maior parte das suas tragédias. Receando o poder da música sobre o entendimento dos espectadores, afirma aceitar de bom grado a música se se restituíssem os Coros, como aliás tentará Schiller (Figueiredo, 1804-1815: IX, 443, cf. Schiller, 1997: 233-239). Não se *babando por música*, escreve um sainete, porque “nós necessitamos de introduzir o bom gosto neste povo bárbaro com as precauções com que o Apóstolo foi introduzindo o Cristianismo nos Gentios” (Figueiredo, 1804-1815: XII, xi)... Pressupõe-se assim que, como S. Paulo, Manuel de Figueiredo nunca fez questão em que todos os iniciados fossem poeticamente circuncidados.

Devia, por exemplo, dedicar-se um estudo mais pormenorizado ao cuidado que Manuel de Figueiredo tem com as didascálias. Até porque parece ser raro na época um autor com estas preocupações de dramaturgo, sobretudo quase não tendo obra representada. E a sua prática parece contrariar a informação de Anne Surgers, ou fazer de Figueiredo um pioneiro, antecipando-se a Beaumarchais: “Com *As Vodas de Figaro* (1781-1784), por primeira vez, o teatro dramático inclui descrições de traxes, decorados e desprazamentos dos personaxes” (Surgers, 2009: 210). Na última fase da produção de Manuel de Figueiredo, entre 1773 e 1777, as didascálias parecem aumentar em quantidade e qualidade. São bastante frequentes as indicações sobre o vestuário, os adereços. Especificam-se as entoações anormais que devem usar os actores:

Sala rodeada de estantes, com livros de diferentes tamanhos, papeleira, tamborete, bofete com duas velas acesas. Livros pelo chão, por cima dos tamboretos, e sobre a mesa. Porta que comunica com outro quarto, com fecho, etc. O bofete estará no meio da casa e huma cadeira ao pé della. (Figueiredo, 1804-1815, IV, s.p., “Poeta em annos...”, I, 1)

São importantes também os ruídos: as portas devem bater, as campainhas devem ouvir-se, os actores devem passar a ter vozes assustadas, ou a pronunciar palavras sussurradas... Peças como a comédia *Alberto Virola* aproximam-se até do melodrama oitocentista: há cenas que nos parecem bem concebidas, a ser representadas na escuridão, com lanterna, facadas, gritos...

É curioso! Neste autor de dramas que escreve para a gaveta, as didascálias tomam por vezes a forma de recomendação metafórica, por se sentir limitada a referência denotativa.

Uma personagem deve falar “em ar de tocar-lhe o fogo”!

Em anos de prosa, a criada, furiosa com o Poeta, “varre a casa por parágrafos”!

Na continuidade das reflexões de Diderot sobre a importância da representação¹³, ou tão somente recordando-se das reflexões de Correia Garção sobre o Sublime apresentadas, em 1755, à Academia dos Ocultos, e decalcadas em parte de Boileau¹⁴, Manuel de Figueiredo parece reforçar, ao longo dos anos, a importância dos silêncios e dos gestos:

Esta é a terceira vez que deixo o teatro em silêncio neste Drama; e como cai no mesmo defeito em outros por sacrifício à Verosimilhança (...) devo advertir os Cômicos de que, nestes momentos, não só afeitem a pantomima e a carreguem, como dizem os italianos, quanto o permitir o Carácter das personagens e a paixão. (Figueiredo, s.d.: s.p.)

Talvez a Inverosimilhança seja a única estética possível. Ainda quando se apresenta sob o nome de Verosimilhança. Ainda quando o que se busca leva ao seu contrário. Ou o resultado se esvai em inabilidades. “De resto, não será mesmo muitas vezes ao falhar no seu projecto que uma obra literária chega a ser bem sucedida? A literatura, ao expressar a excepção, proporciona um conhecimento diferente do conhecimento erudito, mas mais capaz de elucidar os comportamentos e as motivações humanas” (Compagnon, 2010: 48). Porque o Estranhamento é inegável meio da Literatura e do Teatro. Porque toda a Dramaturgia pode, perante a “passividade” do espaço literário, sugerir um “a-topos”, e pôr literalmente em cena um “fora do sítio” que permita ao espectador sair do seu sítio, do seu sentido, parcial e acomodado: “visando a superação dos efeitos de ilusão, ficção e denegação, visa transformar o ouvinte passivo num espectador crítico” (Barata, 2001:33).

Como poderia ser de outra maneira? No Mundo do Teatro, a verosimilhança é tão falsa quanto a inverosimilhança. E sendo defeito deve certamente *afeitar-se* e *carregar-se*. Até o defeito se transformar em Arte. Porque no Teatro do Mundo, só a imperfeição é natural.

¹³ “La pantomime si négligée parmi nous, est employée dans cette scène; et vous avez éprouvé vous-même avec quel succès! Nous parlons trop dans nos drames; et conséquemment, nos acteurs n’y jouent pas assez.” (Diderot, 1975: 126).

¹⁴ Correia Garção, “O que he o sublime”, in *Melodrama*, Coimbra, presentemente no prelo.

Bibliografia

- AA. VV. (1964). *As grandes polémicas portuguesas*, pref. V. Nemésio. Lisboa: Ed. Verbo.
- AGUADO, Emiliano (1942). *El Arte como Revelación*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ARISTÓTELES (1986). *Poética*, ed. Eudoro de Sousa. Lisboa: IN-CM.
- BARATA, José Oliveira (2001). *O Espaço Literário do Teatro. Estudos sobre Literatura Dramática Portuguesa I*. Coruña: Univ. Coruña/ Biblioteca-Arquivo Teatral F. Pillado Mayor.
- BAUDELAIRE (1979). *Les Fleurs du Mal et Autres Poèmes*. Paris: Garnier-Flammarion.
- BORRALHO, Maria Luísa Malato (1985). *Diderot e a Estética Teatral no Século XVIII Português. A Singularidade dos Dramas de Manuel de Figueiredo*, in “Confluências”, n.º 1, Coimbra, IEF/FLUC e Alliance Française, pp. 104- 114.
- BORRALHO, Maria Luísa Malato. (1995). *Manuel de Figueiredo. Uma perspectiva do Neoclassicismo Português (1745-1777)*. Lisboa: IN-CM.
- BORRALHO, Maria Luísa Malato (2004). *A Retórica do Silêncio na Literatura Setecentista*, In “Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto”. Série II: Línguas e Literaturas. *In honorem Doutor Jorge Osório e Doutor Joaquim da Fonseca*. n.º XX, t. I, pp. 145-169.
- CIDADE, Hernâni (1984). *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas. Vol. II: Da Reacção contra o Formalismo ...*, 2.ª ed. Coimbra: Coimbra Editora.
- COMPAGNON, Antoine (2010). *Para que serve a Literatura?* trad. José Domingues de Almeida. Porto: Deriva.
- CORNEILLE (1976). *Le Cid*, ed. Yves Brunsvick, Paul Ginestier. Paris: Didier.
- COSTA, Carlos M. F. Brejo da (1967). *Manuel de Figueiredo, preceptista e autor dramático português do século XVIII*, Dissertação de Licenciatura. Lisboa: FLUL.
- COSTA, Leila de Aguiar (2004). *O Abade, o Presidente e o Cavaleiro: a disputatio em Charles Perrault*, in “A Constituição da Tradição clássica”, org. Luiz Marques. São Paulo: Hedra, pp. 233-255
- COSTA, Palmira Fontes da (2005). *O corpo Insólito*. Porto: Porto Editora.
- DIECKMANN, Herbert (1959). *Cinq Leçons sur Diderot*. Genève/ Paris: Droz/ Minard.
- DOYLE, Sir Arthur Conan (2009). *A Liga dos Cabeça Vermelha*. Lisboa: Global Notícias.
- FIGUEIREDO, Manuel de (1804-1810). *Obras Posthumas*, 2 vols., Lisboa: Imp. Regia.
- FIGUEIREDO, Manuel de (1804-1815). *Theatro*, 14 vols. Lisboa: Imprensa Regia.
- FIGUEIREDO, s.d. *Poezias e outros textos*. BNL. COD 12925, Mss. 8.º, folha solta.
- GARÇÃO, Correia [2011?]. *O que é o Sublime*, “Melodrama”. Coimbra, no prelo.
- GARRETT, Almeida, s.d. *Obras de...*, 2 vols. Porto: Lello & Irmão.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1983). *Du Sens II. Essais Sémiotiques*. Paris: Ed. du Seuil.
- GRENIER, Jean (1938). *Essai sur l'Esprit d'Orthodoxie*. Paris: Gallimard.
- HORÁCIO (1985). *Arte Poética*, in “A Poética Clássica”, trad. Jaime Bruna. S. Paulo: Cultrix.
- JOLY, Morwena (2009). *Le Modèle Antique examine sous l'angle anatomique: entre Beau idéal et Beau réel (1670-1812)*. In “Dix-Huitième Siècle. Individus et Communautés”, n.º 41, Paris: La Découverte/ SEDS.
- LUZÁN, Ignacio de (1977). *La Poética. Reglas de la Poesía en general y de sus principales especies*. Barcelona: Editorial Labor.
- MALATO [Borralho], Maria Luísa/ DESTAIN, Christian/ PARMENTIER, Isabelle (2009). *Le XVIIIe Siècle. Une Epoque d'Ombres et de Lumières*, ed. Anne Staquet. Mons: Ed. l'UMons.
- MEYER, Michel (1998). *Questões de Retórica: linguagem, razão e sedução*, trad. António Hall. Lisboa: Edições 70.

- MONTEIRO, Ofélia Malheiro C. Paiva (1971). *A Formação de Almeida Garrett*, 2 vols. Coimbra: Centro de Estudos Românicos.
- PIMPÃO, A. J. da Costa (1962). *La Querelle du Théâtre Espagnol et du Théâtre Français*, in "Revista de História Literária de Portugal", n.º 1, Coimbra, FLUC, pp. 259-273.
- SCHILLER, Friedrich (1997). *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*, ed. Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: IN-CM.
- SURGERS, Anne (2009). *Teatro Occidental: Unha Historia Teatral desde a Escenografía*, trad. I. López Silva. Vigo: Xunta de Galicia.
- VERNEY, Luís António (1991). *Verdadeiro Método de Estudar. Cartas sobre Retórica e Poética*, ed., introdução e notas de Maria Lucília Gonçalves Pires. Lisboa: Editorial Presença.

(IN)VEROSÍMIL E FANTÁSTICO OU A ARTE DE PROVOCAR O MEDO

ANA ALEXANDRA SEABRA DE CARVALHO
FCHS – Universidade do Algarve e CLEPUL
aacarva@ualg.pt

Resumo

Filho do Iluminismo, o fantástico recusa igualmente a inverosimilhança do maravilhoso e a verosimilhança aristotélica do Classicismo ou do Realismo. Real e irreal entrelaçam-se, originando perturbação, mistério e angústia. Privada de Deus, a realidade humana é percebida como enigmática e inquietante. Para provocar no leitor o efeito da angústia e do medo, o fantástico assenta na ambiguidade da apresentação do fenómeno meta-empírico, inserindo, num quadro real verosímil, algo de escandalosamente inverosímil que instaura o paradoxo nos quadros de referência do mundo conhecido. Como explicar o sucedido? As respostas de Crébillon, Baudelaire ou Maupassant aqui tratadas serão diferentes. Contudo, depois de Todorov, aceita-se que o maravilhoso crê no sobrenatural, a ficção científica desenvolve uma fantasia baseada nos poderes racionais da ciência e o estranho encontra uma solução racional. No fantástico – construído a partir da incerteza e da ambiguidade – devem permanecer a hesitação, a perplexidade, a angústia e o medo.

Abstract

Child of the Enlightenment, fantastic literature refuses both the lack of truthlikeness of imaginary fiction and the Aristotelian verisimilitude present in classical and realistic literature. Real and unreal mingle together, originating anxiety, mystery and anguish. Deprived from God, human reality is perceived as puzzling and disturbing. To provoke anguish and fear in the reader, fantastic fiction makes use of ambiguity in the presentation of the meta-empirical phenomenon, by inserting on a real and likely frame of reference something scandalously unlikely, which sets the paradox on the frames of reference of the known world. How to explain the event? The answers here studied given by Crébillon, Baudelaire or Maupassant differ. However, after Todorov, it is accepted that imaginary fiction believes in supernatural, science fiction develops a fantasy based on the rational powers of science and strange fiction finds a rational solution. In fantastic fiction – built from uncertainty and ambiguity – hesitation, perplexity, anguish and fear must remain.

Palavras-chave: Verosimilhança, Fantástico, Ambiguidade, Angústia e Medo

Keywords: Verisimilitude, Fantastic, Ambiguity, Anguish and Fear

I.

A partir do final do séc. XVIII, assiste-se, no contexto europeu – e, nomeadamente, em França –, ao desenvolvimento de um tipo de texto literário que, após 1830, seria caracterizado, por Charles Nodier, como *fantástico*. Trata-se de narrativas – contos, novelas ou romances – que se apresentam como uma reacção aos excessos racionalistas e materialistas da filosofia das Luzes, bem como ao crescente deslocamento da fé do âmbito do poder divino (e diabólico) para o das potencialidades da inteligência humana tal como se manifestam nos progressivos avanços científicos e tecnológicos. Os exemplos inaugurais do género fantástico pertencem à literatura francesa e são *Le Diable amoureux*, de Jacques Cazotte (1772), e *Manuscrit trouvé à Saragosse*, de Jean Potocki (1804-1814), brilhantes encenações de assustadoras possessões diabólicas. Neste nosso estudo, procuraremos abordar o modo como a narrativa fantástica utiliza os conceitos aristotélicos de verosímil e inverosímil para construir um discurso ambíguo, onde o fingimento da verdade está ao serviço de uma literatura da perplexidade inquietante que provoca o medo face a fenómenos *extra-ordinários* inexplicáveis.

Relativamente ao conceito de *fantástico* são conhecidas várias definições canónicas que procuram caracterizá-lo: Castex (1951), Caillois (1965), Vax (1972), Todorov (1977), Bessière (1974), Furtado (1980), Bozzetto *et al.* (1980), Schneider (1985), entre outros. Sintetizando estas várias contribuições, podemos dizer que o fantástico pressupõe que o real abra alguma fenda, isto é, que se instaure a desordem e o caos num mundo ordenado. O fantástico é comunhão paradoxal das leis da natureza e do caos, transgressão da organização das categorias aceites; ele é também oscilação entre o real e o irreal, entre o racional e o irracional; irrupção escandalosa e, porém, evidente; a solução é sempre insatisfatória. Ou seja, na narrativa fantástica, real e irreal entrelaçam-se, criando um crescente efeito retórico de perturbação, mistério e angústia. O herói, incrédulo, sente a “inquietante estranheza” (Freud) da perturbação da ordem natural provocada por uma manifestação ambiguamente tenebrosa e maléfica que irrompe bruscamente na sua realidade quotidiana e familiar. Privada de Deus, a realidade humana é vista, então, como enigmática e inquietante. De facto, o fantástico é, sobretudo, uma questão de percepção: para provocar no leitor o efeito da angústia e do medo, a narrativa fantástica assenta na ambiguidade da apresentação do fenómeno meta-empírico, fingidamente verdadeiro, inserindo, assim, num quadro real verosímil, algo de escandalosamente inverosímil que instaura o paradoxo nos quadros de referência do mundo conhecido, podendo conduzir à loucura ou/e à morte.

Vemos, assim, que, na narrativa fantástica, a acção se centra nos fenómenos ou seres insólitos, aparentemente de natureza sobrenatural. Mas então como explicar o

sucedido? Dos seus alvares até ao século XIX, a literatura foi dando respostas diferenciadas, como veremos adiante com exemplos de Crébillon, Baudelaire e Maupassant. No plano teórico e segundo Todorov¹, no género maravilhoso, verifica-se uma aceitação plena da explicação sobrenatural – intervenção mágica, divina ou diabólica. A ficção científica, por seu turno, encena uma fantasia associada à crença nos super-poderes racionais da ciência humana. No estranho, oscila-se entre a crença no sobrenatural ou na solução racional, verificando-se, no fim, a prevalência da última. Contudo, a resposta, no género fantástico, construído a partir da incerteza² e da ambiguidade³, é a da hesitação, da perplexidade, da angústia e do medo: o protagonista não sabe o que pensar, apenas sabe que aconteceu o impossível e que não está louco, ou estará? – Decida o leitor (se puder). O fantástico, no sentido todoroviano, afasta-se, então, por um lado, da inverosimilhança pressuposta mas totalmente aceite pelo pacto ficcional do maravilhoso, característico do imaginário mítico, místico, lendário, fabuloso, feérico ou tenebroso. Todavia, ele distancia-se, igualmente, por outro lado, do imperativo da verosimilhança absoluta que, de Aristóteles ao Classicismo (seiscentista e setecentista) e, já no séc. XIX, à estética realista, enforma o pacto ficcional das várias manifestações do “realismo” na literatura francesa e europeia.

Como é bem sabido, o pensamento teocêntrico medieval aceita o plano sobrenatural em íntima relação com o plano do real, coexistindo em harmonia e explicando-se mutuamente, o que corresponde às leis do maravilhoso. Aliás, até ao final do século XVII, a crença na bruxaria, por exemplo, fez com que tanto o senso comum como a lei condenassem à fogueira muitas pessoas acusadas de pacto *comprovado* com o demónio. Por outro lado, este é o momento em que se inaugura, na literatura francesa, com Charles Perrault, o período áureo dos contos de fadas, reino do maravilhoso por excelência. Só com o Iluminismo setecentista se começa a pôr em causa a aceitação da verosimilhança da interferência do sobrenatural no plano da vida real quotidiana, rompendo-se, assim, o equilíbrio anterior e proporcionando-se o surgimento de uma nova tipologia de textos sobre fenómenos sobrenaturais, onde a dúvida se instala. Como refere Irène Bessièrre a este propósito:

Lorsque le vraisemblable d'une culture donnée semble (est) soudain privé de sens, le lien de l'œuvre aux éléments extra-textuels installe l'arbitraire et l'inconséquence. Jusqu'au XVIIIe siècle, le vraisemblable se charge simultanément du discours sur la nature et du discours sur la surnature, que la religion assemble de manière cohérente. Avec les Lumières, ces deux discours deviennent antinomiques, la culture est

¹ Cf. Todorov (1977).

² Cf. Bessièrre (1974).

³ Cf. “No essencial, a narrativa fantástica deverá propiciar através do discurso a instalação e a permanência da *ambiguidade* de que vive o género, nunca evidenciando uma decisão plena entre o que é apresentado como resultante das leis da natureza e o que surge em contradição frontal com elas” (Furtado, 1980: 132).

incapable de les concilier. Dans ce moment transitoire de déséquilibre, apparaît le récit fantastique [...] (Bessière, 1974: 67-68)

A antinomia referida permite ao leitor uma reacção de perplexidade quando o meta-empírico irrompe bruscamente no quadro do mundo real e das suas leis naturais. Contudo, o pensamento iluminista também não o exclui em absoluto, o que, segundo Filipe Furtado, “mantém completamente aberta a via para a indecisão permanente de que vive o fantástico” (Furtado, 1980: 136). Assim, para conseguir o difícil equilíbrio que caracteriza este género, a organização narrativa deve corresponder, ainda de acordo com F. Furtado, aos seguintes traços: em primeiro lugar, como já dissemos, ela deve, num contexto aparentemente normal, fazer irromper e tornar “dominantes em relação aos restantes elementos temáticos acontecimentos ou personagens que subentendam a existência objectiva de uma fenomenologia *meta-empírica* e evidenciem índole e propósitos considerados *negativos* à luz dos padrões axiológicos correntes” (Furtado, 1980: 132). Depois, a organização narrativa deve conferir verosimilhança a tais fenómenos, de forma a, paradoxalmente, torná-los aceitáveis pelo senso comum e pelas regras do género. Para que funcione, essa inverosimilhança tem de ser ocultada através de processos que salientem o seu aspecto... *verosímil*. Em terceiro lugar, o autor supracitado refere a necessidade de jogar com explicações meramente parcelares dos fenómenos insólitos para evitar cair na racionalização plena do estranho ou na ausência de tentativa de racionalização que pressupõe a sua aceitação sem reservas própria do maravilhoso⁴. Há ainda um conjunto de aspectos a considerar na caracterização do género fantástico. Para F. Furtado, a narração deverá estar a cargo de um narrador fiável, céptico, preferencialmente homodiegético (testemunha dos factos) ou mesmo autodiegético (protagonista) que tenha autoridade perante o leitor e lhe transmita a perplexidade, a angústia e o medo. Este aspecto será tanto mais conseguido se existir no texto um narratário preferencialmente intradiegético com a dupla função de reflectir a leitura incerta dos fenómenos meta-empíricos e transmitir ao leitor idênticas reacções perante os factos inexplicáveis. O fantástico, centrando-se, então, na paradoxal subversão do real por fenómenos na aparência sobrenaturais, encena geralmente personagens planas que suscitam a identificação do leitor e permitem a representação da percepção ambígua dos fenómenos insólitos. Elas devem, pois, agir num “espaço híbrido, indefinido, que, aparentando sobretudo representar o mundo real, contenha indícios da própria subversão deste e a deixe insinuar-se aos poucos” (Furtado, 1980: 132-133).

Atentemos agora mais concretamente nos aspectos da verosimilhança e da inverosimilhança no seio do género do fantástico, aquilo a que F. Furtado chamou “a falsidade verosímil” (Furtado, 1980: 44). Como já foi referido, na narrativa fantástica surge

⁴ Cf. Furtado (1980: 132).

um universo em que apenas algumas categorias do real foram transformadas ou suprimidas, instaurando-se uma antinomia insólita e assustadora, pois não permite que uma explicação racional venha restaurar a lógica das leis da natureza conhecida. Assim, o fantástico, ao contrário do maravilhoso,

procura nunca proporcionar ao receptor do enunciado uma certeza total sobre o teor do mundo em que é imerso, mundo esse que lhe parece o normal (embora nele se insinue a subversão da normalidade) e cujo carácter “descontínuo” leva a constantes reavaliações da pseudo-realidade que lhe é proposta. (Furtado, 1980: 44)

Verifica-se, então, a hesitação oscilante entre aceitar ora o sobrenatural, ora uma explicação lógica. Para produzir a aceitação verosímil da inverosímil antinomia sobrenatural vs. real, o fantástico tem de falsear os dados: “a coberto [desta verosimilhança], o receptor do enunciado será conduzido, como que pela mão, a quase aceitar que a subversão das leis naturais que a sua razão recusa é uma séria possibilidade no mundo falsamente normal em que o fantástico o mantém isolado” (Furtado, 1980: 45). Ora, como sabemos, o verosímil é um simulacro da verdade. Como tal, ele apenas se adequa à ideia que dele faz a opinião pública e às exigências das regras de cada género literário, variáveis naturalmente mutáveis de acordo com as diferentes épocas e paragens. Deste modo, se, como afirma F. Furtado, o fantástico, “aparenta conformar-se com os dados da opinião corrente no enquadramento epocal e ideológico em que a narrativa é produzida, utilizando-os para tornar admissíveis as personagens e o espaço alegadamente reais em que a ocorrência insólita irá surgir” (Furtado, 1980: 48), ele utiliza, sobretudo, o plano do verosímil correspondente ao respeito integral das regras do género “para tornar plausíveis os elementos extranaturais em si” (48). Mas, como salienta ainda o autor, estes elementos sobrenaturais, se são tidos pela doxa como inverosímeis, podem, contudo, “revelar-se inteiramente aceitáveis se forem considerados à luz dos princípios específicos que governam o género, em particular aqueles que decorrem da própria atitude do fantástico perante o sobrenatural” (48-49). Para além disso, o género fantástico joga com a verosimilhança para tentar suscitar no leitor o mesmo tipo de obediência cega às convenções genológicas que estão na base da construção da narrativa, “procurando fazer crer que aquilo que somente resulta da aplicação dessas convenções e está em frontal contradição com a opinião comum não só não hostiliza esta, mas é afinal um dos possíveis da própria realidade” (53). No entanto, a manutenção da verosimilhança textual depende, em larga medida, da capacidade de ocultação de tais processos retórico-literários⁵, pois é necessário “mascarar a efectiva inadequação da

⁵ Alguns desses processos, que estudaremos adiante nos exemplos textuais escolhidos, podem desde já ser referidos em termos gerais. São eles: o recurso à autoridade, isto é, trata-se de fornecer dados fictícios mas

história ao mundo empírico”, isto é, a sua inverosimilhança, “fazendo esquecer que ela apenas contém uma lógica (a do género) cujas regras se pretende impor ao destinatário” (53).

Assim, o “efeito de real” (conceito barthesiano bem conhecido) é absolutamente imprescindível na narrativa fantástica de forma a, paradoxalmente, fazer irromper e tornar admissível a aparência sobrenatural dos fenómenos encenados. Daqui resulta o delicado equilíbrio da ambiguidade estrutural que caracteriza o género.

II.

Propomos agora a consideração de três obras da literatura francesa ligadas, em nosso entender, por uma linha evolutiva que vai do conto maravilhoso ao conto fantástico todoroviano, ou seja, *Le Sylphe*, de Claude Crébillon, alguns exemplos de poemas em prosa de Baudelaire inseridos em *Le Spleen de Paris* e, finalmente, o conto *Apparition*, de Maupassant.

Em primeiro lugar, e no que diz respeito aos aspectos da verosimilhança e da inverosimilhança, atentemos, num momento singular que, a nosso ver, pode constituir uma interessante forma de transição entre o pacto ficcional do conto maravilhoso e o do fantástico. Referimo-nos ao texto inaugural de Claude Crébillon, intitulado significativamente *Le Sylphe, ou songe de Madame de R*** écrit par elle-même à Madame de S**** (Crébillon, 1999), publicado em 1730 sem nome de autor, o que pode corresponder ao código da verosimilhança da ficção da autenticidade e do anonimato do romance epistolar, em voga em França desde o final do século XVII, após o sucesso das *Lettres portugaises*.

A narrativa, paradoxalmente breve em relação à extensão do título, é composta por uma carta-confidência trocada entre duas mulheres⁶, as Senhoras de R*** (a epistológrafa) e a de S*** (sua destinatária e amiga), cujos nomes surgem reduzidos a uma inicial seguida de asteriscos e à marca distintiva da pertença à classe aristocrática (*de*). Este procedimento

atribuídos a fontes credíveis, por exemplo, o testemunho de personagens respeitáveis (pela idade, pelo conhecimento, pelo estatuto social); a apresentação de documentos fiáveis (ou, como no caso do *Manuscrit trouvé à Saragosse*, o valor do documento encontrado por acaso e anónimo, fazendo com que o verosímil da falsidade englobe toda a narrativa, o que escusa o narrador-editor de 1º nível de se justificar perante a aceitação ou não do insólito, reforçando a ambiguidade). Podemos ter também a mistura de dados conhecidos e verídicos com outros falsos ou a distorção de dados verdadeiros. A verosimilhança pode, pois, ser também criada através de referências factuais que envolvem factos ou fenómenos do real relacionados com vários domínios do conhecimento: factos históricos ou contemporâneos da narrativa; ou dados pseudo-científicos ou filosóficos. Surgem frequentemente misturados com outros fictícios. Deste modo, procura-se fazer passar a credibilidade/verosimilhança para o lado do inexplicável (cf. Furtado, 1980: 54-56). Por seu turno, a racionalização apenas *parcial* “não desfaz a manifestação insólita e cria uma ilusão de confiança na imparcialidade do narrador” (Furtado, 1980: 67). Ela deve ainda relacionar-se com a acentuação do efeito de real do espaço onde decorre a acção, o efeito de recuo temporal e/ou deslocação espacial e a confirmação pseudo-científica ou filosófica (cf. Furtado, 1980: 57-58). Acrescentemos, ainda, ao nível do discurso, o recurso constante à forma do Imperfeito, ao modo Condicional e à modalização.

⁶ Este tipo de texto permite a adopção do tom feminino de uma conversa galante, divertida e plena de graça espirituosa sem ferir as regras da verosimilhança.

visa atestar, com verosimilhança, a autenticidade das personagens e do texto-documento, cuja autoria é atribuída a Mme de R***, delegando-se nela, portanto, a inteira responsabilidade quanto ao conteúdo da missiva. De acordo com o título, ele tanto pode dizer respeito a um elemento esotérico, um *silfo*, como a um *sonho*, uma *ilusão* ou um *devaneio*. Com esta apresentação estratégica, uma voz feminina é colocada em primeiro plano, escondendo, porém, uma outra voz, a de um inominado “editor”, igualmente uma máscara da voz autoral. De facto, é a voz anónima de um suposto editor que apresenta o *título* do texto epistolar de que o leitor encetou a leitura, sendo também responsável pelo anonimato decoroso relativo às duas personagens femininas. Deste modo, a instância autoral segue as regras do protocolo retórico da *ficção* epistolar apresentada como *documento autêntico*. Ou seja, aqui parece verificar-se o respeito pelas regras genológicas, apesar de o texto pôr em cena uma personagem cuja existência real o racionalismo do seu tempo procura enjeitar. Mais adiante voltaremos a esta questão. Para já, diga-se que, em toda a obra de Crébillon, a palavra dialogada assume um papel preponderante como meio de análise sentimental e como jogo de sedução e de poder. O primeiro exemplo verifica-se logo neste texto inaugural, onde se põe em cena uma conversa jocosa, com grandes probabilidades de mistificação por parte da epistológrafa, travada entre a voz de um ser masculino que se apresenta como silfo libertino e a jovem condessa que se diz fascinada por tais entidades esotéricas. Aparentemente, então, aceita-se a existência de criaturas maravilhosas. O colóquio versa, por um lado, sobre o imperativo da sedução e da inconstância resultante da saciedade e do desdém e, por outro, sobre a posse e a sua impossibilidade, assim se colocando a questão do desejo amoroso sob o signo do sonho, da ilusão e do devaneio (matéria fértil a explorar pelo autor nas suas obras posteriores).

No entanto, trata-se aqui de uma epístola singular: tanto pelo número, como pela forma – se esta única carta contém a narrativa de um encontro amoroso nocturno entre uma mulher e um suposto ser imaginário, ela é constituída, sobretudo, por um diálogo de sedução. Do ponto de vista formal, o texto combina, pois, a *epístola*, o *conto* e o *diálogo*, três das formas predilectas da narrativa setecentista. Contudo, o mais interessante é que tal combinatória permite o jogo ambíguo entre o real e o sobrenatural, problematizando as suas fronteiras. Mas ela contribui, ao mesmo tempo, para a problematização das fronteiras dos géneros narrativos. Temos, assim, ao nível da troca comunicativa, a ocorrência, em primeiro lugar, da interlocução do diálogo de sedução travado entre a Condessa e a voz do Silfo libertino. Este *diálogo de sedução* converte-se, em seguida, no assunto e na justificação da *escrita da carta*, em que, prontamente, a Condessa decide confidenciar-se à amiga e correspondente. Porém, qualquer troca epistolar privada corre sempre o risco de se tornar pública, facto explorado à exaustão pelos autores de romances por cartas da época nos seus avisos destinados aos leitores. Assim, ao nível da troca comunicativa, encontramos

finalmente aqui o jogo literário entre a instância autoral e o seu leitor, no qual se propõe, de forma paradoxal, que este último aceite tanto as regras da narrativa epistolar – isto é, as da ficção verosímil da autenticidade do texto –, como eventualmente as do *conto maravilhoso* com todo o seu código de inverosimilhança. Deste modo, o leitor é levado a questionar-se: afinal, a que mundo pertence o sedutor da narrativa – ao mundo esotérico e cabalista dos espíritos aéreos ou ao mundo real, seja o de carne e osso, seja o das fantasias eróticas femininas?

Necessariamente breve, visto que se trata de *uma* carta, e evocando o espírito de um *bibelot* rococó pela sua graciosidade e elegância, tanto de espírito como de linguagem, este texto revela-se, no entanto, uma forma literária complexa pelo modo como harmoniza as convenções literárias de alguns dos géneros narrativos de maior sucesso junto do público do seu tempo. Assim, a monódia epistolar no feminino instaura a convenção da autenticidade do texto. Em contraponto, o silfo evocado no título remete o leitor para o universo do conto maravilhoso. Curiosamente, a epistológrafa, narradora autodiegética, parece, no entanto, hesitante quanto à crença em elementos esotéricos, sugerindo a explicação racional da hipótese onírica. Ora, como as convenções genológicas do conto maravilhoso exigem a aceitação plena da possibilidade de coexistência entre a ordem do real e a do sobrenatural, o texto pode transformar-se, contrariamente ao silfo do abade de Villars⁷, num conto fantástico *avant la lettre*, consoante as decisões interpretativas dos diferentes leitores, sobretudo os do sexo feminino. Finalmente, o género do diálogo, neste caso, de sedução, é o que predomina no texto, invadindo o espaço e as convenções dos anteriormente referidos, permitindo até a mistura entre a narrativa e o teatro. Assim, desde o primeiro momento, o autor instaura as suas predileções em matéria de géneros narrativos e suas possibilidades combinatórias.

Os elementos cabalistas e esotéricos, tais como silfos e sílfides, suscitam no público setecentista um grande interesse – que começara, aliás, a partir do ano de 1670, ou seja, após a publicação da obra do abade Montfaucon de Villars, intitulada *Le Comte de Gabalis*, sátira das doutrinas ocultistas. Esse interesse é aproveitado pelo jovem Crébillon, em *Le Sylphe*, para, sob a aparência do conto fantástico ocultista, cuja moda ele acabará por alimentar, levar, sobretudo, à reflexão sobre os jogos amorosos e libertinos, sobre a virtude e a inconstância, a felicidade e a ilusão, o ideal e o real. Temas sérios e dignos da maior atenção por parte dos moralistas, mas que são aqui discutidos em tom jocoso num diálogo de sedução, onde a protagonista se vai deixando levar a pouco e pouco pelos argumentos de uma voz que *ela julga ouvir*, ou que lhe fala num *sonho* ou que pode muito bem não passar da voz íntima do *seu próprio desejo*, atacado por todos os lados pelo novo modelo

⁷ Cf. Bessière (1974: 13).

amoroso da libertinagem galante. Com efeito, florescente no seio da sociedade aristocrática francesa, tal modelo representa uma transformação profunda operada na hierarquia dos valores deste microcosmo social, passando o código da galanteria a sobrepor-se ao código terno e precioso que vigorara no decurso do século XVII.

Elemento imaginário cabalista, génio composto pelos mais puros átomos de ar, o Silfo de Crébillon evoca, no espírito do leitor seu contemporâneo, certas qualidades, como a juventude, a audácia, a graça e a delicadeza, que caracterizam o novo ideal de amante nascido do código da nova “Arte do Gosto”. A leitura do texto confirmará tais expectativas, visto que este génio aéreo e invisível aí se afirma onisciente em relação aos mais secretos desejos e pensamentos das mulheres. Com efeito, a personagem do Silfo esconde-se na invisibilidade de uma voz tentadora e persuasiva, sendo só perto do final que este espírito fascinante toma forma visível e palpável no corpo do mais belo homem que se possa imaginar, aparição ofuscante que completa a sedução da jovem Condessa (justamente o oposto às aventuras de Alvare e Alphonse, protagonistas, respectivamente, de Cazotte e Potocki).

O texto da carta inicia-se com um “preâmbulo”, no qual a epistológrafa tenta estabelecer a sua autoridade e credibilidade, ao mesmo tempo que procura preparar cuidadosamente a descrença da amiga, espelho do leitor da obra, cuja credulidade e benevolência devem ser conquistadas, de igual forma, pela instância autoral. Num segundo momento, para contextualizar a aventura que vai narrar em seguida, Mme de R*** tece um elaborado discurso, distanciando-se dos valores e do turbilhão dos costumes mundanos coevos e afirmando categoricamente a sua divergência tanto em relação à sua interlocutora epistolar como à alta sociedade parisiense em geral. Essa diferença consiste na sua inequívoca preferência pela tranquilidade campestre, pois se Paris é o símbolo do microcosmo galante da Regência, sendo apresentado pela epistológrafa como o lugar da frivolidade, do ridículo, da maledicência e da libertinagem, por contraponto, o campo é, na sua opinião, o lugar propiciador de uma agradável solidão, da reflexão e, acima de tudo, do “songe” (sonho ou devaneio imaginativo) portador de felicidade, ainda que ilusória.

Aparentemente, segundo Mme de R***, uma tal diferença de gostos e de modo de pensar ter-lhe-á sido favorável, pois a sua solidão revela-se antes cheia de prazeres, ainda que possam ser irreais. Ela dá-os como sonhos, mas infinitamente mais agradáveis do que os prazeres mundanos. Aguçando a curiosidade da sua destinatária, a Condessa procura justificar-se, mas também captar a benevolência da amiga relativamente aos argumentos apresentados, preparando, assim, o terreno para explicitar o seu desejo antigo de ser digna do amor de um silfo. Afinal, é este desejo que a leva a procurar o refúgio da solidão campestre e a recusar severamente qualquer ligação galante (pelo menos, ela assim o afirma). A estratégia desta conduta revela-se finalmente eficaz com a produção do sonho (?)

do colóquio com um silfo sedutor, encontro amoroso esse que, apesar de falhado, ela se apressa a narrar por escrito à sua confidente:

C'est un songe, je ne vous donnerai mon aventure que sur ce pied-là, il faut ménager votre incrédulité. Cependant, si c'était un songe, je me souviendrais de m'être endormie avant que de l'avoir commencé: j'aurais senti mon réveil, et puis quelle apparence qu'un songe eût autant de suite qu'il y en a dans ce que je vais vous raconter! comment aurais-je si bien retenu les discours du Sylphe? Il n'est pas naturel que j'aie pensé ce que vous allez entendre, toutes les idées que vous y trouverez ne m'ont jamais été familières. Oh, assurément! Je n'ai pas rêvé, vous en croirez au reste ce qu'il vous plaira; quand à moi, je ne me servirai pas de ces mots, il me semblait, je croyais voir; je dirai, j'étais, je voyais, mais finissons ce préambule. (Crébillon, 1999: 24)

Aqui é muito evidente quer o jogo ambíguo entre sonho e realidade, quer o jogo com a inverosimilhança da hipótese onírica, remetendo-se a responsabilidade da decisão interpretativa para a instância receptora – a destinatária intradieética e o leitor da obra. Apesar de se ter tratado apenas de um encontro fugaz (uma só noite), incompleto e, provavelmente, ilusório, não deixa de ser interessante notarmos que ele deixou a marca de um agradável prazer reavivado pela escrita da carta-relato (ao contrário do que vai suceder com o Marquês do conto de Maupassant). Com efeito, o Silfo revelou-se um sedutor fora do comum, um ser de eleição correspondente ao amante ideal da Condessa. “Oh, assurément! Je n'ai pas rêvé” é uma denegação que acentua a ambiguidade ulterior, contribuindo para a construção da indecidibilidade do sentido, marca, por um lado, da poética crébilloniana, mas, por outro, prenunciadora da narrativa fantástica. Com o seu preâmbulo, a redactora afirma, pois, a superioridade dos prazeres da imaginação sobre os prazeres do hábito, do amor impossivelmente absoluto sobre a galanteria. No entanto, a sua fácil adesão ao sistema hedonista do libertino coloca este aspecto em questão, permitindo a suspeita de que aquilo que se recusa é o conquistador ridículo e de pouca importância, desejando-se, porém, ser digna das atenções de um verdadeiro mestre na arte da sedução.

Terminado o preâmbulo preparatório do espírito da sua interlocutora, a epistológrafa inicia a narrativa da sua aventura nocturna (onírica ou não), contextualizando-a através da descrição do cenário onde esta se desenrola. A cena é interessante: por uma cálida noite de Verão, no campo (onde, todavia, as obrigações sociais também são obsidiantes), refugiada na solidão tranquila do seu quarto, a jovem Condessa encontra-se deitada “d'une façon modeste, pour quelqu'un qui se croit seul, mais qui ne l'aurait pas été si j'eusse cru avoir des spectateurs” (24-25). E que faz ela? Lê um livro de moral... Inesperadamente, a sua beleza assim exposta provoca uma exclamação proferida, “à demi-bas et avec un soupir” (25), por

uma voz invisível e extasiada, que denuncia a presença clandestina de um espectador masculino: “Ô Dieu, que d'appas!” (25). Ora, o desnudamento da narradora, verosimilmente justificado pelo calor da noite estival e pelo facto de ela se julgar sozinha na intimidade do seu quarto, contrasta, no entanto, com o conteúdo da sua leitura. Assim, logo a partir da cena inicial, o texto instaura a ambiguidade quanto às verdadeiras intenções da protagonista, uma vez que o seu estado imodesto pode ser interpretado como uma atitude de expectativa, mesmo que inconsciente, pois ela confessou, no preâmbulo da carta, ter sempre ardentemente desejado ser digna do amor de um silfo e procurar a solidão campestre tão-só na esperança de uma manifestação de um destes génios invisíveis, espíritos elementares habitantes do ar, o que parece ter finalmente ocorrido – e no contexto dos alvares das Luzes!

Surpreendida e apavorada com esta voz masculina que insiste em elogiar os seus atractivos, Mme de R*** procura refúgio sob o lençol, o que provoca um queixume de desespero apaixonado da parte do seu admirador invisível, provavelmente o silfo anunciado no título. Deste modo, ele irrompe na narrativa como uma voz que, vindo sem ser visto à maneira de um *voyeur*, se declara extasiado com os encantos físicos da Condessa, desesperando-se quando esta lhos oculta. Profundo conhecedor da arte da sedução libertina, ele está, deste modo, a dar início à sua estratégia de conquista: em primeiro lugar, procura captar a atenção e a benevolência da mulher, despertando a sua vaidade com os elogios à sua superior beleza, indigna de um *mortal*. Com esta expressão sugere-se que a voz não pertencerá ao plano do humano. Em seguida, a leve sugestão do desejo de posse torna-se mais explícita, embora velada ainda sob o jargão amoroso precioso: a *cruel* que *desespera* um amante *respeitoso* e que a *adora*. Segue-se o diálogo de sedução, em que, tanto lisonjeada como curiosa, a Condessa começa lentamente a vencer o medo e a surpresa, minando assim a resistência aos avanços do sedutor. Seguro da sua estratégia, o génio reitera uma declaração de amor polida e respeitosa com o intuito de tranquilizar a vítima.

A narradora, porém, afirma debater-se num turbilhão de ideias contraditórias, crendo, por um lado, nada dever temer desta aventura insólita e tentadora, mas, por outro, receando uma atitude violenta e atentatória da sua virtude por parte desta entidade que se diz apaixonada por si, e que ela imagina ser um espírito mais forte do que qualquer homem. Tranquilizando-a, ele mostra-se respeitoso e submisso relativamente aos desejos dela. A sedução opera aqui através do poder persuasivo das palavras e dos argumentos falaciosos utilizados pelo Silfo e não pela violência da força física. O objectivo do Silfo é, então, obter o consentimento da vítima na sua própria derrota, convencê-la para vencê-la, isto é, convertê-la ao culto da volúpia ou levá-la a reconhecer que é esse o seu desejo secreto, apesar de ela procurar contrapor-lhe os argumentos do sistema da virtude. Segundo ele, porém, a

virtude é unicamente numa máscara que esconde o desejo, um ideal fora de moda, enquanto o prazer se mostra bem real e vivo. Se a verdadeira virtude é uma quimera e se a hipocrisia é condenável, então, o único caminho que resta é o da aceitação da “filosofia moderna” do hedonismo e do culto da volúpia – tipo de discurso passível de ser atribuído ao Diabo, independentemente da forma que decida assumir (cf. Muchembled, 2003).

Mais adiante, a voz do Silfo libertino transforma-se numa voz narradora autodiegética⁸, que começa a contar uma parte das suas múltiplas e variadas aventuras amorosas. Esta narração permite-lhe demonstrar que a sua ciência da sedução se encontra, efectivamente, baseada na observação e na experimentação, sendo, portanto, de natureza teórico-prática. Tal forma de pensamento, embora procure ir ao encontro do espírito racionalista da época, contrasta ironicamente – e nesta ironia aflora a problematização do género do conto maravilhoso por parte da instância autoral – com a possível natureza maravilhosa da personagem narradora. Não obstante, a narrativa das conquistas amorosas do Silfo reforça a sua autoridade na matéria e constitui um meio táctico ao serviço da sua presente estratégia de sedução, uma vez que, por um lado, provoca na sua interlocutora a sugestão do desejo imaginado e, por outro, dá-lhe a garantia de que, não sendo ela diferente de todas as outras mulheres, sucumbirá fatalmente, mas estando desculpabilizada logo à partida.

O Silfo libertino, que já se revelou um verdadeiro mestre nos domínios da teoria e da prática do jogo da sedução, efectua, em seguida, uma manobra táctica decisiva para quebrar a resistência da sua interlocutora, ao fingir desistir da sua conquista, simulando a derrota e a partida. Tal atitude constitui um modo de se assegurar da vitória final, visto que contribui para consolidar a confiança da estratégia perdedora de Mme de R***. Com efeito, não escondendo a sua desilusão, esta tenta retê-lo um pouco mais e admite, enfim, a sua curiosidade, abrindo uma brecha na sua resistência: “Comment voulez-vous que je vous aime! Sais-je seulement ce que vous êtes!” (31). Embora o desejo feminino se manifeste veladamente, o libertino não desperdiça o belo efeito proporcionado pela táctica anterior, continuando, por um lado, a aguçar-lhe a curiosidade e, por outro, obrigando-a a reiterar a questão e a confessar o desejo, perguntando-lhe: “Vous [...], qui croyez-vous que je sois?” (32). A resposta do desejo da Condessa é evasiva: “Je vous crois [...] Esprit, Démon, ou Magicien. Mais sous quelque espèce que je vous imagine, je vous crois quelque chose de fort aimable et de fort singulier” (32). Ou seja, uma das provas de que a sedução já foi bem sucedida, sendo a sua conclusão apenas uma questão de tempo, é o facto de a Condessa

⁸ Muito ao gosto da estruturação por encaixe de sucessivas narrativas, da responsabilidade de diferentes narradores, característica do conto maravilhoso oriental segundo o modelo das *Mil e Uma Noites*, obra, como é sabido, de grande sucesso em França a partir da primeira década de Setecentos, com a tradução-adaptação de Antoine Galland.

já não revelar medo da entidade supostamente sobrenatural. Não obstante, a dama recusa, por enquanto, autorizar a corporalização da voz.

Por fim, o Silfo revela a sua verdadeira natureza, provocando o êxtase da interlocutora, o que corresponde à assunção do desejo por parte desta. Ora, isso acaba por funcionar como uma “declaração de amor” equivalente à do Silfo. Para completar o processo de sedução da Condessa, o libertino apenas necessita de “obter as provas”. Num primeiro momento, ela recusa; o diálogo prossegue, tornando progressivamente as condições mais suaves e, portanto, mais tentadoras. Ela tem agora a possibilidade e a responsabilidade de decidir a sua própria rendição. Resta saber até que ponto se trata de uma decisão que possa racionalmente ser tomada em consciência e não sob o efeito do fascínio do *momento*. Seduzida pela palavra e pelo sistema do libertino, o último refúgio da Condessa consiste em não lhe permitir que *tome corpo*. Porém, ele interpreta essa resistência no sentido contrário e mostra-se, enfim, com todo o seu esplendor. Imediatamente, representando o papel de amante terno e respeitoso, o sedutor lança-se aos joelhos da Condessa, obtendo a pretendida confissão do seu amor e quase conseguindo a prova física. Porém, esta é, infelizmente, uma ocasião perdida, uma vez que os amantes são subitamente surpreendidos pela inesperada irrupção no quarto da criada da Condessa, o que provoca o desaparecimento do espírito – ou o desfazer da ilusão, ou o acordar do sonho... Mme de R*** chama insistentemente pelo seu amado Silfo, mas é em vão. Uma tal indiferença leva-a a considerar a hipótese de tudo não ter passado de “une agréable illusion qui s’est présentée à [son] esprit” (37). Decide, então, escrever imediatamente uma carta à sua confidente, onde lhe conta a sua aventura nocturna *extra-ordinária*.

“Agréable illusion” é uma expressão que caracteriza os eventos narrados nesta epístola como *ilusórios*, quer a sua protagonista os tivesse sonhado durante o sono, quer os tivesse imaginado e vivido, acordada, como um devaneio ou uma fantasia. Não obstante, eles foram sentidos como *agradáveis*, ou seja, como uma aventura de prazer. A epistológrafa termina a sua carta de modo bastante significativo, deixando no ar uma pergunta, que tanto pode ser dirigida a si própria como à sua correspondente (e, naturalmente, a instância autoral estende-a também ao seu leitor): “mais n’est-il pas dommage que ce ne soit qu’un songe?” (37). Esta abertura final (pois uma pergunta, mesmo retórica, pressupõe uma resposta) reforça a ambiguidade do sentido da obra, reconduzindo ao seu início: afinal, o que é que sucedeu à Condessa, que lhe deu tanto prazer que ela logo resolveu contar à amiga? Teria sido um encontro com um elemento sobrenatural, um sonho inconsciente, uma fantasia erótica ou mesmo um acontecimento real ocultado pela aparente narrativa maravilhosa? Sendo aquelas as palavras finais do texto, elas assumem, pois, uma importância extremamente significativa a vários níveis. No plano intradieético, a autora da carta parece terminar, insistindo na ambiguidade da natureza do sedutor e dos eventos

narrados, deixando, assim, à sua destinatária a liberdade de decidir como interpretá-los. Visto que a história se situa no início do século XVIII francês, é perfeitamente verosímil que as duas senhoras possam hesitar entre uma explicação racional, mais no espírito cartesiano, ou a aceitação pura e simples do sobrenatural.

O mesmo poderá ser dito relativamente ao público leitor do tempo, sobretudo, o feminino. Com efeito, à época, cruzam-se, como sabemos, as influências da moda dos contos maravilhosos (de fadas ou influenciados pelas *Mil e Uma Noites*, fontes tanto de fascínio como de educação, nomeadamente, moral) e o racionalismo das Luzes. Assim, no plano extradiegético, a instância autoral faz-se igualmente ouvir nas palavras finais do texto, colocadas na pena da sua personagem fictícia, dirigidas agora a todo o tipo de leitores, crédulos ou incrédulos, tanto os coevos como os das gerações subsequentes. À questão relativa à ambiguidade entre sonho e realidade – sendo que, paradoxalmente, a primeira hipótese seria a racionalmente verosímil e a segunda a da ordem do maravilhoso – vêm juntar-se outras tantas, essas bem crébillionianas: desejo e sentimento amoroso serão conciliáveis ou tal união é uma pura quimera? O desejo é passível de ser satisfeito plenamente ou a sua verdadeira natureza é a falta e a incompletude? Em nosso entender, são já estas as questões que aqui preocupam verdadeiramente Crébillon⁹. A forma complexa e o motivo esotérico escolhidos para este seu primeiro texto evidenciam, sobretudo, uma percepção atenta e irónica da mentalidade e dos gostos estético-literários dos seus contemporâneos. Estamos, assim, perante um objecto de transição entre o conto maravilhoso, cuja moral é tranquilizadora – mesmo no caso do *Capuchinho Vermelho* que, na versão de Perrault, alerta, sobretudo, as jovens para o perigo de darem ouvidos aos predadores de falinhas mansas –, e a narrativa fantástica provocadora de inquietude pela hesitação em que deixa o leitor face às certezas racionais que patilha com a *doxa*.

Será justamente no final do século XVIII que os encontros amorosos com entidades hipoteticamente sobrenaturais – por exemplo nos casos tanto de Alvare como de Alphonse, protagonistas respectivamente de *Le Diable amoureux* e de *Manuscrit trouvé à Saragosse* – se pautarão por um misto de êxtase dos sentidos e de verdadeiro terror, ao contrário da jovem Condessa de Crébillon, primeiro assustada e depois agradavelmente seduzida com a visita de uma criatura sobrenatural. Incapazes de resistir à sedução feminina, os dois heróis vêem-se a braços com o pavor de perderem as suas almas para o Diabo. Deste modo, a associação da figura do Diabo ao desejo erótico, nomeadamente representado através de belas jovens tentadoras, reaparece no imaginário literário francês após o apogeu das Luzes e da libertinagem galante da sociedade da Regência e do reinado de Luís XV. Em Cazotte, a ambiguidade estrutural encontra-se associada, de forma inovadora, ao facto de se

⁹ A resposta a estas questões não se encontra neste texto inaugural de Claude Crébillon, mas elas serão retomadas, sob múltiplas formas, em todas as suas obras posteriores.

encenar a atracção pelo Mal, inerente à alma humana. Ou seja, o princípio da queda da humanidade parece estar na ânsia de liberdade. Assim, Alvare arrisca-se ao Inferno por possuir um espírito, mais do que curioso pelas ciências ocultas, de revolta, acentuada pelo orgulho¹⁰. Tal como em Cazotte, também em Potocki a situação do jovem protagonista (e narrador) oscila entre a inverosimilhança da hipótese sobrenatural, que o cepticismo da razão não lhe permite aceitar facilmente, e a incapacidade de, paradoxalmente, explicar verosimilmente os fenómenos impossíveis que aparentemente lhe sucederam¹¹. Não será certamente coincidência o facto de, em ambas as narrativas, a acção se situar num contexto cultural espanhol, onde a força dos preceitos e superstições católicos é bem mais forte do que no da França coeva. Deste modo, permite-se tanto o jogo verosímil com a (in)credulidade do leitor como uma maior pluralidade interpretativa.

Em pleno século XIX, também Baudelaire explora, a seu modo, o jogo verosímil com a (in)credulidade do leitor perante o sobrenatural, nomeadamente face à figura do Diabo. Deixemos de lado a colectânea *Les Fleurs du Mal*, pois a leitura poética, segundo Todorov, mata o fantástico (Todorov, 1977: 57). Concentremo-nos antes nas seguintes palavras de Louis Vax: “Tradutor de Edgar Poe, muitas vezes inspirado em *Les Fleurs du Mal* pelo

¹⁰ Iniciado na cabala, Alvare, um jovem nobre espanhol – e o narrador autodiegético do texto –, invoca o Diabo nas ruínas de Portici. Subitamente, uma fantástica cabeça de camelo irrompe na parede da gruta, vociferando “Che vuoi?”. Controlando a sua perplexidade e o seu medo, Alvare experimenta o seu poder sobre essa criatura monstruosa: ordena-lhe que se metamorfoseie em fraldiqueiro, depois em pajem – que se coloca devotadamente ao seu serviço e tudo faz para o seduzir. É que, se o animal é, afinal, uma cadelinha, o pajem é um ser de tão admirável e encantadora beleza que surge a ambiguidade quanto ao seu sexo – rapaz ou rapariga? Biondetta/Biondetta possui ainda o charme do talento musical e, ao longo da narrativa, revela-se enigmática, tanto tirânica como submissa, caprichosa como fiel, provocante como esquiva. Após uma forte resistência aos seus perturbadores encantos, Alvare torna-se seu amante. Nesse momento, Biondetta convida-o a chamá-la pelo seu verdadeiro nome e a murmurar “Mon cher Belzébuth, je t’adore”. Perante a hesitação de Alvare, ela revela a sua verdadeira natureza diabólica, no meio de um aterrador clarão provocado por fantásticos caracóis fosforescentes, retoma a sua forma monstruosa e desaparece quando o jovem apavorado se esconde debaixo da cama e quase perde os sentidos. Será trazido de novo à realidade (?) pelo caseiro que afirma que Alvare dormiu catorze horas e que a jovem senhora partira logo cedo e aguardaria por ele na aldeia mais próxima. Naturalmente, Alvare não sabe o que pensar da sua aventura nocturna. De novo em casa da mãe, apercebe-se de que viveu um longo período com Biondetta – o Diabo (?). Porém, de volta à realidade da razão não sabe bem que credibilidade conferir às suas aventuras e se tudo não terá passado, afinal, de um pavoroso pesadelo. A ambiguidade permanece no final da narrativa, aspecto que faz dela a inauguradora de um novo género fundado na temática do sobrenatural maléfico.

¹¹ Pelo menos quanto à estrutura inicial da narrativa, que instaura e mantém até perto do final a ambiguidade quanto a uma explicação racional ou à aceitação dos fenómenos meta-empíricos como manifestações diabólicas. A completa perplexidade de Alphonse perante os acontecimentos leva-o a confessar a sua incapacidade de emitir uma opinião segura acerca das duas belas irmãs que se dizem suas primas e com quem acaba por ter alguns encontros insólitos (“Je ne savais plus si j’étais avec des femmes ou bien avec d’insidieux succubes”, Potocki, 2002: 65). Por vezes, inclina-se para a aceitação da explicação pelo sobrenatural – dada por outras personagens: “Mais, seigneur Alphonse, reprit Rébecca, comment pouvez-vous imaginer qu’une parole d’honneur donnée à deux démons puisse vous engager? Or nous savons que ce sont deux démons femelles et que leurs noms sont Émina et Zibeddé” (188); ou suscitada pela ilusão da sua própria percepção: “Ceci me parut ressembler si fort à une insinuation de Satan que je croyais déjà voir des cornes sur le joli front de Zibeddé” (70). No entanto, quando crê que elas são humanas, a perplexidade instala-se no seu espírito: ““Oh! ciel! Me dis-je en moi-même, serait-il possible que ces deux être si aimables et si aimants ne fussent que des esprits lutins, accoutumés à se jouer des mortels en prenant toutes sortes de formes, des sorcières peut-être, ou, ce qu’il y aurait de plus exécrable, des vampires à qui le ciel aurait permis d’animer les corps hideux des pendus de la vallée?” Il me semblait bien que tout ceci pouvait s’expliquer naturellement, mais maintenant je ne sais plus qu’en croire” (193). O final resolve aparentemente pela via da racionalização, mas a inverosimilhança desta explicação não acaba com a ambiguidade anteriormente instalada.

horrível e pelo macabro, Charles Baudelaire [...] criou nos *Petits Poèmes en Prose* [1869] um género original, parente do conto fantástico propriamente dito” (Vax, 1972: 151). De facto, estes poemas em prosa, partilhando, é certo, da plasticidade da linguagem poética, constituem pequenas ficções, possibilitando a aproximação referida por Vax. *Le Spleen de Paris*, título efectivo da colectânea, tem Paris por tema, mas também como enquadramento geográfico e temporal, ou seja, o que é realçado é o presente quotidiano, a modernidade da era industrial, capitalista e positivista, onde não seria muito evidente a presença de entidades da ordem do meta-empírico. Não obstante, surgem, em *Le Spleen de Paris*, várias criaturas sobrenaturais como quimeras, fadas, gnomos, salamandras, sílfides e silfos, a antropomorfização da morte, divindades sem auréola, etc.. Contudo, a todas elas, sobrepõe-se a dúplice figura do Diabo.

Este apresenta-se como uma figura ambígua, oscilando entre a representação do pecado e da miséria, por um lado, e uma possibilidade de salvação, por outro. Baudelaire explora algo a que poderíamos chamar um satanismo moderno, pois embora utilize o imaginário romântico, fá-lo significar *outra* coisa. A questão da dicotomia Bem/Mal, presente constantemente, vai assumir diferentes aspectos. Trata-se, antes de mais, do problema cristão do Pecado e da Redenção. E já aqui surge a ambiguidade: o sujeito enunciador sente um grande desejo de Deus (Ideal e Harmonia, Espiritualidade e Belo), mas esse desejo é contrariado pela sua condição humana, que o faz mergulhar num mundo degradado ao assalto das Tentações. Ele descobre que o verdadeiro Mal é o *Ennui* da vida urbana moderna, esse universo caótico onde reinam a idiotice, a degradação progressiva, o tumulto, a devassidão, os contrastes gritantes, o positivismo, as revoluções políticas falhadas. Perante tal espectáculo, esta voz revolta-se contra Deus e escolhe a saída pelo Mal, exaltando a transgressão. É então que o Diabo aparece como “irmão” ou, como Baudelaire escreve no Epílogo, “patron de ma détresse”. Também ele é um transgressor e um vencido, surgindo, simultanea e paradoxalmente, como o Mal e a possibilidade de salvação.

Os poemas mais emblemáticos do que acabamos de dizer são três: “La chambre double”, “Les tentations, ou Éros, Plutus et la Gloire” e “Le joueur généreux”. No primeiro, onde a duplicidade está já patente no título, assistimos à irrupção súbita e inexplicável do real caótico (sobrenatural?) na harmonia do Ideal. Tal ambiguidade contamina o espaço fechado do quarto, que, de espaço do sonho de Ideal, se metamorfoseia num ambiente sujo, frio, escuro, triste, caótico, fétido e desolador, marcado por datas sinistras e trabalho não efectuado, devido à perturbação provocada por um espectro diabólico que bate à porta e traz consigo todo o tédio da vida real. Neste contexto de desolação, destaca-se um objecto paradoxalmente libertador: “Dans ce monde étroit, mais si plein de dégoût, un seul objet connu me sourit: la fiole de laudanum; une vieille et terrible amie; comme toutes les amies,

hélas! féconde en caresses et en traîtrises” (Baudelaire, 1972: 35-36). Mas a ambiguidade contamina também o sujeito humano e o próprio real. Reina de novo o Tempo, esse “hideux vieillard”, com o seu “démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d’Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Nevroses” (36), terminologia do sobrenatural que designa aqui, paradoxalmente, o real. A “insupportable” e “implacable Vie” surge como condenação, Inferno de maldição, ao qual é preciso escapar, através dos “paraísos artificiais” ou da Morte (36). Uma curiosa alteração verifica-se, porém, neste poema: não é a iluminada e lisa parede do real que abre uma fenda para o sobrenatural inquietante, como dizia Todorov. Há aqui, de facto, uma ruptura numa experiência vivida, mas essa “experiência” é o Ideal, e o elemento que produz a irrupção escandalosa e evidente é o real alterado. O escândalo, a transgressão da lei encontra-se nesta colagem paradoxal. Assim, repudia-se o infernal tédio do quotidiano em nome de uma paradisíaca felicidade sonhada.

No segundo poema acima referido, “Les tentations, ou Éros, Plutus et la Gloire”, o Diabo encarna a ambiguidade divino/satânico e o sujeito enunciador, também de modo ambíguo, oscila entre a recusa e o desejo do Mal. O imaginário cristão apresenta-se aqui misturado com a mitologia greco-latina, contribuindo para a contaminação divino/satânico nestas três figuras que lembram uma imagem deformada da Santíssima Trindade, tentações do demónio sob a forma humana: “Deux superbes Satans et une Diablesse, non moins extraordinaire” (84). Trata-se de um inferno imaginário, inconsciente, do plano do onírico (“[ils] ont la nuit dernière monté l’escalier mystérieux par où l’Enfer donne assaut à la faiblesse de l’homme qui dort et communique en secret avec lui”, p. 84). As três tentações aludidas neste poema (erotismo, cupidez e a fama) revelam-se, tal como os “paraísos artificiais”, ineficazes para escapar ao “Ennuï” maldito da condição humana e artística através da escolha do Mal. Aqui, a ambiguidade fantástica joga-se entre o Bem e o Mal, por um lado, e por outro, na inversão paradoxal da caracterização do real e do sobrenatural: o primeiro surge como bizarro, perturbador e angustiante, enquanto o segundo se mostra sedutor e desejável. As três tentações, tidas como satânicas, estão, afinal, na vida quotidiana e no próprio coração humano, pois, para além de elas assumirem figuras antropomórficas, estabelece-se igualmente a sua comparação com elementos simbólicos do plano do real, caracterizado como degradado, desumano e *spleenático*, do qual, por consequência, o sujeito da enunciação deseja evadir-se, mesmo que seja necessário escolher o Mal.

Finalmente, o terceiro poema referido, “Le joueur généreux”, apresenta-nos a personagem do Diabo como imagem de fraternidade, de possibilidade de salvação do *Ennuï*, evidenciando a dupla postulação Deus/Satanás. Surge, de novo, a ambiguidade, primeiro no título, onde se verifica a contaminação humano/satânico (o *jogador*) e a contaminação divino/satânico (a *generosidade* que supostamente o caracteriza). Depois, ela

reaparece na irrupção do sobrenatural no real, quando uma entidade misteriosa aborda discretamente o sujeito enunciator numa rua parisiense, no meio da multidão:

Hier, à travers la foule du boulevard, je me suis senti frôlé par un Être mystérieux que j'avais toujours désiré connaître, et que je reconnus tout de suite, quoique je ne l'eusse jamais vu. Il avait sans doute chez lui, relativement à moi, un désir analogue, car il me fit, en passant, un clignement d'oeil significatif auquel je me hâtai d'obéir. (Baudelaire, 1972: 114)

Tal gesto sugere cumplicidade e sedução, por parte do ser misterioso, e despoleta a obediência do seu destinatário, uma vez que o sujeito enunciator o segue voluntariamente, como se se tratasse de uma descida ao Inferno, ao desconhecido, levado pela sua curiosidade. Deste modo, abre-se uma fenda no real quotidiano e familiar, despercebida aos olhos dos outros não iniciados¹². Este lugar, à semelhança de “La Chambre double”, apresenta claras afinidades com o Ideal ambicionado e os outros aí residentes, as almas-gêmeas que reflectem o espírito do sujeito da enunciação, abominam o *Ennui*. Uma vez mais, verifica-se a ambiguidade e a contaminação entre divino/Ideal e satânico, pois este espaço, caracterizado com traços paradisíacos, refere-se, paradoxalmente, ao local habitado pelo Diabo, logo, ao Inferno. Por outro lado, também o anfitrião se vai excedendo em iguarias requintadas e gentilezas, de tal modo que o sujeito enunciator se considera já tratado como se fossem “de vieux et parfaits amis”: “Nous mangeâmes, nous bûmes outre mesure de toutes sortes de vins extraordinaires, et, chose non moins extraordinaire, il me semblait, après plusieurs heures, que je n'étais pas plus ivre que lui” (Baudelaire, 1972: 115).

Trata-se, afinal, de uma subtil estratégia de sedução por parte do ser misterioso, que conduz o hóspede de forma a ganhar-lhe a alma ao jogo: “Cependant le jeu, ce plaisir surhumain, avait coupé à divers intervalles nos fréquentes libations, et je doit dire que j'avais joué et perdu mon âme, en partie liée, avec une insouciance et une légèreté héroïques” (115). O jogo, esse “plaisir surhumain” movido pelas regras e pelo acaso (perder ou ganhar), seduz e perde o sujeito enunciator. A mestria do jogador adversário é tal que o perdedor pouca importância presta ao objecto perdido, *a sua própria alma*, e, ao contrário de Fausto, sem sequer ter recebido nada em troca. Não se trata aqui, com efeito, de vender a alma ao Diabo na mira de se alcançar algo muito desejado, mas tão-só de apostá-la gratuita e displicentemente ao jogo, pois, como afirma o sujeito da enunciação, “l'âme est une chose si impalpable, si souvent inutile et quelquefois si gênante, que je n'éprouvai, quant à cette perte, qu'un peu moins d'émotion que si j'avais égaré, dans une promenade, ma carte de visite” (115-116).

¹² Cf. Baudelaire (1972: 114-115).

O tom trocado entre ambos torna-se, pouco a pouco, no de uma certa familiaridade, pois, apesar do tratamento do suposto Demónio por “Son Altesse” mais adiante na conversa sobre a criação e a futura destruição do Universo, ele é desde já o “vieux Bouc!” (116). O colóquio aborda, então, vários temas interessantes: “l’univers, sa création et sa future destruction”, “la grande idée du siècle”, ou seja, “[le] progrès et la perfectibilité”, e ainda “toutes les formes de l’infatuation humaine” (116-117). O sujeito da enunciação, “encouragé par tant de bontés”, aproveita, ainda, para pedir “des nouvelles de Dieu” a este “étrange convive” e saber “s’il l’avait vu récemment”, ao que o outro responde: “Nous nous saluons quand nous nous rencontrons, mais comme deux vieux gentilshommes, en qui une politesse innée ne saurait éteindre tout à fait le souvenir d’anciennes rancunes” (117). Tal referência acentua, com subtileza, a dicotomia divino/satânico, bem como o modo de caracterização do plano do sobrenatural através de marcas do plano do humano, tornando o primeiro quase tão familiar como o último, ou seja, problematizando o próprio conceito de fantástico.

No entanto, continua a verificar-se uma natural submissão do sujeito enunciador, simples mortal, ao suposto Príncipe das Trevas (“Il est douteux que son Altesse ait jamais donné une si longue audience à un simple mortel, et je craignais d’abuser”). Contudo, “ce célèbre personnage, chanté par tant de poètes et servi par tant de philosophes qui travaillent à sa gloire sans le savoir”, decide, surpreendentemente, recompensar a sua submissão: “Enfin, comme l’aube frissonnante blanchissait les vitres [il] me dit: ‘Je veux que vous gardiez de moi un bon souvenir, et vous prouver que Moi, dont on dit tant de mal, je suis quelquefois *bon diable*, pour me servir d’une de vos locutions vulgaires” (117-118). Assim, este ser célebre, uma vez mais com grande subtileza e mestria, procura seduzir o seu interlocutor mortal com uma proposta tentadora e até mesmo irrecusável¹³. A perda irremediável da alma seria, então, compensada pela possibilidade total e vitalícia de vencer o tédio, realizando todos os anseios pessoais, reinando sobre a Humanidade, tornando-se num objecto de bajulação e adoração e podendo, naturalmente, obter ainda riqueza e prazer sem limites nem esforço. A estratégia do sedutor parece, de facto, produzir o efeito desejado e sair vencedora, de acordo com a confissão do próprio sujeito da enunciação: “Si ce n’eût été la crainte de l’humilier devant une aussi grande assemblée, je serais volontiers tombé aux pieds de ce joueur généreux pour le remercier de son inouïe munificence” (118-119).

¹³ Cf.: “Afin de compenser la perte irrémédiable que vous avez faite de votre âme, je vous donne l’enjeu que vous auriez gagné si le sort avait été pour vous, c’est-à-dire la possibilité de soulager et de vaincre, pendant toute votre vie, cette bizarre affection de l’Ennui, qui est la source de toutes vos maladies et de tous vos misérables progrès. Jamais un désir ne sera formé par vous, que je ne vous aide à le réaliser; vous régnerez sur vos vulgaires semblables; vous serez fourni de flatteries et même d’adorations; l’argent, l’or, les diamants, les palais féeriques, viendront vous chercher et vous prieront de les accepter, sans que vous ayez fait un effort pour les gagner; vous changerez de patrie et de contrée aussi souvent que votre fantaisie vous l’ordonnera; vous vous souillerez de voluptés, sans lassitude, dans des pays charmants où il fait toujours chaud et où les femmes sentent aussi bon que les fleurs, – et cætera, et cætera...’, ajouta-t-il en se levant et en me congédiant avec un bon sourire” (Baudelaire, 1972: 118).

Contudo, quando começa a subtrair-se lentamente ao domínio encantatório da sedutora criatura, tal “prodigieux bonheur” desperta a habitual desconfiança do sujeito enunciator (119). Curiosamente, esta desconfiança não revela um repúdio pela oferta do jogador generoso, mas talvez demoníaco. Muito pelo contrário, o que se receia é a quebra da promessa daquele, sendo o sujeito enunciator levado, enquanto faz as suas preces nocturnas, “par un reste d’habitude imbécile”, a proferir as seguintes palavras: “Mon Dieu! Seigneur, mon Dieu! faites que le diable me tienne sa parole!” (119). Supremo paradoxo, ou mesmo blasfémia, que acentua a contaminação divino/satânico e a inversão do escândalo fantástico, pois o elemento perturbador, o símbolo absoluto do mal da humanidade, é aqui visto como algo benéfico e desejável.

Em *Le Spleen de Paris*, a justaposição, sem ligação interna, dos vários quadros, que se reflectem ou contradizem, tem, em primeiro lugar, um efeito de jogo de contrastes, para o qual concorre, por exemplo, a alternância de poemas satânicos e outros moralizadores ou fraternos. Todavia, por outro lado, essa justaposição permite também reproduzir um universo caótico, ele próprio feito de contrastes profundos, de degradação e de choque, isto é, a vida na grande capital moderna. Neste contexto, os elementos sobrenaturais contribuem para esse fim comum de recusa do *Ennui* e desejo do Ideal, operando por via da ênfase no jogo de transgressões, quer dizer, na tentativa de encontrar o Ideal através do Mal como revolta. E, neste aspecto, Baudelaire filia-se numa certa admiração romântica pelo Príncipe das Trevas, visto como Anjo revoltado. No entanto, encontramos nesta colectânea, e paradoxalmente em relação aos espíritos das Luzes e do Progresso, uma visão moderna do real como caos, da vida como condenação, isto é, o Inferno é o aqui e agora, somos nós, são os outros e não qualquer entidade sobrenatural. “Parente do conto fantástico”, como diz Vax, o tratamento do fantástico em *Le Spleen de Paris* acentua a transgressão e o escândalo, mas transferindo a ambiguidade do plano da mera questão de se decidir se é real ou sobrenatural para o da afirmação inverosímil de que *o real é sobrenatural*, tal como *o sobrenatural pode ser muito familiar*. Por outro lado, a ambiguidade verifica-se ainda no plano da diluição das fronteiras entre Bem/Mal, divino/satânico, real/sobrenatural, prosa/poesia. No fundo, nesta obra de Baudelaire, a problemática do fantástico conjuga-se harmoniosamente com os demais aspectos que a caracterizam, servindo para enfatizar o desconcerto íntimo do sujeito enunciativo.

De desconcerto íntimo associado ao imperativo de tentar explicar racionalmente um facto insólito, inverosímil ou mesmo impossível trata também, embora de forma diferente, a terceira obra sobre a qual nos iremos agora deter, o conto *Apparition*¹⁴, de Guy de Maupassant (1850-1893), um dos mais conceituados mestres do fantástico.

¹⁴ O conto foi publicado pela 1ª vez em *Le Gaulois* de 04 de Abril de 1883.

De um modo geral, esta narrativa evidencia uma sólida construção, tendo como espinha dorsal a cadeia de eventos à qual, como sucede estruturalmente no conto, é conferida maior importância do que ao tratamento da psicologia da(s) personagem(ns): trata-se de factos ocorridos *com* ela(s). No entanto, é nítida a preferência por caracteres que, de alguma maneira, se distinguem da massa anónima, não raro por serem protagonistas de um drama insólito. É o caso dos textos fantásticos (e concretamente de *Apparition*), em que o herói precisa, não obstante, de se apresentar o mais conforme possível a um tipo sociocultural longe de qualquer suspeita. Porquê? Já o dissemos: como forma de conferir verosimilhança aos inverosímeis eventos narrados. Assim, afirma-se verdadeiro algo inconciliável, ou seja, a coabitação de duas ordens paradoxais – de um lado, a ordem do mundo familiar, do real quotidiano; do outro, a ordem do meta-empírico (de carácter negativo), tão plausível quanto a anterior, e que instaura uma ruptura, uma fenda na primeira, perturbando a relação da personagem (e do leitor, que com ela é levado a identificar-se) com as coisas que fazem parte da sua experiência vivencial. Daí o difícil equilíbrio do fantástico, como vimos: um passo em falso para o lado da aceitação da manifestação sobrenatural e cai no maravilhoso; um passo em falso para o lado da explicação racional e cai no estranho. De comum aos três, o fenómeno meta-empírico. Específico do fantástico, a ambiguidade instaurada e constantemente preservada até ao final. Tratando-se de um conto fantástico, cujo tema é o *medo* (daquilo que não se compreende e que *toma posse* do indivíduo – um fantasma?/a loucura?), como se constrói aqui a ambiguidade, a débil fronteira entre sobrenatural e razão/alucinação? Seguindo a proposta de F. Furtado, atentaremos em cinco aspectos que funcionam como reforço da plausibilidade, mantendo a dúvida. Ou seja, aqueles que permitem a encenação da leitura¹⁵ como jogo da ambiguidade. São eles: a construção da verosimilhança do inverosímil a partir de elementos como o papel do narratário, o narrador-actor, a caracterização ambígua das personagens e o tratamento do tempo e do espaço.

O título, *Apparition*, introduz-nos, de imediato, o motivo central do conto, nomeando a manifestação meta-empírica. A extrema concisão do sintagma nominal, excluindo o substantivo de qualquer determinante, é sintomática do carácter ambíguo da manifestação. Ele (sintagma) irrompe na página tal como ela (aparição) irrompe no real: subitamente, sem explicações. Poderíamos ser levados a pensar que tal clareza representaria uma aceitação do fenómeno sobrenatural, quebrando, assim, a ambiguidade. Contudo, logo na primeira frase da sequência inicial (I Parte) surge o contraponto racional do fenómeno: “On parlait de *séquestration* à propos d’un procès récent” (Maupassant, 1909: 155, itálicos nossos). Instaura-se, portanto, desde o início, a dúvida, a ambiguidade: a história a que iremos

¹⁵ O problema da leitura é aqui considerado a dois níveis: extratextual (o plano do leitor) e intratextual (o plano do herói que tenta descodificar os signos que se lhe apresentam).

assistir é mesmo do domínio de uma ordem sobrenatural ou tem, pelo contrário, uma explicação natural – um sequestro? De facto, somos arrastados de uma para a outra até ao final do texto, não podendo nunca optar exclusivamente por uma das hipóteses.

Esta primeira parte (I) funciona como *situação* a vários níveis: temático (a explicação residirá num sequestro?), temporal (“à la fin d’une soirée intime”), espacial (“rue de Grenelle, dans un ancien hotel”), social (círculo íntimo de amigos: “le vieux marquis de la Tour-Samuel”), dados que correspondem à criação do efeito de real, completados por um enquadramento epocal e ideológico (opinião pública) verosímil. Por outro lado, a instância enunciativa apresenta-se como um *narrador heterodiegético neutral*, que situa, não a história, mas a personagem que lhe dá voz (“le vieux marquis de la Tour-Samuel, âgé de quatre-vingt-deux ans, se leva et vint s’appuyer à la cheminée. Il dit de sa voix un peu tremblante”). Testemunha da narrativa do marquês, não pode ter um estatuto de onisciência, pois tal anularia a ambiguidade. De facto, diz-se: “chacun avait son histoire, une histoire qu’il affirmait vraie” (155, itálicos nossos). A responsabilidade do enunciado é deixada, assim, à personagem, não emitindo o primeiro narrador, o do nível da narrativa-quadro, qualquer julgamento, limitando-se a mostrar, a pôr em cena a personagem – caracterizada, pelo estatuto social e pela idade, como um indivíduo digno de crédito. Mostrando a quem? A um *destinatário extratextual*, um narratário que corresponde ao leitor. Para convencê-lo da sua imparcialidade, o estilo adoptado é simples, claro, conciso: frases breves, contendo, porém, o máximo de informação factual e o mínimo de valorização.

A segunda (II) e a terceira (III) partes são da responsabilidade de um narrador de 1ª pessoa (“je sais”), correspondendo a um preâmbulo à narrativa do acontecimento insólito, uma preparação do auditório (II) e à narrativa propriamente dita (III). Assim, quando o velho marquês toma a palavra (“Moi aussi, je sais une chose étrange, tellement étrange, qu’elle a été l’obsession de ma vie”, 155), muda o foco narrativo: estamos agora na primeira pessoa e o narrador anterior desaparece totalmente. A instância do destinatário ocorre num duplo nível. *Intratextual* (o grupo, no qual se destacam as senhoras e se inclui verosimilmente o primeiro narrador), por um lado. Por outro, através da sequência inicial, num outro nível da responsabilidade justamente do primeiro narrador, o enunciado dirige-se a um destinatário *extratextual* (leitor), como vimos. Este encontra-se, no entanto, em pé de igualdade com aquele: não sabe mais e terá que decidir por si próprio. Aliás, o papel do narratário no texto fantástico é, precisamente, o de mediador entre o narrador e o leitor, funcionando como modelo deste ao ser receptivo à ambiguidade enunciada no discurso. Confrontemos a frase inicial proferida pelo marquês (“je sais une chose étrange”, 155) com a sua última (“Je ne sais rien de plus”, 168), que fecha o conto, deixando-o, todavia, aberto à livre interpretação de cada um. A última frase reforça, pois, a primeira, não avançando nenhuma explicação para o insólito acontecimento, sustentando, assim, a ambiguidade.

O marquês surge, então, como um narrador-personagem (autodiegético). Porém, entre o eu-narrador (a voz enunciativa de oitenta e dois anos) e o eu-narrado (o herói de vinte e seis), verifica-se um distanciamento temporal de cinquenta e seis anos, o que consolida a plausibilidade da história, quer pelo respeito merecido pela idade e pelo estatuto social do marquês, quer pela posição céptica por ele assumida (distinção entre “les dangers imaginaires” e “les dangers véritables”, 156; “Je ne crois pas aux fantômes”, 163), quer ainda pela constância do seu carácter. Porém, após tantos anos continua a não ter explicação racional para o evento insólito: “Je vais vous dire l’aventure telle quelle, sans chercher à l’expliquer. Il est bien certain qu’elle est explicable, à moins que je n’aie eu mon heure de folie. Mais non, je n’ai pas été fou, et je vous en donnerai la preuve. Imaginez ce que vous voudrez. Voici les faits tout simples” (156). Com efeito, é a dúvida permanente aquilo que o marcou:

Il m’est demeuré de ce jour-là une marque, une empreinte de peur, me comprenez-vous? Oui, j’ai subi l’horrible épouvante, pendant dix minutes, d’une telle façon que depuis cette heure une sorte de terreur constante m’est restée dans l’âme. Les bruits inattendus me font tressaillir jusqu’au cœur¹⁶; les objets que je distingue mal dans l’ombre du soir¹⁷ me donnent une envie folle de me sauver. J’ai peur la nuit, enfin. (Maupassant, 1909: 155-156)

Toda esta parte preparatória do auditório (II) nos coloca, de imediato, perante um determinado ângulo de visão perspectivador dos acontecimentos. Trata-se de uma focalização restritiva, pois embora exista um distanciamento temporal grande, ele funciona como reforço da ambiguidade e da autoridade do narrador e não como um meio explicativo – isso anularia o carácter fantástico, como já foi referido. Por outro lado, encontramos perante uma focalização interventiva servida por um discurso, apesar de tudo, valorativo¹⁸ e modalizante¹⁹. Tudo é perspectivado através dos sentidos (olfacto, visão, audição e tacto) do herói, o que, ao não excluir a hipótese de uma alteração da percepção do real, favorece uma ambiguidade do ponto de vista.

A narrativa do marquês (III) inicia-se com uma situação espácio-temporal que tem como intuito torná-la verosímil: “C’était en 1827, au mois de juillet. Je me trouvais à Rouen en garnison” (157). A primeira função cardinal do conto – reencontro (“je rencontraï un homme”, 157) – introduz-nos a personagem responsável, em certa medida, pelo

¹⁶ Indício dos leves ruídos e dos suspiros captados na sequência da aparição.

¹⁷ Indício ambíguo da sequência da aparição – cena passada na obscuridade: tudo pode ter sido fruto de uma perturbação dos sentidos.

¹⁸ Cf. “dangers imaginaires” vs. “dangers véritables”; “épouvantables et stupides terreurs”; “je ne crois pas aux fantômes; et bien! j’ai défailli sous la hideuse peur des morts. [...] comme un lâche” (163).

¹⁹ Cf. “Le manoir semblait abandonné depuis vingt ans. [...] Il semblait atterré” (160); “comme si on venait [...] les sièges semblaient en déroute. [...] je crus entendre ou plutôt sentir un frôlement derrière moi” (162).

acontecimento. A catálise que se lhe segue explica quem é esse homem: “C’était un ami de jeunesse que j’avais beaucoup aimé” (157). Justifica-se, assim, a verosimilhança da relação de intimidade e o tratamento por tu, bem como o pedido insólito dirigido ao herói-narrador, ao qual este prontamente acede. Esta catálise, através do encaixe da história resumida do amigo relativa aos cinco anos em que estiveram afastados, fornece uma série de elementos capazes de fazer pender o prato da balança um pouco para o lado do sobrenatural. Impera o excesso de valor negativo²⁰: o brusco envelhecimento do amigo provocado pela morte da mulher, uma fatal relação amorosa também ela marcada pelo excesso (157). O amigo é uma personagem estranha e perturbada (158-160) e que irá desaparecer em circunstâncias não explicadas. Ambíguo é, também, o caseiro, agindo de forma muito estranha em relação à entrada do herói-narrador no solar, parecendo saber de algo invulgar: ou a presença efectiva do fantasma feminino ou a presença de uma mulher sequestrada (160).

A caracterização da mulher/aparição não ajuda na resolução do enigma. Como um fantasma convencional, veste-se branco, o que, porém, também é normal em termos de traje de dormir. Quando aparece, a voz é bem material, embora talvez um pouco spectral (“elle parla d’une voix douce et douloureuse qui faisait vibrer les nerfs”, 164). A sua “chevelure de glace” (165) também parece material: “ses longs cheveux qui me donnèrent à la peau une sensation de froid atroce comme si j’eusse manié des serpents [...]. / Cette sensation m’est restée dans les doigts et je tressaille en y songeant” (165). A qualificação de pendor sobrenatural, maléfico, depende exclusivamente da percepção do sujeito enunciador que, note-se, está num estado de absoluto pânico (“J’étais éperdu à ne plus savoir ce que je faisais [...]. J’avais peur”, 164). Então, ele hesita perante o que vê, ou julga ver, “femme ou spectre” (164). Estranho é, sem dúvida, o aparecimento e o desaparecimento súbitos, assim como o bizarro pedido, simbolicamente erótico: “– Peignez-moi, oh! peignez-moi; cela me guérira; il faut qu’on me peigne. Regardez ma tête... Comme je souffre; et mes cheveux, comme ils me font mal! / [...]. Elle soupirait, penchait la tête, semblait heureuse” (165). O carácter irreal da cena é preparado, contudo, pela descrição precedente do espaço onde tem lugar, marcado pelo hibridismo entre os dados do real, perfeitamente verosímeis, e indícios de subversão (em número muito inferior). Primeiro, apresenta-se uma área isolada, afastada de uma zona urbana, num dia em que o tempo está magnífico (158-159). Depois, passa-se para o solar antigo, desabitado, em ruínas (160). Em seguida, verifica-se a penetração no ambiente interior (161). Por fim, o herói-narrador entra no quarto desabitado, fechado, com cheiro a mofo e mergulhado na escuridão (161). Quando os olhos se habituam, ele nota a desordem, “un lit sans draps, mais gardant ses matelas et ses oreillers, dont l’un portait l’empreinte profonde d’un coude ou d’une tête comme si on venait de se

²⁰ Se bem que possa ser atribuído à perspectiva (perturbada?) da voz narradora – o discurso é modalizado, e é a voz que, em discurso indirecto, reporta a história. Somente mais adiante o amigo tomará a palavra.

poser dessus” e “une porte, celle d’une armoire sans doute²¹, était demeurée entr’ouverte”²² (161-162). Os elementos de subversão, decorrentes, contudo, da percepção da personagem, são modalizados pelo discurso, o que reforça a ambiguidade, assim como a tentativa fracassada de iluminar o quarto (162). Oposto ao espaço ameaçador da ocorrência insólita, do qual foge em pânico (166), é o abrigo do espaço familiar do seu quarto, onde pode, então, tentar compreender: “Certes, j’avais eu un de ces incompréhensibles ébranlements nerveux, un de ces affolements du cerveau qui enfantent les miracles, à qui le Surnaturel doit sa puissance” (166). Contudo, aparece de novo um elemento subversivo, desfazendo a teia lógica, equilibrando novamente os pratos da balança do fantástico: “Et j’allais croire à une vision, à une erreur de mes sens, quand je m’approchai de ma fenêtre. Mes yeux, par hasard, descendirent sur ma poitrine. Mon dolman était plein de cheveux, de longs cheveux de femme qui s’étaient enroulés aux boutons!” (167). Tal materialidade é causa do medo persistente, pois não sabe como explicá-la, assim como o estranho desaparecimento do amigo, procurando-se, através do recurso à justiça, consolidar a autoridade e a verosimilhança (167-168). A narrativa encaixada do marquês termina e encerra o texto, sublinhando a dúvida, a ambiguidade do caso: os fantasmas, como seres sobrenaturais, não costumam deixar cabelos reais; mas também as mulheres de carne e osso não podem desaparecer no ar. Levando em conta que esta figura feminina saiu por uma porta aparentemente real, não é verosímil que um jovem militar não tenha conseguido abri-la ou, em último caso, deitá-la abaixo.

Neste conto, conjugam-se duas linhas de sentido recorrentes em Maupassant: a linha erótico/sensual e a linha da fobia da loucura, que se entrecruzam no motivo central – a cabeleira feminina. A leitura poderia escolher uma das vias, no entanto, em nossa opinião, elas encontram-se de tal forma entrançadas, que seria redutor não considerar uma certa ambiguidade que se coloca a este nível. De facto, confrontado com a presença (ou a sugestão) de algo para além do racional, o protagonista sente a dúvida instaurar-se em si e, com ela, o medo. Contudo, nada no texto invalida uma outra hipótese interpretativa, a de que o velho marquês esteve todo o tempo a jogar com a credulidade do seu auditório feminino. De acordo com as regras do género fantástico, tanto aqui como nos outros exemplos tratados, decida o leitor aquilo em que quer acreditar.

Em conclusão, podemos dizer que, na narrativa fantástica, os conceitos aristotélicos de verosímil e inverosímil servem para construir um discurso ambíguo, onde o fingimento da verdade está ao serviço de uma literatura da perplexidade inquietante que provoca o medo. De facto, como vimos, o fantástico é, sobretudo, uma questão de percepção: para provocar

²¹ A certeza será posta em causa mais adiante.

²² Será por aí que o ser desaparecerá, reforçando a ambiguidade textual: “[elle] s’enfuit par la porte que j’avais remarquée entr’ouverte. / [...] Je m’élançai sur la porte par où cet être était parti. Je la trouvai fermée et inébranlable” (165-166).

no leitor o efeito da angústia e do medo, a narrativa fantástica assenta na ambiguidade da apresentação do fenómeno meta-empírico, fingidamente verdadeiro, inserindo, assim, num quadro real verosímil, algo de escandalosamente inverosímil que instaura o paradoxo nos quadros de referência do mundo conhecido, podendo conduzir à loucura ou/e à morte. O fantástico afasta-se, então, por um lado, da inverosimilhança pressuposta pelo pacto ficcional do maravilhoso, mas ele distancia-se, igualmente, por outro lado, do imperativo da verosimilhança absoluta que, de Aristóteles ao Classicismo (seiscentista e setecentista) e, já no séc. XIX, à estética realista, enforma o pacto ficcional das várias manifestações do “realismo” na literatura francesa e europeia. É na passagem de um código ao outro que poderemos inserir tanto o *Sylphe* de Crébillon como os exemplos de *Le Spleen de Paris* de Baudelaire acima estudados, onde a irrupção do sobrenatural, a confirmar-se, acabaria por ser bem aceite, nomeadamente por destruir o tédio da vida quotidiana quer da Condessa, quer do Poeta. No entanto, a narrativa de Maupassant evidencia já uma assunção plena do código do novo género fantástico, jogando com todos os seus aspectos estruturais. Nela, o “efeito de real” mostra-se absolutamente imprescindível de forma a, paradoxalmente, fazer irromper e tornar admissível a aparência sobrenatural dos fenómenos encenados, satisfazendo o delicado equilíbrio da ambiguidade estrutural que caracteriza o género. Justamente porque a sua ambiguidade estrutural, ao impedir a exclusão da hipótese sobrenatural, acaba por, paradoxalmente, a reforçar, o fantástico pode ser considerado como reacção romântica contra os excessos de confiança do racionalismo iluminista, denunciando a curiosidade intelectual como perigosa. “Reacção retrógrada contra o avanço das ‘luzes’ e o inevitável triunfo da razão ou, pelo contrário, polémica esclarecida sobre uma presumível ruptura dos limites do universo conhecido?”, questiona F. Furtado para, de seguida, responder (?): “vago e indeliberado, o fantástico transporta ainda para este plano, mantendo-a, a ambiguidade que lhe dá forma” (Furtado, 1980: 138). Ou, como no poema em prosa de Baudelaire “Le joueur généreux”, Sua Alteza, supostamente o próprio Diabo, explica ao sujeito da narração

l’absurdité des différentes philosophies qui avaient jusqu’à présent pris possession du cerveau humain [...]. [Son Altesse] ne se plaignit en aucune façon de la mauvaise réputation dont elle jouit dans toutes les parties du monde, m’assura qu’elle était, elle-même, la personne la plus intéressée à la destruction de la *superstition*, et m’avoua qu’elle n’avait eu peur, relativement à son propre pouvoir, qu’une seule fois, c’était le jour où elle avait entendu un prédicateur, plus subtil que ses confrères, s’écrier en chaire: “Mes chers frères, n’oubliez jamais, quand vous entendrez vanter le progrès des lumières, que la plus belle des ruses du diable est de vous persuader qu’il n’existe pas!” (Baudelaire, 1972: 116-117)

Bibliografia

- ARISTÓTELES (1992). *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- BAUDELAIRE, Charles (1972). *Le Spleen de Paris: petits poèmes en prose*. Paris: Le Livre de Poche/Librairie Générale Française.
- BESSIÈRE, Irène (1974). *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse Université.
- BOZZETTO, R. et al. (1980). "Penser le fantastique". In: *Europe*, nº 611 (*Les Fantastiques*). Paris: Les Editeurs Français Réunis, pp. 26-31.
- CASTEX, P.G. (1951). *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: José Corti.
- CAZOTTE, Jacques (1965). *Le Diable amoureux, nouvelle espagnole*. In: *Romanciers du XVIIIe siècle*, T.II. Paris: Bibliothèque de la Pléiade / Gallimard.
- Communications* nº 11 (1968). Paris: Seuil.
- CRÉBILLON, Claude (1999). "Le Sylphe". In: *Œuvres complètes*. Paris: Classiques Garnier Multimédia, t. I, pp. 23-37.
- FURTADO, Filipe (1980). *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte.
- MAUPASSANT, Guy de (1909). "Apparition". In: *Clair de Lune (Œuvres Complètes)*. Paris: Librairie Louis Conard, p. 155-168.
- MILNER, Max (1960). *Le Diable dans la littérature française, de Cazotte à Baudelaire*. Paris: José Corti.
- MUCHEMBLED, Robert (2003). *Uma história do Diabo (séculos XII a XX)*. Lisboa: Terramar.
- POTOCKI, Jean (2002). *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Paris: Gallimard.
- SCHNEIDER, Marcel (1985). *Histoire de la littérature fantastique*. Paris: Fayard.
- TODOROV, Tzvetan (1977). *Introdução à literatura fantástica*. Lisboa: Moraes Editores.
- VAX, Louis (1972). *A arte e a literatura fantásticas*. Lisboa: Arcádia.

AUX CONFINS DE L'INVRAISEMBLABLE: Voyage et fantaisie dans le récit court balzacien

PEDRO MÉNDEZ
Université de Murcia
psmendez@um.es

Résumé

Face au Balzac réaliste, auteur engagé dans l'évocation vraisemblable d'une époque, et au Balzac philosophique et penseur, auteur de récits fantastiques, cet article se situe de l'autre côté, dans un domaine peu exploré de l'univers balzacien, celui de l'invraisemblable. Un insolite Balzac "voyageur" nous conduit dans un monde inédit de fantaisie et d'imagination où tout est possible. C'est en dehors du corpus de *La Comédie Humaine*, dans des œuvres marginales, que nous trouvons ces récits de voyages balzaciens (quatre seulement). Dans ce travail nous nous interrogeons sur les raisons de leur marginalité dans l'ensemble de la production balzacienne, tout en analysant leur signification et le rôle joué par la fantaisie et l'invraisemblable dans leur action narrative.

Abstract

In contrast to the general views of Balzac as a realistic author, philosopher and thinker, committed not only to the realistic depiction of his time but also to the creation of fantastic tales, this article focuses on an aspect of Balzac's universe which has been very little studied: the implausible. An unusual Balzac "traveler" takes us to an unknown world of fantasy and imagination where everything is possible. It is outside the corpus of *La Comédie Humaine*, in less important works, where we can find these journey short stories, which are only four. In this project we will wonder what the reasons for this marginal importance are in the context of the whole of his production. We will also analyze its meaning and the role that fantasy and the implausible play in his narrative.

Mots-clés: XIX^e siècle, récit court balzacien, voyage, fantaisie, invraisemblable

Keywords: 19th century, Balzac's short story, journey, fantasy, implausible

Les motifs du voyage peuvent être variés. Dans sa réalisation peut intervenir un but scientifique, culturel, ludique ou un désir d'évasion personnelle. En tout cas, le voyage implique toujours un "aller" vers l'Autre, vers ce qui est différent, vers ce qui est étranger pour nous. Le récit de voyages raconte, donc, à partir d'approches très diverses, ce rapprochement de l'homme à une nouvelle réalité qu'il souhaite ou qu'il a besoin de connaître. Présent dans la création littéraire depuis ses origines, le voyage devient un sujet spécialement récurrent et significatif dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et tout au long du siècle suivant, dû à des facteurs conjoncturels, comme l'expansion coloniale et l'amélioration qui commence à se produire dans les transports, facilitant les déplacements et réveillant l'intérêt de connaître d'autres gens, d'autres manières de vivre et de penser. Le romantisme français est attiré par l'exotisme d'autres époques comme celui de l'époque médiévale; d'autres lieux comme l'Italie, l'Allemagne, l'Espagne, les pays nordiques, l'Orient aussi. Le goût pour ce qui nous est inconnu, pour ce qui est perçu comme éloigné dans l'espace ou dans le temps, continue dans la période réaliste, de sorte que les voyageurs et les voyages abondent au XIX^e siècle non seulement sur le plan de la fiction littéraire, mais aussi dans celui de l'Histoire ou de la Géographie.

Pourtant, Balzac constitue une exception à un siècle où le voyage, non seulement comme fait fictionnel, mais aussi comme expérience personnelle, est à la mode parmi les écrivains. Bien qu'il ait visité des pays comme la Suisse, l'Ukraine, l'Allemagne, l'Italie ou la Hollande, ces voyages ne l'ont pas incité à pratiquer la littérature de voyages, de sorte que les motifs viatiques présents dans *La Comédie Humaine* n'ont finalement pas constitué des récits de voyages, si, dans le sens strict du terme, nous considérons le voyage comme le déplacement réel ou imaginaire d'un personnage, déplacement qui se transforme en anecdote déclencheuse et conductrice du récit. Balzac place la fiction de certains de ses textes hors de l'Hexagone, dans des pays comme l'Italie, l'Allemagne, la Norvège, la Belgique ou l'Espagne, mais l'évocation des expériences et des sensations que le déplacement crée chez le personnage manque d'entité comme axe narratif.

Le voyage est pour Balzac un objet intéressant, et peut-être même un des paramètres fondamentaux de la nouvelle société, prise dans le mouvement incessant de la civilisation urbaine, mais il ne constitue presque jamais une situation d'énonciation qui se prêterait au récit de ce qu'on a vu, de la manière dont on l'a vu, des impressions et pensées que l'on a eues. (Mozet & Petitier, 2004: 6)

Le voyage est présent comme élément fictionnel qui perfectionne le portrait social de *La Comédie Humaine*, mais Balzac refuse de se plier aux conventions littéraires du genre et de transformer l'expérience du voyageur en vecteur narratif de l'œuvre. Par conséquent, "si

la problématique contemporaine du récit de voyage apparaît dans *La Comédie Humaine*, c'est sous la forme d'une mise à distance" (Déruelle, 2003: 325-326), critiquant fréquemment un genre soumis en excès aux clichés¹. Cette réticence à se plier aux dictées de ce qu'il considère une mode littéraire, "un exercice facile souvent réservé aux esprits mineurs et au menteurs" (Thérenty, 2004: 286), explique la dévalorisation narrative du voyage au sein de la création balzacienne. Seuls "les récits de voyages accompagnés de confidences et donc liés à l'exploration de l'intime" (Thérenty, 2004: 285) échappent à la parodie. Mais ce type de voyage "autobiographique et intime" (Thérenty, 2004: 288), même étant le seul légitime pour Balzac, est aussi refusé par l'auteur:

Il existe, en effet, dans le voyage une dimension confessionnelle semble-t-il insupportable à Balzac au point que son seul récit de voyage achevé [*Voyage de Paris à Java*] transforme en convention la nécessité autobiographique du genre, puisqu'il s'agit d'un récit de voyage imaginaire, sans voyage. [...]

Écrire un récit de voyage non parodique serait sans doute pour Balzac raconter l'expérience intraduisible d'un voyage à travers soi-même, hors de toutes les limites de la bienséance, hors de tous les codes génériques, exposition impudique, insupportable et d'ailleurs irréalisable [...]. (Thérenty, 2004: 290-291)

Cette distance avec laquelle Balzac envisage la thématique et la technique inhérentes au récit de voyages explique peut-être pourquoi les rares textes balzaciens que nous pouvons affirmer respectent pleinement les paramètres esthétiques du genre, sont restés hors du corpus de *La Comédie Humaine*. En outre, le récit de voyages s'articulant normalement dans des histoires d'une certaine longueur, Balzac se détourne de la tendance générale en donnant à ces œuvres la forme de textes courts². Mais nous devons souligner un aspect qui nous semble être déterminant aussi de cet écartement. À l'exception de la *Lettre sur Kiew*, les récits de voyages balzaciens partagent une même caractéristique: le développement du thème du voyage dans le cadre d'un registre fictionnel qui emmène le lecteur dans le monde de l'imaginaire, de la fantaisie, de l'in vraisemblable. Ce lien que l'auteur établit entre voyage et fantaisie ne termine pas de s'accommoder au système

¹ Selon Déruelle, le rejet du genre viatique est très évident quand il s'agit du voyage à des lieux situés hors de la France. Au contraire, Balzac reflète une certaine esthétique du voyage, quand il centre son regard sur la province française, pour la transformer en lieu romanesque et objet de description, en la faisant porteuse de l'exotisme cherché traditionnellement dans d'autres pays: "La province se voit attribuer les traits caractéristiques des pays étrangers. Balzac reprend parfois ce qui nous semble être un *topos* du voyage en France. Par exemple, point besoin d'aller en Amérique pour trouver le dépaysement: les Chouans, les paysans sont des Peaux-Rouges et des Mohicans. Le voyage dans les provinces françaises permet en quelque sorte au narrateur balzacien de faire l'économie des récits de voyages à l'étranger" (2003: 340).

² Toutefois le récit bref n'est pas un genre considéré par lui comme marginal. Dans un siècle où la "nouvelle" connaît un essor sans précédent, Balzac est auteur de nombreux récits courts, la plupart publiés pour la première fois dans la presse, qui éprouve aussi un développement vertigineux au XIX^e siècle et qui a contribué de manière décisive au triomphe des formes brèves.

compositionnel qui dirige l'ensemble de son œuvre, présidé par le compromis de refléter de façon fidèle la réalité sociale et idéologique de son époque. Donc, si les récits ou les épisodes de type fantastique sont parfaitement imbriqués dans l'ensemble de *La Comédie Humaine* parce que le fonctionnement du fantastique a besoin d'un contexte réaliste, les narrations fantaisistes se situent, par contre, de l'autre côté, sur le plan du merveilleux, et elles s'éloignent de la représentation réaliste de l'œuvre balzacienne.

Outre la *Lettre sur Kiev*, quels sont les récits de Balzac proprement viatiques? Thérenty fait mention du *Voyage de Paris à Java*; mais nous pensons qu'il faut ajouter encore deux autres: *Voyage d'un lion d'Afrique à Paris, et ce qui s'ensuivit* et *Voyage d'un moineau de Paris à la recherche du meilleur gouvernement*. Voici, donc, les quatre récits balzaciens qui méritent sans aucun doute l'appellatif "viatique".

Étant moins intéressante pour l'objectif de notre étude, nous nous occuperons sommairement de la *Lettre sur Kiev*, œuvre de 1847. Thérenty (2004: 277) attribue à ce texte le privilège d'être, à côté de *Voyage de Paris à Java*, le seul exposant du genre viatique dans la production balzacienne. D'autres critiques, par contre, nient cette dimension parce que c'est un texte inachevé et trop court (Déruelle, 2003: 325). Il s'agit du récit – dans une lettre dirigée à Armand Bertin, du *Journal des Débats* – du voyage qu'il a fait en Ukraine, dans les dernières années de sa vie, quand il était déjà malade, pour se marier avec celle qui avait été jusqu'à ce moment-là sa maîtresse, la comtesse polonaise Mme Hanska. S'agissant d'un texte autobiographique, c'est Balzac lui-même qui y intervient comme figure énonciative et ce qui y prédomine ce sont les impressions de voyage. Les rares éditeurs de ce texte l'ont considéré inachevé parce que, contrairement à ce que le titre nous ferait penser, il n'y a presque rien sur Kiev. Pourtant, selon Smethurst, si l'on analyse l'histoire en partant du schéma "moi-voyage-désir", elle peut être considérée comme parfaitement finie (2002: 270), de telle sorte que "la *Lettre sur Kiev* n'est pas un pèlerinage à la Rome orthodoxe [Kiev], mais un voyage vers l'être désiré, une quête du Graal, où le voyage même devienne une série d'épreuves pour l'être désirant" (2002: 275). Pour sa part, Thérenty explique la non conclusion du récit par la difficulté qu'éprouve Balzac de s'adonner à une narration intimiste et autobiographique: "La *Lettre sur Kiev* 's'inachève' sans doute parce qu'elle finirait par révéler le plus intime de l'écrivain, sa vie amoureuse" (2004: 290).

Quant à *Voyage de Paris à Java*, cette œuvre fut publiée dans la *Revue de Paris*, en novembre 1832. L'une des raisons qui sont signalées contre sa considération comme récit de voyages c'est qu'il s'agit d'un voyage imaginaire (Déruelle, 2003: 325)³. En effet, c'est un voyage imaginaire non seulement dans la fiction, mais aussi du point de vue des

³ Marie Pinel (1996: 39-59) affirme, pour sa part, que *Voyage de Paris à Java* de Balzac, ainsi que *Voyage autour de ma chambre* (1794) et *Expédition nocturne autour de ma chambre* (1825), de Xavier de Maistre, parodient la littérature de voyages par le traitement de l'espace qui y existe.

circonstances qui interviennent dans la composition du texte, puisqu'il s'agit d'une œuvre écrite seulement à partir du travail préalable de documentation de l'auteur⁴, qui ne s'est jamais rendu dans les pays asiatiques. Toutefois, il est évident que le récit de voyages se situe dans un terrain fluctuant où les frontières ne sont pas précisées:

Le récit de voyage souffre, en bref, de ce qu'on pourrait appeler un problème de territorialité. [...] On se rend bien vite compte de l'impossibilité d'isoler, dans un système taxinomique quelconque, une position stable qui serait le lieu de manifestation exclusif du récit de voyage. C'est que celui-ci ignore les frontières et déjoue les limites formelles que tout effort classificatoire cherche à instaurer. [...] Le récit de voyage, étant un peu partout, n'est nulle part en particulier. (Wetzel, 1992: 4-5)

Partant de cette prémisse, *Voyage de Paris à Java*, comme voyage imaginaire, n'est qu'une manière parmi d'autres de manifestation du genre. Voyage immobile, sa différence avec le voyage fictionnel qui est offert au lecteur comme expérience réellement vécue réside dans le fait que le déplacement dans l'espace n'est pas physique, mais il se produit dans la pensée du personnage: "[...] un rien m'embarquait fatalement, à travers le dédale des contemplations, sur un vaisseau fantastique, et faisait surgir les milles délices de mon voyage imaginaire" (Balzac, 1994: 8). Le récit, voisinant parfois les limites du fantastique, met en scène un personnage qui, obsédé par le désir de connaître l'Orient, se déplace de Paris à la région de la Touraine pour y essayer de se débarrasser de cette idée qui le tourmente. Mais il aura là-bas une vision qui l'incite finalement à entamer son voyage:

Je fus arrêté soudain, à la hauteur du vieux château de Valesne, par le fantôme du Gange, qui se dressa devant moi!... Les eaux de l'Indre s'étaient transformées en celles de ce vaste fleuve indien. Je pris un vieux saule pour un crocodile, et les masses de Saché pour les élégantes et sveltes constructions d'Asie... Il y avait un commencement de folie à dénaturer ainsi les belles choses de mon pays: il fallait y mettre ordre. Alors, tout fut dit. Je résolu de partir, malgré la rigueur de la saison, pour mon voyage dans les possessions de leurs Majestés Hollandaise et Britannique⁵. (Balzac, 1994: 9)

Animé par sa ferme décision, le personnage part vers Bordeaux où il pense embarquer vers l'Asie. Balzac profite pour réitérer à plusieurs reprises, comme nous avons signalé ci-dessus, sa position critique vers la littérature de voyages faite jusqu'à ce moment-

⁴ Sur les sources qu'utilise Balzac pour la composition de *Voyage de Paris à Java*, voir Bui (2004: 261-264).

⁵ Voir note 1.

là. Le personnage narrateur exprime son désir de prendre distance à l'égard des topiques préétablis. "Il y eut dans ma détermination une sorte d'*excentricity*, dirait Lord Byron s'il vivait encore, qui ne me faisait ressembler à aucun des voyageurs vulgaires" (Balzac, 1994: 10). Le personnage part, donc, sans "remèdes contre le choléra-morbus, ni pacotille, ni tromblon, ni tente, ni lit de camp, rien enfin de ces mille choses inutiles aux voyageurs" (Balzac, 1994: 10). En outre, ce qu'il va raconter et la manière dont il va le raconter vont se détacher, volontaire et consciemment, de l'approche scientifique ou réaliste traditionnelle pour s'introduire pleinement dans le domaine de la fantaisie et de l'invraisemblable: "Je me promis surtout d'écrire mon voyage de manière à lui donner des teintes fabuleuses, afin d'être également lu par les savants, par les enfants, et cru par ceux qui croient tout ce qui est incroyable" (Balzac, 1994: 11).

Toutefois, le personnage n'arrivera jamais à Bordeaux. Il fait un arrêt à Angoulême et c'est ici où finit le voyage réel et commence le voyage imaginaire à Java. Lors d'une soirée, accompagné de trois amis, après quelques points de suspension et sans qu'il y ait de transition, le récit du "non-voyage" par les terres orientales se déclenche.

Permettez-moi de supprimer toutes les niaiseries empreintes de personnalité par lesquelles mes devanciers commencent leurs relations. Pour abréger, lancez-vous sur-le-champ à travers l'Océan et les mers d'Asie, franchissez les espaces sur un brick assez bon voilier, et venons rapidement au fait: à Java, à mon île de prédilection... Si vous vous y plaisez, si mes observations vous intéressent, vous aurez économisé les ennuis de la route. (Balzac, 1994: 12)

En une trentaine de pages le lecteur assistera à une évocation confuse et désordonnée de la pensée débordée du personnage:

J'avoue que, pour un Européen, pour un poète surtout, aucune terre ne saurait être aussi délicieuse que l'île de Java!... Je vous parlerai des choses qui s'imprimèrent le plus vivement dans ma mémoire, mais sans ordre, au gré de mes souvenirs! Ce qu'un voyageur oublie est toujours peu de chose. Si je ne suis pas littérairement logique, je le serai relativement à l'ordre des impressions. (Balzac, 1994: 13)

"Je me suis laissé aller à mes fantaisies. J'ai vu tout en amateur et en poète" (Balzac, 1994: 20), dira-t-il après, en pleine extase des plaisirs javanais.

Tout d'abord, ce seront les femmes javanaises qui focaliseront l'attention du personnage. Dès le début il remarque le danger de tomber sous le charme de la beauté de ces créatures, femmes mortelles et vampiriques:

Mais, à Java, la mort est dans l'air: elle plane autour de vous; elle est dans un sourire de femme, dans une œillade, dans un geste fascinateur, dans les ondulations d'une robe. Là, si vous avez la prétention d'aimer, de suivre vos penchants, vous périssez radicalement. (Balzac, 1994: 14)

Cependant, malgré le risque qu'entraîne l'aventure amoureuse à Java, le personnage ne peut se détourner de la séduction fatale qu'exerce sur lui le charme exotique des femmes de Java:

Il est rare que les Européens résistent au spectacle de ces féeries. Quant à moi, j'y ai succombé malgré l'effroyable avertissement écrit sur le front de ces Javanaises. Presque toutes mariées cinq ou six fois, et cinq ou six fois veuves. Pour un artiste, qu'y a-t-il de plus tentant que de lutter avec ces femmes pâles, frêles, délicates, vampiriques?... (Balzac, 1994: 16)

Le mariage du personnage avec une javanaise attise en lui "les plaisirs du suicide", un "suicide par excès d'amour" (Balzac, 1994: 16). Mais il ne parvient pas à accomplir son projet parce que sa femme, qui était à l'origine de ses funestes pensées, meurt.

Je n'imaginai rien de plus poétique, de plus gracieux, que ces langueurs douces, ces prostrations complètes qui devaient m'amener insensiblement au néant. Eh bien! j'ai trouvé la réalisation de ces rêves insensés dans le mariage de Java. C'est l'amour dans toute sa poésie; l'amour ardent, l'amour ingrat, l'amour sans remords! [...] Je fus sauvé de mon doux supplice par un accident. Ma Javanaise mourut, et je la regrettai bien vivement. (Balzac, 1994: 16-17)

Les digressions sur la faune et la flore de l'île aident à l'expression des sensations et des sentiments que la femme javanaise éveille au cœur du personnage:

Écouter les chants du bengali, respirer les volcamérias, en passant une main demi-morte dans quelque chevelure javanaise, au frais, sous un ciel de feu, dans l'atmosphère humide que les Chinois savent produire en étendant de longues nattes en paille de riz, mouillées, devant les fenêtres de votre palais tranquille, tout tapissé de soie, de cachemires éclatants... Ah! cette vie est une débauche d'âme et de poésie, dont il n'existe d'image en aucune extase. Pour ceux qui l'ont goûtée, il n'y a plus ni arts, ni musique, ni chefs-d'œuvre! (Balzac, 1994: 22)

Dans un récit comme celui-ci, proche de la rêverie, la référence aux substances excitantes et leurs pouvoirs hallucinatoires ne saurait manquer. À Java le thé est l'une des

plus consommées:

Le thé, pris à grandes doses et bu dans les contrées où, comme à Java, la feuille, fraîche encore, n'a rien perdu de ses précieux parfums, le thé vous verse tous les trésors de la mélancolie, les rêves, les projets du soir, même les conceptions inspirées par le café, même les jouissances de l'opium. [...] Votre état n'est pas le sommeil, mais une somnolence indécise semblable à la rêvasserie du matin. (Balzac, 1994: 27)

Mais la mort, évoquée à propos des femmes, revient dans le récit:

Toutes ces jouissances réunies, la Javanaise, les fleurs, les oiseaux, les parfums, le jour, l'air, cette poésie qui met une âme entière dans chaque sens, m'ont fait dire depuis mon retour des Indes:

– Heureux ceux qui vont mourir à Java!... (Balzac, 1994: 27)

Cette idée semble même devenir consubstantielle à bien des aspects qui définissent la culture javanaise. C'est le cas "de la merveille du pays, de l'*upas*, le seul arbre de cette espèce qui existe sur le globe, et dont les terribles produits jouent un si grand rôle dans les mœurs javanaises" (Balzac, 1994: 28). L'omniprésence de la mort ajoute parfois même un ton macabre à la rêverie narrative. Voici un fragment de la digression accordée à l'arbre vénénéux:

Figurez-vous une plaine d'ossements blanchis, ceinture digne de l'*upas*, témoignage de son pouvoir, malheureux atteints çà et là, quand ils se croyaient sauvés, la plupart amoncelés autour de l'arbre. Ces squelettes, frappés par le soleil des Indes, s'en renvoyaient capricieusement les rayons. Les jeux de la lumière, à travers ces dépouilles, produisaient des effets atroces. Il y avait des têtes dont les yeux flamboyaient, des crânes qui semblaient maudire le ciel, et des dents qui mordaient encore!... (Balzac, 1994: 30)

L'arbre-fougère, les singes, les bisons, les crocodiles sont d'autres éléments javanais qui attirent l'attention du personnage. Leur présentation plonge le lecteur dans un jeu constant entre réalité et irréalité:

Il n'y a ni paroles ni pinceaux pour dire ou pour peindre les mouvements, les physionomies, l'air fin ou spirituel, les lazzis de ces bonnes gens-là. Mais ce qui me fit tout à la fois rire et penser ce fut l'aspect des vieux singes blessés qui venaient en s'appuyant sur des cannes, et se traînant comme nos invalides errants sur le quai

Bourbon. Il ne leur manquait que des jambes de bois ou des bras en écharpe pour me donner une vue en raccourci de la nature humaine. (Balzac, 1994: 39)

“Un livre de voyage est une chimère dont l'imagination doit savoir enfourcher la croupe aérienne” (Balzac, 1994: 42). Nous sommes, donc, face à un voyage imaginaire, côtoyant la rêverie et l'incroyable, et riche en fantaisie; un voyage immobile, transformé en voyage à l'intérieur de nous-mêmes, dans le monde des émotions.

La comparaison de l'Orient avec l'Europe, de Java avec Paris, ayant été présente tout au long de la narration, celle-ci finit par une descente du “ciel”, du “paradis” javanais à la réalité mondaine:

Ah! les Indes sont la patrie des voluptés!... Paris est, dit-on, la patrie de la pensée! Cette idée console. Cependant, la consolation serait plus complète si l'on pouvait rencontrer des Javanaises à Paris. Hélas! il n'y a que des demi-Javanaises, sans chevelures; puis les Parisiennes pensent, elles font de l'esprit, et la femme de l'Orient est une bête sublime. (Balzac, 1994: 44)

L'épisode javanais s'achève, comme il avait commencé, par des points de suspension. Le lecteur découvre alors que le narrateur du voyage à Java n'a pas été le personnage du récit cadre, mais l'un des amis dont il était accompagné à Angoulême. “– Merci, dis-je à ce voyageur; vous m'avez fait voir Java en m'épargnant le fret, les avaries, les tempêtes et la Javanaise” (Balzac, 1994: 45). La critique du genre viatique traditionnel est présente aussi à la fin de l'œuvre, où le personnage ironise sur le fait qu'un déplacement réel n'est pas nécessaire, pour connaître d'autres lieux; les livres ou le pouvoir de notre imagination peuvent suffire pour nous y transporter:

Pendant les premiers jours de mon arrivée à Paris, j'eus bien de la peine à me persuader que je n'avais point été à Java, tant ce voyageur avait vivement frappé mon imagination par ses récits. [...]

Enfin, s'il est possible d'avoir été plus réellement à Java que je n'y suis allé, je défie tous les voyageurs, anciens et modernes, de s'y être amusés plus que moi et de le connaître aussi bien, aussi mal que je le connais. Vrais ou faux, ces discours fantastiques m'ont inoculé toute la poésie indienne. (Balzac, 1994: 45)

Nous sommes face à un récit – devenu métaphore du pouvoir du mot pour nous faire voyager à d'autres espaces, à un autre temps – qui s'avère insolite dans l'ensemble de l'œuvre balzacienne par son irréalisme. À la fin, contrairement à ce qu'il pourrait supposer, le lecteur découvre que l'évocation de Java n'est qu'un voyage inexistant, non-fait, un rêve.

Donc, par ce détachement du réel, le texte dépasse même la frontière du fantastique et se place définitivement dans une dimension fantaisiste.

Deux autres récits brefs, non considérés par la critique, mais qui sont aussi représentatifs du genre viatique, sont *Voyage d'un lion d'Afrique à Paris, et ce qui s'ensuivit* et *Voyage d'un moineau de Paris à la recherche du meilleur gouvernement*; tous deux maintenus, comme les textes précédents, en marge de *La Comédie Humaine*, probablement – nous l'avons déjà dit – parce que l'invraisemblance de leurs histoires ne convient pas à l'horizon social et idéologique de l'œuvre balzacienne. Ces deux œuvres – et trois autres encore⁶ – ont été la contribution de Balzac à un volume collectif illustré⁷ que l'éditeur Hetzel a mis en marche en 1840 et dont le titre, dans un clin d'œil à l'auteur de *La Comédie Humaine*, était *Scènes de la vie privée et publique des animaux. Les animaux peints par eux-mêmes et dessinés par un autre. Études de mœurs contemporaines*⁸. La procédure suivie, comme cela est exposé dans la préface de l'œuvre, était celle-ci: Grandville élaborait les dessins et les auteurs qui collaboraient dans l'édition inventaient une histoire pour le personnage créé. L'œuvre est ainsi publiée en livraisons hebdomadaires, et atteint le chiffre de cinquante numéros. Outre Balzac et Hetzel lui-même⁹, d'autres auteurs comme Nodier et sa fille, Jules Janin, Louis Viardot et Musset y ont participé. La bonne amitié entre Hetzel et Balzac¹⁰ a fait que celui-ci soit l'auteur qui a écrit le plus de récits pour l'anthologie – cinq au total, après l'éditeur qui en écrit dix¹¹. *Voyage d'un moineau de Paris à la recherche du meilleur gouvernement* a été attribué à George Sand, mais en réalité l'œuvre a été composée par Balzac et Sand a seulement ajouté le dernier paragraphe du texte d'un ton plus révolutionnaire que celui que Balzac pouvait publiquement employer. Une lettre de remerciement dirigée par Sand à Hetzel, permet de conclure de manière évidente que l'histoire ne lui appartient pas. L'origine de cette confusion paraît se devoir à l'intérêt de Balzac de ne pas éveiller de soupçons de favoritisme envers lui par le fait d'avoir contribué à l'œuvre avec plus d'histoires que les autres collaborateurs.

Comme son titre laisse deviner, toutes les histoires de l'anthologie ont des animaux comme protagonistes, mais Hetzel affirme dans la préface de l'œuvre que celle-ci inaugure une conception nouvelle de la fable, puisque, au-delà de la critique sociale et politique qui a

⁶ *Peignes de cœur d'une chatte anglaise, Guide-Âne à l'usage des animaux qui veulent parvenir aux honneurs et Les amours de deux bêtes offertes en exemple aux gens d'esprit.*

⁷ L'élaboration des dessins a été chargée à Grandville, qui avait illustré en 1838 les *Fables* de La Fontaine. Il a repris ainsi sa facette comme caricaturiste politique, en critiquant la société de son temps.

⁸ Dans notre rapprochement à la genèse de ces textes nous résumons les données que Rose Fortassier expose dans l'introduction et comptes rendus de *Peines de cœur d'une chatte anglaise et autres scènes de la vie privée et publique des animaux*. Cette édition (Flammarion, 1985) rassemble les cinq histoires balzaciennes mentionnées.

⁹ Celui-ci adopte le pseudonyme de Stahl.

¹⁰ Grâce à elle, Hetzel est devenu quelques années plus tard, avec Furne, le premier éditeur de *La Comédie Humaine*.

¹¹ Nodier et La Bédollière y ont apporté deux respectivement; Marie Menessier-Nodier, Alfred de Musset, Janin et Viardot, un; six autres textes ont été écrits par d'autres auteurs moins connus.

traditionnellement caractérisé ce genre, il ne s'agit pas d'histoires racontées d'après l'optique humaine; les animaux sont à la fois les protagonistes, les narrateurs et les gestionnaires de l'action narrative:

Jusqu'à présent c'était l'homme qui s'occupait de l'animal; ici, c'est l'animal qui s'inquiète de l'homme, qui le juge en se jugeant lui-même. Le point de vue, comme on voit, est changé. Nous avons différé enfin en ceci que l'homme ne prend jamais la parole lui-même, qu'il la reçoit au contraire de l'animal devenu à son tour le juge, l'historien, le chroniqueur, et, si l'on veut, le chef d'emploi¹².

Voyage d'un moineau de Paris à la recherche du meilleur gouvernement raconte à la première personne le périple d'un moineau qui vit dans la rue de Rivoli à Paris, dans la gouttière de la maison d'un illustre écrivain, défenseur des plus faibles. À cause de la lutte permanente entre riches et pauvres au sein de la société des moineaux parisiens, la communauté charge le protagoniste de voyager à travers le monde pour connaître les différentes formes de gouvernement qui existent et pouvoir ainsi décider laquelle est celle qui leur convient le plus:

On émit la proposition, approuvée à l'unanimité, d'envoyer un Moineau franc, impartial, observateur et instruit, à la recherche du Droit-Animal, et chargé de comparer les divers gouvernements. On me nomma. Malgré nos habitudes sédentaires, je partis en qualité de procureur général des Moineaux de Paris: que ne fait-on pas pour sa patrie! (Balzac, 1985: 96-97)

L'oiseau raconte les expériences vécues lors de son voyage: "[...] je mets la relation de mon voyage sur l'autel de la patrie, comme un renseignement diplomatique dû à la bonne foi d'un modeste philosophe ailé" (Balzac, 1985: 97).

Le moineau se rend premièrement à l'Île des Fourmis – l'Angleterre – mais ses enquêtes lui révèlent une organisation sociale injuste – "les Patriciennes naissent Patriciennes. Sans cela, où serait le miracle?" (Balzac, 1985: 99) – et une politique d'expansion qui ne finit pas de le convaincre:

Cette injuste agression était autorisée par le principe fondamental du gouvernement Formique dont la Charte a pour premier article: *Ote-toi de là, que je m'y mette*. Le second article porte en substance que ce qui convient à l'Empire Formique appartient à l'Empire Formique, et que quiconque s'oppose à ce que les sujets Formiques s'emparent devient l'ennemi du gouvernement Formique. (Balzac, 1985: 101)

¹² Cité par Fortassier (Balzac, 1985: 11).

L'oiseau part "vraiment affligé de la perfection de cette oligarchie et de la hardiesse de son égoïsme" (Balzac, 1985: 103). La visite, ensuite, au royaume des abeilles lui permet de connaître le fonctionnement de la monarchie absolue de droit divin. Le moineau découvre aussi des inégalités dans ce système politique:

- Princesse, repris-je, il me semble que la mécanique à laquelle vous donnez le nom de peuple des Abeilles exclut toute liberté, vos Ouvrières font toujours absolument la même chose, et vous vivez, je le vois, d'après les coutumes égyptiennes.
- Cela est vrai, mais l'Ordre est une des plus belles choses. ORDRE PUBLIC, voilà notre devise, et nous la pratiquons [...]. La monarchie, c'est l'ordre, et l'ordre est absolu.
- L'ordre à votre profit, princesse. [...]
- Eh! que voulez-vous? l'État c'est moi. Sans moi, tout périrait. Partout où chacun discute l'ordre, il fait l'ordre à son image, et comme il y a autant d'ordres que d'opinions, il s'ensuit un constant désordre. (Balzac, 1985: 109)

Finalement, l'oiseau voyage à la république des loups, entre l'Ukraine et la Tartarie. Fondée sur les principes de liberté et d'égalité, cette organisation socialiste ne le satisfait pas non plus:

La fière république des Loups ne me satisfaisait plus entièrement. N'est pas, après tout, une triste condition, que de vivre uniquement de rapines? Si l'égalité entre Loups est une des plus sublimes conquêtes de l'esprit animal, la guerre du Loup à l'Homme, à l'Oiseau de proie, au Cheval et à l'Esclave, n'en reste pas moins en principe une abominable violation du droit des Bêtes.
[...] Je tombai donc dans d'horribles doutes sur la nature des gouvernements. Je vis que beaucoup apprendre, c'est amasser des doutes. (Balzac, 1985: 116)

À son retour à Paris, le petit oiseau découvre que le maître de la maison a été emprisonné¹³. L'histoire finit avec cette réponse de l'écrivain, qui est la seule contribution originale de George Sand au texte: "– D'où viens-tu, cher petit compagnon? s'écria-t-il. Si tu as vu beaucoup de pays, tu as dû voir beaucoup de souffrances qui ne cesseront que par la promulgation du code de la Fraternité" (Balzac, 1985: 117).

Voyage d'un lion d'Afrique à Paris et ce qui s'ensuivit raconte le voyage à Paris d'un lion de l'Atlas, prince héritier dans son royaume, et son laquais, un tigre. Le lion accomplit

¹³ Fortassier (Balzac, 1985: 90) explique que, pour que l'histoire semble rédigée par George Sand, Balzac a créé ce personnage, derrière lequel se devine, en réalité, un ami de Sand, Lamennais, qui a été privé de liberté après la publication, en 1840, d'un pamphlet dans lequel il dénonçait les abus du pouvoir politique.

ainsi la volonté de son père de voyager en Europe pour s'instruire et observer les hommes qui, leur ayant usurpé leur nom, se font appeler comme eux, "lions"¹⁴. "Si les Hommes ont la question d'Orient, les Lions ont la question d'Europe, où depuis quelque temps des Hommes usurpaient leur nom, leurs crinières et leurs habitudes de conquête" (Balzac, 1985: 126).

À son arrivée à Paris, le lion est emprisonné par le gouvernement français dans le jardin botanique. Confondu, il croit qu'on lui fait un grand accueil, mais un ours blanc – prince dans son royaume aussi – lui explique qu'en réalité il a été fait prisonnier. Le lion n'oublie pas l'objectif de sa mission et il questionne l'ours sur la raison pour laquelle les hommes utilisent leurs noms:

- Quel avantage les Hommes trouvent-ils, cher Prince Oursakoff, à prendre nos noms sans pouvoir prendre nos qualités?
- Il est plus facile d'avoir de l'esprit en se disant une Bête qu'en se donnant pour un Homme de talent! D'ailleurs, les Hommes ont toujours si bien senti notre supériorité, que, de tout temps, ils se sont servis de nous pour s'anoblir. Regardez les vieux blasons? Partout des Animaux! (Balzac, 1985: 128-129)

Le lion s'échappe et, accompagné de son tigre, il parcourt la ville à la recherche des lions de Paris. Tous les deux sont guidés par un chien. Dans la ville on célèbre le carnaval et les animaux marchent dans les rues sans attirer l'attention de personne. En chemin ils remarquent des aspects de la vie parisienne qui les surprennent négativement comme la pollution, la cuisine ou le système politique français:

À Paris, le roi règne et ne gouverne pas. Si vous ne comprenez pas ce système je vais vous l'expliquer. On rassemble par trois à quatre cents groupes tous les honnêtes gens du pays en leur disant de se représenter par un d'eux. On obtient quatre cent cinquante-neuf Hommes chargés de faire la loi. Ces hommes sont vraiment plaisants: ils croient que cette opération communique le talent, ils imaginent qu'en nommant un Homme d'un certain nom, il aura la capacité, la connaissance des affaires; qu'enfin le mot honnête Homme est synonyme de législateur, et qu'un Mouton devient un Lion en lui disant: *Sois-le*. (Balzac, 1985: 131-132)

Finalement le chien conduit ses compagnons dans un café où le lion africain connaît non seulement les lions et lionnes de Paris, mais aussi les loups-cerviers et les rats. Balzac joue dans la fiction avec l'acception argotique de ces termes: les capitalistes cherchant le bénéfice rapide sont connus comme loups-cerviers; les lions sont les hommes élégants et

¹⁴ L'histoire est construite suivant la technique du récit encadré: il y a une histoire cadre qui ouvre et ferme l'action, où la narration est à la troisième personne; et une histoire centrale de type épistolaire, composée par les lettres que le lion et son laquais envoient au roi en Afrique, pour lui informer des étapes de son itinéraire.

présomptueux; les lionnes sont leurs femmes; et les rats, leurs amants:

– [...] Puis, Monseigneur, le Lion de Paris se distingue moins par lui-même que par son Rat, et aucun Lion ne va sans son Rat. Pardon, Altesse, si je rapproche deux noms aussi peu faits pour se toucher, mais je parle la langue du pays.

– Quel est ce nouvel Animal?

– Un Rat, mon prince: c'est six aunes de mousseline qui dansent, et il n'y a rien de plus dangereux, parce que ces six aunes de mousseline parlent, mangent, se promènent, ont de caprices, et tant, qu'elles finissent par ronger la fortune des Lions, quelque chose comme trente mille écus de dettes qui ne se retrouvent plus! (Balzac, 1985: 135)

Le lion africain décide d'assister à un bal où finalement il a un entretien avec un lion parisien. Il lui récrimine l'emploi inapproprié qu'on fait à Paris du nom "lion" et tous les deux entament alors une discussion après laquelle le lion africain, humilié par le lion parisien, décide de retourner dans son pays:

Son Altesse, Sire, jugea qu'elle n'avait plus rien à faire à Paris, que les Bêtes avaient grand tort de s'occuper des Hommes, qu'on pouvait les laisser sans crainte jouer avec leurs Rats, leurs Lionnes, leurs cannes, leurs joujoux dorés, leurs petites voitures et leurs gants; qu'il eût mieux valu qu'elle restât auprès de Votre Majesté, et qu'elle ferait bien de retourner au désert. (Balzac, 1985: 139)

Les deux œuvres partagent les mêmes caractéristiques. Nous avons pu constater qu'elles sont idéologiquement très riches, laissant deviner, derrière la fresque animale, une critique sociopolitique très marquée. Le type de personnages qu'elles mettent en scène – des animaux qui parlent et qui sont capables de raisonner –, déplace la fiction narrative au terrain du merveilleux, de sorte que le lecteur est conscient dès le début qu'il pénètre dans une dimension différente de celle qui est régie par les lois naturelles, un monde où tout est possible. Pourtant, le voyage des personnages dans cet univers de fantaisie contient les éléments constitutifs qui interviennent généralement dans les récits de voyages traditionnels: il y a un itinéraire autour duquel est articulée l'histoire, les faits sont racontés suivant un ordre chronologique et spatial, et la narration à la première personne rend plus vraisemblable l'acte discursif du voyage.

Il se peut que nous soyons surpris par le fait que Balzac ait utilisé, dans ces histoires, des animaux comme personnages, parce que cela constitue un procédé unique et tout à fait exceptionnel chez lui. La critique et le portrait sociaux nous y étant offerts sous un masque animalier, toute possibilité de vraisemblance est détruite. En plus, comme *Voyage de Paris à*

Java, ces histoires n'appartiennent pas à la typologie du fantastique développé par Balzac, lié à l'expression des théories scientifiques de son époque – aujourd'hui plutôt pseudo-scientifiques – et à la révélation de ses convictions philosophiques plus personnelles. Une réflexion de l'auteur dans la préface de *La Comédie Humaine* peut nous aider à mettre en contexte ce type d'histoires dans son œuvre. Balzac y dit que "l'idée première de *La Comédie Humaine* fut d'abord chez moi comme un rêve, comme un de ces projets impossibles que l'on caresse et qu'on laisse s'envoler; [...] Cette idée vint d'une comparaison entre l'Humanité et l'Animalité"¹⁵ (Balzac, 1976-1981: I, 7). À la lumière de cette pensée on peut mieux comprendre la présence, dans *La Comédie Humaine* et hors d'elle, de nombreuses métaphores animales qui donnent naissance à un authentique bestiaire d'hommes-chien, d'hommes-cochon, etc.¹⁶. De la même manière, pourrions-nous arriver à expliquer aussi l'existence dans l'univers balzacien de ces histoires d'animaux humanisés, qui nous montrent nos vices et nos défauts.

Dans *Voyage de Paris à Java* l'itinéraire du personnage nous emporte du monde réel à un univers de sensations et de fantaisie. Dans *Voyage d'un moineau de Paris à la recherche du meilleur gouvernement* et dans *Voyage d'un lion d'Afrique à Paris et ce qui s'ensuivit*, le chemin est l'inverse; d'un monde où tout est possible, les animaux protagonistes nous rapprochent de notre propre réalité. Côté constamment l'in vraisemblable, le voyage chez Balzac – à la différence du voyage traditionnel – essaye de nous conduire vers un inconnu qui ne se trouve pas nécessairement éloigné de nous dans l'espace ou dans le temps, mais il se trouve plutôt dans la force interne de l'individu pour appréhender le monde d'un autre regard. Moyen d'éloignement de la réalité, de cette quotidienneté si bien décrite dans les différentes *Scènes* de *La Comédie Humaine*, le voyage balzacien déplace le lecteur vers une nouvelle dimension, le monde de l'imagination et de l'incroyable, où l'acte de se comprendre lui-même et de comprendre ce qui l'entoure semble devenir moins problématique pour Balzac.

¹⁵ Selon Castex "le jeune Balzac a pressenti que [...] 'la société ressemblait à la Nature' et qu'il existait des espèces sociales, comme il y a des espèces zoologiques. Ainsi naquit dans son esprit l'idée d'un système de la Société, analogue au système de la Nature" (Balzac, 1976-1981: I, XI).

¹⁶ Sur ce thème, voir Thérien (1979).

Bibliographie

- BALZAC, Honoré de (1976-1981). *La Comédie Humaine*. Paris: Gallimard, coll. "Bibliothèque de La Pléiade", 12 vols.
- BALZAC, Honoré de (1994). *Voyage de Paris à Java*. La Rochelle: Rumeur des Ages.
- BALZAC, Honoré de (1985). *Peines de cœur d'une chatte anglaise et autres scènes de la vie privée et publique des animaux*. Introduction, notices, bibliographie, chronologie par Rose Fortassier. Paris: Flammarion.
- BUI, Véronique (2004). "D'Issoudun à Java ou de l'Inde en Indre-et-Loire". In: Nicole Mozet et Paule Petitier (éds.), *Balzac voyageur. Parcours, déplacements, mutations*. Tours: Université François Rabelais, pp. 259-275.
- DERUELLE, Aude (2003). "'L'Égypte, c'est tout sables'. Balzac et le récit de voyage". In: Alain Guyot et Chantal Massol (éds.), *Voyager en France au temps du Romantisme: Poétique, esthétique, idéologie*. Grenoble: ELLUG, pp. 325-341.
- MOZET, Nicole et PETITIER, Paule (2004). "Présentation". In: Nicole Mozet et Paule Petitier (éds.), *Balzac voyageur. Parcours, déplacements, mutations*. Tours: Université François Rabelais, pp. 3-10.
- PINEL, Marie (1996). "Le voyage immobile ou le traitement de l'espace dans les avatars du récit de voyage. Xavier de Maistre: *Voyage autour de ma chambre*, 1794, et *Expédition nocturne autour de ma chambre*, 1825; Balzac: *Voyage de Paris à Java*, 1832". In: *Les Cahiers du SEL*, n° 1, pp. 39-59.
- SMETHURST, Colin (2002). "De Java à Kiev: Le moi du voyageur". In: *L'année balzacienne*, pp. 269-278.
- THERENTY, Marie-Ève (2004). "Itinéraires d'écrivains et récits de voyage dans La Comédie Humaine. Pourquoi Balzac n'a-t-il pas écrit de récit de voyage?". In: Nicole Mozet et Paule Petitier (éds.), *Balzac voyageur. Parcours, déplacements, mutations*. Tours: Université François Rabelais, pp. 277-292.
- THERIEN, Michel (1979). "Métaphores animales et écriture balzacienne: le portrait et la description". In: *L'année balzacienne*, pp. 193-208.
- WETZEL, Andreas (1992). *Partir sans partir. Le récit de voyage littéraire au XIXe siècle*. Toronto: Éditions Paratexte.

À L'ÉCOUTE D'APOLLINAIRE:

Pour revenir au souci de vérité, de vraisemblance qui domine toutes les recherches [...] de l'esprit nouveau

ALICIA PIQUER DESVAUX
Universitat de Barcelona
apiquer@ub.edu

Résumé

On connaît les avatars de la notion de vraisemblance le long de la postmodernité, en France particulièrement. Elle demeure l'apanage des théoriciens qui insistent sur l'(in)vraisemblable. Dénonciation de la fiction, ère du soupçon, jeux d'intertextualité, déconstruction, dissémination, l'arbitraire de la littérature soumise à la littéralité et à l'appréciation du lecteur. Devenu explorateur d'un espace "surréal", Apollinaire cherche, dans ses contes et récits, à dépasser les limites de toute vraisemblance, à découvrir au moyen de l'humour et de l'imagination débridée, des nouvelles approches à une réalité "aux significations multiples".

Abstract

If, during centuries, France has postulated verisimilitude in all literary endeavours as a general rule for lucidity and good taste, throughout postmodernity it has been France's philosophers, semioticians, literary theorists and writers who have questioned this. All fiction is under suspicion; intertextual relations are spoken of, authorship is renounced, emphasis is placed on the arbitrariness of literature that is subjected to literality, etc. Through humour and boundless imagination the short stories of Apollinaire show us a world that goes beyond the limits of the true-to-life; that is, they provide a new approach to a reality "with multiple possible meanings".

Mots-clés: Vraisemblance, surréalité, humour, contes, Apollinaire

Keywords: Verisimilitude, humour, postmodernity, short stories, Apollinaire

Dans l'Antiquité, la vraisemblance avait été définie dans la rhétorique judiciaire (Platon: *Gorgias*; Corax, disciple d'Empédocle) comme un "art de persuasion", et dans la *Poétique* d'Aristote, comme une mesure de crédibilité: le rôle du poète serait de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu. Ainsi expliquée, elle s'est constituée la pierre de touche des poétiques littéraires le long de l'histoire, et a continué à être définie de façon à ne pas exclure les ambiguïtés: la suite des poétiques du XVI^e et du XVII^e siècle (Chapelain, Balzac, Mlle de Scudéry, La Mesnardière, Vossius, Rapin, Corneille, l'abbé d'Aubignac...), ainsi que les différentes œuvres de l'époque, souvent contradictoires, le montrent bien. La modernité romantique force ces présupposés (introduit le grotesque et le sublime), tandis que l'esthétique réaliste prétend à la reproduction "vraie" du monde. Cette illusion mimétique, bientôt déjouée par les écrivains, aboutit au contraire (la mise en œuvre des problèmes de perception et de connaissance). Flaubert, Maupassant, Jarry, les poètes maudits jouaient au moyen de l'ironie, de l'humour, du fantastique, à rendre évident le trompe-l'œil. D'autres, comme Mallarmé, "laissaient l'initiative aux mots". Apollinaire travaillait "l'esprit nouveau"; les surréalistes, en pratiquant "l'écriture automatique" ou en acceptant l'expérience d'une écriture à plusieurs ont contribué à désacraliser la figure de l'auteur; mais c'est bien Borges qui deviendra le plus radical, déjà en plein XX^e siècle (pensons aux nouvelles qui composent son recueil de *Ficciones*).

On connaît les avatars de la notion de vraisemblance le long de la postmodernité prônée par Lyotard, en France particulièrement. Elle demeure l'apanage des théoriciens qui insistent sur l'(in)vraisemblable. Dénonciation de la fiction, ère du soupçon, jeux d'intertextualité (Barthes 1980: 1015), déconstruction, dissémination. De Foucault (*Les mots et les choses*, 1966) à Barthes (le texte "étoilé ou brisé" et "la pluralité de lectures" de "Sarrazine" dans *S/Z*, 1970), Deleuze-Guattari (*Rhizome*, 1976), Derrida (*De la grammatologie*, 1967; *La dissémination*, 1972), Genette ("Vraisemblance ou motivation" *Figures II*, 1969; *Palimpsestes*, 1982), ou Baudrillard (*Simulacre et simulation*, 1981) tous insistent sur les rapports d'intertextualité, ou sur l'arbitraire de la littérature soumise à la littéralité et à l'appréciation du lecteur et, de surcroît, envisagent "la mort de l'auteur" (Barthes, 1968: 491-495).

Comment le poète Apollinaire avance-t-il ce débat? Apollinaire cherche, dès ses premières expériences littéraires, à dépasser les limites de toute vraisemblance, à découvrir de nouvelles approches à une réalité "aux significations multiples". Cet idéal de modernité est pourtant conséquence moins d'une rupture (façon rimbaldienne) que d'une assimilation et réinterprétation de la tradition pendant ses années de formation littéraire.

Apollinaire, habitué à écrire de petits récits dans les revues de l'époque, réunit et complète ses premiers contes et nouvelles dans des recueils (*L'Enchanteur pourrissant* (1909), *Hérésiarque et CIA* (1910), *Le Poète Assassiné* (1916) qui auront un certain succès

de critique et vont augmenter sa popularité auprès des cénacles littéraires d'orientation diverse (il est salué comme grand conteur aussi bien par André Billy que par Breton). Moins connus de nos jours puisque la renommée du grand poète d' *Alcools* et de *Calligrammes* attire toute l'attention, le travail d'édition des *Œuvres Complètes* aux éditions de la Pléiade élaboré brillamment par Michel Décaudin (Apollinaire 1993) et les études de Jean Burgos principalement (Burgos 1972), ont contribué à redonner à ces récits l'importance qu'ils ont dans le procès de gestation de l'œuvre entière, ainsi qu'ils montrent la cohérence du discours de l'auteur (dans le sens de la "motivation" dont parle Genette).

L'Enchanteur pourrissant

L'Enchanteur pourrissant répond à son engouement pour les mythes et les légendes du Moyen âge, les romans de la Table Ronde et la figure de Merlin. Il n'est pas le seul: de nombreux ouvrages romantiques sont revenus sur ces personnages merveilleux et courtois. Il y a eu le labeur des érudits qu'Apollinaire connaissait car il aimait fréquenter les bibliothèques dès son arrivée à Paris en 1899. Là il lisait aussi bien les œuvres anciennes rééditées (*Lancelot en prose*; *Merlin Huth*; *Histoire de Raymondin et de Mélusine*, *Orlando furioso*, *Les Romans en vers de la Table Ronde* - publiés par Gaston Paris en 1888), que les œuvres des philologues ou des historiens presque contemporains: *Myrdhinn ou l'Enchanteur Merlin* de Théodore Hersart de la Villemarqué (1882); *Le Génie des religions* (particulièrement l' "Évangile de l'Enfer") et *Merlin, l'Enchanteur* d'Edgard Quinet (1842 et 1860) parmi d'autres ouvrages.

Les sources littéraires romantiques et symbolistes avaient redéfini le sens mythique des traditions celtiques, bretonnes et germaniques, leur accordant cette aura d'idéalisme et de mystère de plus en plus éloignée de l'interprétation traditionnelle et chrétienne, plongeant dans les sources philosophiques de Nietzsche, de Schopenhauer, et dans le prestige de "l'art total" wagnérien. Pourtant, contemporain de Wagner, un autre allemand, Friedrich Max Müller, donne une signification totalement différente des mythes. Mallarmé connaît les théories de Müller et de son disciple anglais, G.W. Cox, qu'il traduit dans *Les Dieux antiques*. Il insiste dans ses *Divagations*: les mythes ne sont que des mots et procèdent d'une dérive inconsciente du langage. À la mythologie wagnérienne (mythologie héroïque, historique, nationale, qui maintient l'illusion du divin), Mallarmé oppose la création d'une mythologie démystifiée, suggérée par la fascination des mots, source de la poésie moderne. D'où la réplique de Mallarmé à propos de Salomé à son ami Lefébure au sujet de la documentation historique que celui-ci s'apprête à lui fournir: "je tiens à en faire un être purement rêvé et

absolument indépendant de l'histoire"¹, car ce n'est plus le réel, historique ou légendaire, qu'il s'agirait de rendre par les mots, mais précisément un mot, un nom, Hérodiade, dont le poème entier ne sera que le déploiement imaginaire. Si Merlin hante l'imaginaire romantique, c'est bien cette danseuse orientale, Salomé, qui va dominer l'imaginaire fin-de-siècle.

En composant *L'Enchanteur pourrissant*, Apollinaire prétend suivre l'exemple de Mallarmé et réécrire un texte désormais nouveau sur Merlin. D'autre part, la femme fatale hante la totalité de l'œuvre d'Apollinaire, elle aussi réinventée poétiquement.

Outre sa grande érudition, d'autres aspects motivent le goût d'Apollinaire envers la légende de Merlin. Lors d'un séjour dans la petite ville belge de Stavelot, avec son frère, l'été 1899, il s'enivre du charme des forêts. La forêt des Ardennes évoque pour lui le décor de la forêt bretonne de Brocéliande². Tout comme l'histoire de l'"enfant sans père" s'assimile à sa propre histoire personnelle. Le nouveau récit sur le mage, le druide Merlin, reprend pour la transformer l'allégorie de l'Anti Christ moyenâgeux. Il devient un "texte hybride" qui pourrait correspondre à ce que bien plus tard Jean-Yves Tadié nommera "récit poétique"³, forme d'écriture qui conserve la fiction du roman, mais dont les procédés narratifs renvoient au poème. De façon à créer une tension entre la fonction de représentation référentielle et la structure particulière du message dominée par les images, les symboles ou la musicalité. Tension ou conflit que l'on peut ressentir avec ces tableaux "où la représentation lutte avec l'abstraction" (Tadié 1978: 12). Récit poétique donc, semblable à "une fantaisie de Noël funéraire", avec trois rois mages qui disparaissent "par enchantement" (Apollinaire 1977: 29). Le caractère illusoire, donc littéraire, est bien mis en relief, ce qui accorde au poète la grande liberté de combiner les éléments de la légende (l'incantation et la danse de Viviane, Merlin amoureux de Viviane, la Dame du Lac⁴, le magicien qui parle aux animaux, l'enchanteur enchanté), avec les inventions de son propre cru: nous trouvons un "Myrdhinn" (le nom à la mode bretonne, que Hersart de la Villemarqué avait récupéré) vu de l'intérieur, avec ses vifs sentiments et ses contradictions, condamné à vivre sans vivre, enfoui par Viviane dans le tombeau. Plus homme que diable, il va venir rejoindre d'autres figures mythiques et littéraires (bibliques, gréco-latines – Orphée, Hélène de Troie –, orientales, et propres du cycle d'Arthur, comme celle du monstre Chapalu; Angélica, l'héroïne de l'*Orlando Furioso* de l'Ariosto) au sort semblable, en parfait syncrétisme, avec lesquels il établira un dialogue qui

¹ Lettre de Mallarmé à son ami Lefébure, février 1865.

² L'histoire moderne du tombeau de Merlin commence, en France, en 1820. Un érudit, J.C.D. Poignard, écrit, à partir de certains témoignages et de la tradition orale, que Merlin aurait été enterré dans la forêt de Paimpont (aujourd'hui commune de Saint-Malon-sur-Mel, au département d'Ille-et-Vilaine, Morbihan, Bretagne), où se situerait la forêt légendaire de Brocéliande. En 1889, Félix Bellamy, écrivain spécialisé dans la légende arthurienne, y "trouva" le tombeau, transformé aujourd'hui en lieu touristique.

³ "texte qui se présente comme un lieu d'échange entre récit (considéré en tant qu'épure du roman) et poème" (Tadié 1978: 6)

⁴ La Dame du Lac connut un regain de faveur à partir du long poème *The Lady of the Lake*, que Walter Scott composa en 1810. Il inspira l'opéra *La Donna del Lago* de Rossini (1819), et les *Ellens Gesang I, II, III*, de Schubert.

tourne en rond sur les énigmes de la vie, de la mort et de l'amour, ou de l'impossibilité de l'amour. Chaque réplique aura, quoiqu'en prose, la solennité rythmique de l'incantation, et les voix, s'organisant autour de celle de Merlin, sembleraient un chœur dramatique...si ce n'était que le lecteur se laisse aller à la dérive proposée par les mots, tantôt aux associations pittoresques qu'érudites, souvent inattendues. Le chant de toutes ces figures symboliques, venues des lieux et des temps différents, évoque bien une pratique du simultanésisme qui va désormais caractériser l'œuvre entière d'Apollinaire.

L'honneur du simultanésisme pictural (par la couleur) reviendra à Delaunay⁵, mais le simultanésisme littéraire aurait des origines plurielles, malgré les protestations d'Apollinaire, qui se considère le premier à l'employer. René Ghil avait fait des recherches "instrumentalistes" (l'émission simultanée de plusieurs voix indépendantes qui visait à restituer la complexité "polyphonique" du réel), qu'Henri Martin Barzun et les écrivains autour de la revue *Poème et Drame* approfondirent, dans la ligne des futuristes⁶. Apollinaire travaillait spécialement et dès les premières versions de *L'Enchanteur pourrissant* à saisir la primauté de l'instant et l'éternité du temps⁷. Bien que ce sont les poèmes d'*Alcools* (1913) – "Zone" ou "Vendémiaire", par exemple – qui vont le mieux associer à l'expression de l'ensemble du temps, la réflexion sur l'espace multiple, visible aussi dans l'éclatement de la mise en page tellement caractéristique.

Quoiqu'il en soit, *L'Enchanteur pourrissant*, conçu dès 1899 allait connaître plusieurs versions: celle de 1901; celle de 1903, à son retour d'Allemagne; sa première publication dans la revue fondée par Apollinaire en 1904, *Le Festin d'Ésope*, qui présente l'abandon de quelques chapitres, repris par la suite, convenablement modifiés, dans *Le poète assassiné* (le thème de Merlin nourrit aussi des poèmes d'*Alcools*). Finalement, en 1909, le texte est publié illustré avec 32 bois gravés d'André Derain⁸. La version définitive (Apollinaire 1993: 5-80) comprend une introduction qui suit de près le *Lancelot* en prose du XVI^e siècle et un dernier chapitre tout à fait invention du poète, *Onirocritique*, qui avait vu sa publication le 15 janvier 1908 dans *La Phalange*.

⁵ Robert et Sonia Delaunay rêvaient d'une exposition universelle simultanésiste, qui devait être commentée par Cendrars. Finalement elle eut lieu (de façon plus modeste) à la galerie Dalmau de Barcelone, en 1914.

⁶ La "vision multiple et totale de l'Individuel, du Collectif, de l'Humain et de l'Universel" débouche sur le chant polyphonique d'une nouvelle poésie dont le programme (*L'Ère du drame*, 1912) fut élaboré par Barzun: son "dramatisme" (devenu *simultanésisme* par la suite) se veut la synthèse de diverses tendances de l'avant-garde littéraire, telles qu'elles étaient définies par les poètes de l'Abbaye, sous le nom d'instrumentalisme, d'unanimité ou de futurisme. Barzun appartenait aussi au groupe des poètes typographes œuvrant à la représentation de la complexité accrue du monde moderne.

⁷ V "L'image temps, l'image mouvement" (Deleuze 1983)

⁸ L'éditeur, D. Kahnweiler, avait déjà demandé à Apollinaire de préfacier le catalogue de sa première exposition, consacrée à Braque. Il prétendait éditer des œuvres de jeunes écrivains illustrées par des peintres nouveaux. Apollinaire avait une connaissance profonde du travail des peintres cubistes, ainsi que de solides rapports d'amitié avec le groupe du Bateau-Lavoir.

Ainsi composé, par “assemblage” (Décaudin), le texte offre tantôt la citation, tantôt la réécriture ou la variante, et, finalement, la création moderne qui dépasse les modèles traditionnels.

Le court récit d'*Onirocritique* (dont le titre nous introduit directement dans le monde des rêves et de son interprétation) nous présente ce double moderne de Merlin, qu'est le poète, capable de voyance: “Les charbons du ciel étaient si proches que je craignais leur ardeur. Ils étaient sur le point de me brûler. Mais j'avais la conscience des éternités différentes de l'homme et de la femme” (Apollinaire 1993: 73).

La vision d'un monde nouveau, aux animaux fabuleux, au Temps renversé (“le faux hiver”) semble convenir au narrateur qui a l'aspect étrange d'un géant à grand appétit (“J'avalai des troupeaux basanés”). Image insolite qui prendra avec le développement de l'ensemble de l'œuvre toute sa signification (le Chroniamantal du *Poète assassiné*; le géant rabelaisien de “Vendémiaire”, capable de “boire l'univers”). Épris de curiosité il rentrera dans la ville d'Orkenise, suivant la chanson qu'il entend chanter, il apportera son cœur pour se marier. Mais là il découvre une terre toute fertile où le principe de la Genèse s'accomplit: tout pousse, grandit, grossit, plantes et animaux. Les hommes aussi et lui-même:

Vers le soir, les arbres s'envolèrent, les singes devinrent immobiles et je me vis au centuple. La troupe que j'étais s'assit au bord de la mer. De grands vaisseaux d'or passaient à l'horizon. Et quand la nuit fut complète, cent flammes vinrent à ma rencontre. Je procréai cent enfants mâles dont les nourrices furent la lune et la colline (Apollinaire 1993: 74)

Mais de l'“illumination” notre poète vire rapidement au cauchemar: il brandit “un fleuve comme une épée” pour se désaltérer et les hommes tuent toutes ses vies, sauf une. Il parvient à se sauver, continue à parcourir ce monde luxurieux, qui offre ses beaux fruits. Il terrasse un autre homme, des serpents sortent de la bouche “et leur langue s'appelait Saint-Fabeau”⁹. Finalement il demeure seul dans un monde abandonné.

Dans *Onirocritique* la valeur sexuelle de l'épée s'associe à l'image du serpent et “est complétée par celle de la parole: Sainte Fabeau est le nom de la langue des serpents, mais le mot est aussi composé sur un radical *fab*, qu'on retrouve dans *fabula*, *fable*”, nous dit Décaudin (Apollinaire 1993: 1107). Dans “Les Collines” (*Calligrammes*), l'image récurrente de l'épée est bel et bien associée au rôle du poète voyeur-prophète-créateur de nouveaux mondes:

⁹ L'hermétisme est moindre si nous suivons le parcours dans l'œuvre d'Apollinaire de certains motifs réitérés: nous retrouvons dans “La chanson du mal-aimé” (*Alcools*) le thème biblique de sept épées qui traversent le cœur de Marie, dont la cinquième épée s'appelle Saint-Fabeau.

[...]

Certains hommes sont des collines
 Qui s'élèvent d'entre les hommes
 Et voient au loin tout l'avenir
 Mieux que s'il était le présent
 Plus net que s'il était passé

[...]

L'esclave tient une épée nue
 Semblable aux sources et aux fleuves
 Et chaque fois qu'elle s'abaisse
 Un univers est éventré
 Dont il sort des mondes nouveaux

Apollinaire travaille donc à une poétique rigoureuse où les réseaux des significations se constituent le long de l'œuvre par de liens subtils autotextuels et intertextuels, car de la même façon qu'il réécrit la légende de Merlin dans *L'Enchanteur pourrissant*, il fait appel à la tradition talmudique dans *Onirocritique*, pour bien souligner l'importance du projet divin (Dieu dit que la terre produise des êtres animés selon leurs espèces, l'homme donc souhaite réaliser ce projet).

Onirocritique permet de renverser la tragédie de Merlin (toujours en échec devant la femme fatale, toujours criant des questions sans réponse, lui qui aurait dû tout savoir): le dernier chapitre présente la toute-puissance du poète-créditeur seul face au monde et au temps". Ce triomphe surnaturel du Poète face au Destin devient un thème fondamental chez Apollinaire (nous pensons à "Vendémiaire" qui termine *Alcools* et au "Musicien de Saint-Merry" dans *Calligrammes*).

L'Hérésiarque et Cie

Devenu journaliste chez *L'Intransigeant*, en 1910, Apollinaire combine son travail avec une grande production littéraire, qui va cristalliser dans un recueil qu'il propose à l'éditeur Stock avec le titre de *Phantasmes*, bientôt modifié. Resté en troisième place du prix Goncourt, sa désillusion est moindre en voyant le bon accueil de la critique. Certains interprétaient le livre à la lumière de possibles influences de Baudelaire, Nerval ou Hoffmann, qu'Apollinaire refuse catégoriquement. Pourtant cela semblerait bien possible vu la façon de travailler ses thèmes et son écriture, qui abondent en références littéraires. Le ton général du livre unifie la diversité des récits, mais s'agit-il de contes ou de nouvelles? Genre ce dernier qui a une grande popularité à l'époque. Le choix du genre a son

importance, car il véhicule la fusion du réel et de l'imaginaire, essentielle dans l'univers d'Apollinaire.

À différence du conte qui garderait ses origines externes au narrateur et son caractère plus féerique, nous pensons que nous pouvons ici parler carrément de nouvelles: la voix du personnage-narrateur et son point de vue menant le récit. C'est au fil de ses rencontres lors de ses voyages ou au fil de ses lectures que l'intrigue surgit. Apollinaire mêle à la narration des éléments de légende populaire et des anecdotes tirées de la vie quotidienne, les fusionne si bien que l'imaginaire et la réalité semblent naturellement aller de pair.

La plupart de ces nouvelles situent leurs intrigues dans le monde réel, quoique cette réalité évoquée présente l'irruption de l'insolite. Cette apparition inespérée est rendue encore moins inexplicable à cause de la brièveté de l'ensemble raconté, de l'ellipse des détails ou de l'accélération dramatique des scènes. Incompréhensible et plein d'ambiguïté, l'insolite inquiète. Pris au dépourvu personnages, narrateur, narrataire sentent le danger, devinent les conséquences funestes. Quant on considère un fantastique traditionnel, on établit bien l'écart avec le féerique, univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans en détruire la cohérence: le conte de fées, les légendes se déroulent dans un temps éloigné, dans un monde où l'enchantement va de soi et où la magie est d'usage. Apollinaire avait déjà dérangé l'harmonie du féerique dans ce "récit poétique" que nous considérons *L'Enchanteur pourrissant*. Avec *L'Hérésiarque et Cie* (Apollinaire 1993: 81-225) il plonge dans l'univers du fantastique. Fantastique qui, après avoir introduit un élément étranger dans l'intrigue, brise toute cohérence, termine de façon sinistre, même si l'ordre des choses reprend par la suite: la perception que l'on peut en avoir reste profondément troublée.

Dans "Le passant de Prague", Apollinaire, venant de Berlin par Dresde, a fait un séjour relativement court, qui lui a permis de bien connaître les endroits les plus pittoresques de la ville, notamment son quartier juif. C'était en mars 1902. Puis il part pour Vienne. En tout cas le conte est publié le 1^{er} juin dans *La Revue Blanche* avant d'être intégré au recueil de *L'Hérésiarque et Cie*: le poète débarque à Prague qu'il veut visiter. Voici qu'il fait la rencontre d'un type "étranger comme vous" qui lui fait voir les coins de la ville, le quartier juif, qui devient rouge la nuit. La tour de l'Hôtel de Ville dont les aiguilles de l'Horloge marchent à rebours, etc. La description des lieux est assez précise, mais la personnalité du guide devient de plus en plus inquiétante: il marche pendant des années et des siècles sans jamais s'arrêter, sans jamais mourir. Son nom est Isaac Laquedem (le même personnage qui dialogue avec l'enchanteur pourrissant et d'autres illustres prétendus immortels: Empédocle, Énoch, Élie, Simon le Magicien, les trois faux rois mages), bien qu'on le connaisse partout sous le nom du Juif errant, et sous bien d'autres appellations qui nous renseignent sur l'étendue populaire de la légende. Devant l'ahurissement du poète, il avoue

qu'il passera sous silence des éléments de son identité "sinon que Jésus m'ordonna de marcher jusqu'à son retour". Il ignore les œuvres qu'il a inspirées, mais en connaît les auteurs qu'il débite devant son touriste. La liste est très longue (plus de 31 écrivains cités): de Goethe et Schlegel, passant par Andersen, jusqu'à Edgard Quinet, Eugène Sue, Gaston Paris, Jean Richepin... Laquedem continue: "Il est juste d'ajouter que tous ces auteurs se sont aidés du petit livre de colportage qui, paru à Leyde en 1602, fût aussitôt traduit en latin, français et allemand, et fut rajeuni et augmenté par Simrock dans ses livres populaires allemands" (Apollinaire 1993: 87).

Le texte continue de combiner le récit du tour de la ville avec les éléments de cette légende qui existe depuis la nuit des temps en Europe. Ici, maintenant, partout ailleurs et toujours. La fin du récit est assez libre mais toujours inquiétante, ainsi que la morale qui s'en dégage des lèvres même de Laquedem drôle et bizarre en même temps: "Des remords? Pourquoi? Gardez la paix de l'âme et soyez méchant [...] Le Christ je l'ai bafoué. Il m'a fait surhumain".

"Le Sacrilège", "Le Juif latin", "L'Hérésiarque" et "L'Infaillibilité" tournent autour de questions de dogme catholique, de foi, des relations entre le judaïsme et la latinité, de discipline ecclésiastique; des divergences sur l'interprétation des livres saints, des hérésies. Les récits peuvent nous sembler fantaisistes, il n'empêche qu'ils dégagent les faiblesses et la perversité de l'homme, comme c'est le cas du "Juif latin", dont le dénouement paradoxal et incongru rappelle le style d'Alphonse Allais: il nous fait sourire, mais sème le doute à propos de l'équité divine. Ou à propos de l'hérésie de Benedetto Orfei ("L'Hérésiarque"): "La vérité est que l'hérésiarque était pareil à tous les hommes, car tous sont à la fois pêcheurs et saints, quand ils ne sont pas criminels et martyrs". En tout cas, ces récits semblent répondre à l'intérêt soulevé dans la presse par les conversations secrètes qui eurent lieu entre Paris et le Vatican après la loi de séparation entre l'Église et l'État (1905), sans oublier le climat de controverse autour de l'affaire Dreyfus.

Apollinaire continue à s'inspirer des légendes populaires européennes mises à jour par les romantiques, mais aussi d'histoires réelles¹⁰ ou tirées de livres érudits ("Simon le Mage"¹¹, "La danseuse" sur la mort de Salomé). L'attention qu'il prête pourtant aux rêves des protagonistes, ou à leur imagination, découvre bien les intentions de l'auteur, qui cherche à manifester l'importance d'autres états de conscience pour aller plus loin que les arguments de la raison.

¹⁰ "L'Infaillibilité" est axée sur le dogme pontifical proclamé en 1870 par le premier concile du Vatican, qui trouva grand écho dans la presse de l'époque. Dans "Le Giton" Apollinaire évoque le vieux Nice, qu'il connaît bien.

¹¹ A partir du *Vocabulaire de l'angéologie* de Moïse Schwab (1897), qu'il avait lu, Apollinaire fait une description des anges aidant Simon le Mage (ou Simon de Samarie) à s'envoler, description qu'il considère comme une de ses pages le mieux réussies. Voir la note de Decaudin (Apollinaire 1993: 1127).

L'essor de la nouvelle fantastique est conséquence directe de la croyance dans le surnaturel que le romantisme avait renforcé et du scientisme et positivisme dominant la fin-de siècle: l'apparition de personnages légendaires au coin d'une rue quelconque, la folie, la magie, les hallucinations, les revenants, les spectres, les morts-vivants, les doubles, autant de situations et d'images qui peuvent bouleverser ou inquiéter précisément parce qu'ils partent d'éléments anodins de la vie quotidienne. Si Baudelaire aimait à y faire étalage de "la méchanceté naturelle de l'homme", Apollinaire dit ceci ("Le juif latin", "Le matelot d'Amsterdam", "Histoire d'une famille vertueuse, d'un hôte et d'un calcul"), mais aborde aussi le thème de l'ambiguïté des contraires ("Le giton", "Que vlo-ve?"), et surtout, s'il utilise parfois le fantastique pour montrer que les superstitions sont un leurre et que la connaissance scientifique montrerait la possibilité de certains phénomènes ("La disparition d'Honoré Subirac"¹²), le résultat est absurde ou comique, ou simplement le mystère s'explique à moitié ("La Rose d'Hildesheim ou les Trésors des rois mages")

Pourtant, nous allons retenir "L'Amphion faux messie ou histoires et aventures du baron d'Ormessan", spécialement ce passage où d'Ormessan, afin de tourner un film bien vrai, décide, pour que la scène soit vraisemblable, que les acteurs s'entre-tuent. Ceci nous fait penser à tout un jeu d'interprétation de l'art comme représentation de la "réalité". De façon détournée, Apollinaire serait en train de condamner le "réalisme" comme principe esthétique. Mais il condamnerait également le "symbolisme", esthétique fondée sur l'idéalisme, de la même façon qu'il dénonce et emploie à son gré les légendes, les histoires surnaturelles ou les miracles.

Le poète assassiné

Le poète assassiné est publié en octobre 1916, mais sa genèse a été complexe. Apollinaire est déjà bien connu dans les cénacles littéraires et artistiques après la publication, en 1913, d'*Alcools* et de *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*. Le recueil du *Poète assassiné* contient, en suivant la technique d'assemblage, des textes composés dans le passé, principalement des récits qu'il a éliminés du recueil définitif de *L'Enchanteur pourrissant* ou qui n'avaient pas la place dans *L'Hérésiarque et Cie*, et d'autres absolument nouveaux, puisqu'il avait commencé la rédaction d'un prétendu roman (*Le roi lune*, sur Louis II de Bavière¹³) et un autre roman qui aurait dû s'appeler *Le Poète assassiné*.

Il s'agit d'une suite de chapitres qui expliquent la généalogie, la naissance, la vie et la mort de Croniamantal, le poète admiré et détesté à la fois. Récit d'initiation, quête de l'amour

¹² v, "La disparition d'Honoré Subirac": il est capable de devenir invisible par l'effet de la panique, à l'instar de tellement d'insectes ou d'autres animaux qu'à la vue du danger peuvent se camoufler.

¹³ Par opposition à Louis XIV, le Roi-Soleil.

et de la Poésie, qui peut être lu comme une autobiographie caricaturale (Apollinaire avait aussi entamé un texte sur sa jeunesse qu'il aurait intitulé "Histoire de Nyctor") et une démythification ubuesque du Poète. Exercice d'humour généralisé et d'ironie qui découle des caractéristiques du personnage, spécialement du nom choisi¹⁴. Le texte regorge de trouvailles ingénieuses de toutes sortes, les unes portant sur des calembours, les autres sur les situations équivoques, dans la ligne cocasse de "Que vlo-ve?".

Comme le fantastique, le rire grotesque et satanique (Baudelaire, 1968: 373) et l'humour plus subtil attirent l'attention des artistes et du public. Les théories prolifèrent sur l'humour autant que sur le fantastique le long du XIX^e siècle (le débat se poursuit encore). Apollinaire se positionne aussi, à partir de son travail créatif: l'humour n'a pas besoin de conventions, donc de vraisemblance, d'autant plus qu'il est fondé la plupart des fois sur la surprise. Cherchant à parfaire sa propre esthétique, Apollinaire fait une entorse de plus aux notions de vraisemblance, réalisme ou vérité en art, et ouvre la porte à l'imagination débridée.

Il s'agit d'abord de nous présenter la "renommée" du Poète: "La gloire de Croniamantal est aujourd'hui universelle. Cent vingt-trois villes dans sept pays sur quatre continents se disputent l'honneur d'avoir vu naître ce héros insigne". L'hyperbole qui se développe le long du récit et au large des différents pays, accumulant les diverses dénominations selon les différents lieux, nous permet de considérer le poète à la fois dans le Temps et au-delà du Temps: être historique et héros mythique à la fois. Nous reconnaissons bien le thème du simultanésisme.

Les parents de Croniamantal sont un musicien wallon et une cycliste "formée de jolis globes" (c'est l'annonce des mamelles de Tirésias), Macarée, qui songe d'abord à l'avortement, connaît ensuite un baron français naïf et bon vivant qu'elle décide d'épouser. La naissance a lieu "d'un pet" de son père qui fit rire aux larmes Macarée, avant de mourir. Élevé par son père et un précepteur, le jeune Croniamantal n'a d'autre intérêt que ses études, jusqu'au moment où la nostalgie de l'amour lui serre le cœur. À Paris, il fait la connaissance de "l'oiseau de Benin" (Picasso). Il s'éprend de Tristouse (Marie Laurencin) et lui dédie des vers qui la célèbrent et la rendent immortelle. Mais elle le trompe au bout d'une semaine, car les poètes sont trop sérieux. Croniamantal part voyager à travers l'Europe, sur les pas de Tristouse. Plus elle cherche à le tromper, plus la renommée de notre héros est grande. Tristouse incarne la femme fatale. Au milieu du récit, Apollinaire substitue à l'humour gros sel des références à l'art nouveau qu'il prétend écrire. D'où la référence à Picasso et

¹⁴ Le nom serait la contraction de Cro-Magnon et Neandertal (Apollinaire 1993: 1160). Nous retrouvons la fusion des éléments historiques et proprement inventés par l'écrivain. La date de 1868 n'est pas si éloignée où l'on trouva à Cro-Magnon, en Dordogne, des restes fossiles d'une population d'Homo sapiens, qui peuplait l'Europe centrale et occidentale au Paléolithique supérieur. Ce fut en 1856, dans le site préhistorique de Neandertal, près de Düsseldorf, que l'on découvrit le premier squelette fossile humain reconnu différent de l'homme actuel, ayant peuplé le Proche-Orient et l'Europe entre 120.000 et 35.000 ans av. J.-C.

l'art africain et l'annonce de Croniamantal de faire du théâtre, après l'échec de son poème pur (Apollinaire 1993: 258). Finalement il meurt aux mains de la foule déchaînée (tel un Orphée moderne), l'œil crevé par le parapluie de Tristouse, qui lui préfère un poète charlatan. L'humour devient noir.

Le deuxième volet correspond au *Roi Lune*. À nouveau nous accompagnons le narrateur dans son périple: "Le 23 février 1912, je parcourais à pied cette partie du Tyrol". Son errance le conduit à la découverte d'un lieu extraordinaire dans le cœur de la montagne, un scénario spectaculaire où des jeunes gens mangent, boivent, jouent aux cartes, dansent. Bien que choqué par certains meubles et par un banquet cruellement surprenant, notre voyeur continue curieux à regarder. Malgré les indices inquiétants, le récit ne cherche pas à approfondir sur des aspects sataniques ou surnaturels, il s'agit plutôt de développer l'espace du rêve, de s'initier dans une quête de soi et une recherche esthétique nouvelle. Des lieux vont défiler, que nous saisissons comme vraiment autobiographiques (lieux et paysages d'enfance: "Giovanni Moroni"). Les récits se suivent sans progression, mais des lignes de force se dessinent: quelques-unes on les connaît, la prédilection d'Apollinaire pour les personnages mythiques (Arthur, roi passé roi futur) ou mythifiés (Le roi Lune); ou ceux dont l'identité reste floue, espèce de revenants détournant les coordonnées espace-temps; les jeux de magie, et, surtout, les amours tragiques (toutes les pratiques de la tendresse à l'érotisme et au sadisme sont suggérées, tandis que l'amour vrai dégénère toujours), comme pour Croniamantal, l'amour et la mort vont de pair.

Surtout ce dernier recueil propose deux volets complémentaires de la création poétique: l'un diurne, l'autre nocturne, puisque "Le roi lune" introduit de façon presque systématique la dimension du rêve, comme une possibilité de connaissance, de perception différente d'autres réalités purement subjectives liées aux souvenirs, à l'enfance, au cauchemar. Une métaphore réitérative¹⁵ insiste sur cette déréalisation: l'évocation récurrente du "vide" (le tombeau vide de Croniamantal, façon de fonder la poésie et la gloire du poète sur rien, image qu'il faut comprendre dans le sens de Flaubert, quand il affirmait son souhait "d'écrire un livre sur rien").

La façon d'insister sur la mise en relief du travail textuel à partir de différents registres (lyrique, féérique, humoristique, absurde, fantastique) nous éloigne de toute interprétation "réaliste" ou "vraisemblable". La poétique d'Apollinaire, gorgée de mythes et de légendes, se passait de vraisemblance, au nom de cette modernité qu'il appellera vers la fin de sa vie l'"esprit nouveau".

Des Mamelles de Tirésias à l'Esprit Nouveau

¹⁵ Voir à ce propos le conte *Mon cher Ludovic* paru en 1917 dans l'*Almanach des lettres et des arts* (Apollinaire 1993: 497-499).

Le 24 juin 1916 c'est la première des *Mamelles de Tirésias* (Apollinaire 2001: 865-913) jouée au Conservatoire Renée Maubel à Montmartre. Elle obtient l'incompréhension généralisée d'un nombreux public dérouté devant les ingéniosités jouées (des enfants qui naissent des papiers de journal; un espace équivoque, Paris ou le Zanzibar; des rôles sexuels changés).

Le Prologue en vers (Apollinaire 2001: 879-882) fait parler le directeur d'une troupe de théâtre sur la guerre¹⁶, sur le sujet de l'œuvre (faire des enfants puisque la France en a besoin après la guerre) et la nécessité "d'infuser un esprit nouveau au théâtre": il faut parvenir à utiliser un mélange de tonalités du pathétique au burlesque afin de marier "sans lien apparent comme dans la vie" les éléments divers du spectacle, sans le souci de "photographier ce que l'on appelle une tranche de vie". Une deuxième idée vient compléter celle-ci, c'est la liberté de l'auteur, véritable "dieu-créateur/ Qui dispose à son gré/ Les sons les démarches les masses les couleurs" à l'intérieur de sa pièce.

Devant les critiques qui arrivaient à détourner complètement ses propos, Apollinaire s'explique lors d'une conférence qui, à la manière d'un manifeste, insiste sur les données théoriques parues dans le Prologue de la pièce. Il la rajoutera comme Préface au texte un an après la première représentation, en 1918 (Apollinaire 2001: 865-870). Il est question, évidemment, de chercher une rénovation du théâtre, mais les propos soutenus vont éclairer l'œuvre entière.

Comment justifier "l'usage raisonnable des invraisemblances"? Comment éviter l'accusation d'absurde? Ou bien pire, celle d'utiliser l'idée de surréalité l'assimilant au symbolisme, lui qui refuse tout idéalisme? Apollinaire récuse un à un les griefs dont les critiques l'accusent. Son "drame surréaliste" essaye:

de revenir à la nature même, mais sans l'imiter à la façon des photographes. Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir (Apollinaire 2001: 865-6).

La dramaturgie proposée prétend présenter des mondes nouveaux qui élargissent les horizons, au moyen des découvertes les plus surprenantes. Il avait même songé à "deux scènes" emboîtées, qui nous font évoquer certaines propositions des plus hardies d'aujourd'hui, de façon à intégrer le public dans l'action jouée et permettre ainsi "le grand

¹⁶ Ici, ce sont les coups de canons qui "éteignent les étoiles", "ils ont même assassiné les constellations". Dans *Calligrammes*, poèmes de la même époque, ces mêmes canons dessinent des feux d'artifice dans le ciel: "Merveille de la guerre", *Obus couleur de lune* (Apollinaire 2001: 271)

déploiement de l'art moderne". Tout pour nier le naturalisme, le réalisme, le symbolisme¹⁷, mouvements tous qui sont axés sur la description, la représentation, l'imitation ou la mimésis de la "réalité", simples "natures mortes". Il insiste sur ses conceptions artistiques, toujours prônant la liberté totale de l'artiste. On écoute les échos de Nietzsche, quand dans *La Naissance de la tragédie* et dans *Le Crépuscule des Dieux*, déclarait la seule existence du "monde apparent" et considérait le monde "vrai" comme un "mensonge".

C'est à partir de ces considérations que nous pouvons lire *L'esprit nouveau et les poètes*, qui est à la poésie ce que le Prologue était pour le théâtre, afin d'essayer de résoudre certaines contradictions ou relever de simples ambiguïtés autour de la problématique de la vérité de l'art.

Cette nouvelle conférence donnée en novembre 1917 (Apollinaire 1994: 941-954) affirme comment les poètes français de l'esprit nouveau cherchent à "explorer la vérité" dans tous les domaines, principalement dans celui de "l'imagination". Ils vont utiliser toutes les ressources formelles possibles (vers libre, artifices typographiques, synthèse des arts, le cinéma, le phonographe, les journaux, les nouvelles machines) afin de créer la surprise: montrer comment les mots, dans un contexte imprévisible, peuvent prendre des significations inouïes. Bien sûr, il faudrait éviter que cette synthèse hétéroclite d'éléments puisse dégénérer en une confusion que le public n'accepte pas. Mais les poètes de l'esprit nouveau, comme les alchimistes de jadis, doivent risquer et "s'adonner à des recherches, à des notations qui les [mettraient] en butte aux railleries de leurs contemporains, des journalistes et de snobs".

Comme les mathématiciens capables par leur imagination d'inventer des théories (Newton) et des machines adaptées à la modernité, le poète ne doit pas "méconnaître la magnifique exubérance de vie que les hommes par leur activité ajoutent à la nature et qui permet de machiner le monde de la façon la plus incroyable".

Les poètes de l'esprit nouveau sont ceux qui s'adaptent "au temps même où nous vivons":

On peut partir d'un fait quotidien: un mouchoir qui tombe peut être pour le poète le levier avec lequel il soulèvera tout un univers [...] C'est pourquoi le poète d'aujourd'hui ne méprise aucun mouvement de la nature, et son esprit poursuit la découverte aussi bien dans les synthèses les plus vastes, les plus insaisissables: foules, nébuleuses, océans, nations, que dans les faits en apparence les plus simples [...] C'est pourquoi les poètes modernes sont avant tout les poètes de la vérité toujours nouvelle (Apollinaire 1994: 950).

¹⁷ Apollinaire considère le Symbolisme attaché à la croyance d'une vérité absolue (une espèce de réalité suprême, donc) caractéristique de l'idéalisme platonicien.

Cette "vérité" que le poète cherche va contre la vérité communément admise, celle du bon sens et de l'expérience, celle de la vraisemblance:

On peut également exprimer une vérité supposée qui cause la surprise, parce qu'on n'avait pas encore osé la présenter. Mais une vérité supposée n'a point contre elle le bon sens, sans quoi elle ne serait plus la vérité, même supposée. C'est ainsi que si j'imagine que, les femmes ne faisant point d'enfants, les hommes pourraient en faire et que je le montre, j'exprime une vérité littéraire qui ne pourra être qualifiée de fable que hors de la littérature, et je détermine la surprise. Mais ma vérité supposée n'est pas plus extraordinaire, ni plus invraisemblable que celles des Grecs [...] Tant que les avions ne peuplaient pas le ciel, la fable d'Icare n'était qu'une vérité supposée. Aujourd'hui, ce n'est plus une fable (Apollinaire 1994: 948).

Apollinaire n'était pas homme à théories ou manifestes, pourtant il définit avec une grande clarté dans ses écrits sur la création artistique (peinture, théâtre, poésie) l'exigence et la finalité d'un art futuriste, adapté au monde nouveau. À ceux qui vont nier l'utilité de l'art dans les sociétés modernes, il leur répond que "les fables s'étant pour la plupart réalisées et au-delà c'est au poète d'en imaginer des nouvelles que les inventeurs puissent à leur tour réaliser".

Nous avons vu comment dans ses nouvelles les plus connues il était déjà en train d'élaborer et de mettre en pratique les principes esthétiques que par la suite il définit dans sa conférence. Des principes qui ont nourri et accordé une grande cohérence à l'ensemble de son œuvre. Grâce à l'imagination et à la rêverie, le poète devient familier "d'une immensité inconnue où flambent les feux de joie des significations multiples".

Bibliographie

- APOLLINAIRE, Guillaume. 1993. *Œuvres en prose complètes I*. Paris, NRF Gallimard "La Pléiade".
- APOLLINAIRE, Guillaume. 1994. *Œuvres en prose complètes II*, Paris, NRF Gallimard "La Pléiade".
- APOLLINAIRE, Guillaume. 2001. *Œuvres poétiques*. Paris, NRF Gallimard "La Pléiade".
- BARTHES, Roland. 1980. "Théorie du texte", Paris, *Encyclopaedia Universalis*, vol. XV, 1013-1017.
- BAUDELAIRE. 1968. "De l'essence du rire", *Œuvres Complètes*, Paris, Seuil, "L'Intégrale".
- BURGOS, Jean. 1982. *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris, Seuil.
- BURGOS, Jean. 2009. *Apollinaire et "L'Enchanteur pourrissant". Genèse d'une poétique*. Clamart, Calliopées.
- DELEUZE, Gilles. (22 mars 1983), *Les Cours de G. Deleuze à Vincennes-Saint-Denis*: "Image mouvement-image temps" (date de consultation: le 15 mars 2010)
<URL: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php> >.
- SATO, Fumiro. 2004. "La réalité dans l'œuvre d'Apollinaire: autour des "Mamelles de Tirésias". *Études de Langue et Littérature Françaises*. Tokyo. N° 84: p. 170-184.
- TADIE, Jean-Yves. 1968. *Le récit poétique*. Paris, PUF "Écritures".

LA BÚSQUEDA DE UNA NUEVA VEROSIMILITUD

Literatura neofantástica y patafísica

LIDIA MORALES BENITO

Universidad de Salamanca (España)

moralessbenitolidia@yahoo.com

Resumen

El movimiento neofantástico surge como corriente literaria posterior a lo fantástico. Este nuevo movimiento promulga la aceptación de una verosimilitud nueva, de la incursión del elemento insólito en la vida cotidiana como apertura, como pasaje hacia nuevas realidades en las que lo cotidiano toma un rumbo distinto. Un giro más se da con la 'Patafísica, que comparte esa misma búsqueda de una nueva verosimilitud, derivada de la angustia existencial. La 'Patafísica no razona lo verosímil de un modo puramente estético, sino que es, además, una actitud interior, una disciplina, una ciencia y un arte que permite a cada individuo vivir como una excepción bajo su propia ley. Veremos cómo esta nueva "verdad", esta nueva verosimilitud, se plasma en los juegos de lenguaje de las obras de Jarry, Kafka, Cortázar, Vian o Queneau, en la distancia irónica y el humor en todos sus planos, en el meta-ready-made y el "collage".

Abstract

In terms of literary tendencies, the neofantastic follows the fantastic. This new movement promotes a new verisimilitude, the incursion of the unusual element in daily life as an opening, as a passage to new realities where the ordinary daily takes a different road. The "Pataphysique" represents a trend sharing, the search for a new verisimilitude provoked by the existential angst. The "Pataphysique" does not understand the verisimilitude in a purely esthetic way, but more as an internal attitude, as a discipline, as a science and an art which allows every individual to live as an exception under his own laws. We will see how this new "truth", this new verisimilitude, is evident in language plays in Jarry's, Kafka's, Cortázar's, Vian's or Queneau's works, ironic distance, multifaceted humor, the meta-ready-made and the "collage".

Mots-clés: Pataphysique, littérature comparée, vraisemblance

Keywords: Pataphysique, comparative literature, verisimilitude

1. Lo Neofantástico

Si la verosimilitud significa el rechazo de lo improbable y de lo irracional, la literatura neofantástica, así como la literatura patafísica, se proponen moldear este concepto con el fin de mantener la verosimilitud tradicional rechazando las nociones de “improbable” e “irracional”. Explicar de qué manera, a través de qué técnicas y los resultados tangibles será la finalidad de este artículo.

La literatura neofantástica promulga la incursión y aceptación del elemento insólito en la vida cotidiana como apertura, como pasaje hacia nuevas realidades en las que lo cotidiano toma un rumbo distinto. La ‘Patafísica comparte esa misma búsqueda de “verosimilitud dentro de la inverosimilitud” derivada de la angustia existencial pero es, además, una actitud interior, una disciplina, una ciencia y un arte que permite a cada individuo vivir como una excepción bajo su propia ley. Siempre en busca de una realidad nueva, la ‘Patafísica recurre a los juegos de lenguaje, a la distancia irónica y al humor en todas sus planas, al “meta-ready-made” y al “collage”.

Lo neofantástico, iniciado en 1915 con *La Metamorfosis* de Franz Kafka, surge como corriente literaria posterior a lo fantástico. Es evidente que en este último movimiento lo inverosímil construye la narración. Así, Louis Vax diferencia “lo maravilloso” de la “literatura fantástica” por moverse solamente esta última entre el miedo y el horror, recurriendo constantemente a elementos inexistentes e irracionales. Del mismo modo, Roger Caillois advierte que “en lo fantástico, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal”, por oposición al universo de lo maravilloso, “naturalmente poblado de dragones, de unicornios y de hadas” (Caillois, 1966:11). Todorov, en su *Introduction à la littérature fantastique*, contradice una teoría tan relativa como la primera, pues el miedo no deja de ser desproporcionado de un receptor a otro. Por lo tanto, la teoría de la literatura ha preferido considerar los cuentos de hadas, de castillos encantados, maleficios y brujerías como pertenecientes a lo maravilloso; y las historias en las que la realidad conocida – la verosimilitud del texto – es perturbada por la presencia de un factor extraordinario, al orden de lo fantástico. O en palabras de Ana María Barrenechea,

[la literatura fantástica] presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro e interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita. (Barrenechea, 1972: 393¹)

¹ A. M. Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica: a propósito de la literatura hispanoamericana”, *Revista Iberoamericana*, 1972, Núm. 80, p. 393, citado a través de Cruz, 1988: 29.

Ahora bien, ciertos autores como Julia Cruz, Jaime Alazraki o Ana María Barrenechea han estudiado la diferencia que se establece entre un relato de Borges, Kafka o Cortázar – literatura neofantástica – y uno de Maupassant o Poe – literatura fantástica-. Parece evidente que todos estos autores incluyen elementos fantásticos en sus escritos, pero no debe perderse de vista que lo fantástico difiere de un texto a otro, tanto la relación que se establece entre el relato y el lector como la esencia misma del texto narrativo. Así, puede decirse que el escrito “neofantástico” cuenta con una realidad diferente en la que el hecho insólito emerge “de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico” (Alazraki, 1983: 28). En definitiva, contrariamente al relato fantástico, claramente inverosímil, la narración neofantástica genera una nueva realidad a partir de un hecho inverosímil que se transforma en verosímil, pues el lector lo acepta e integra en su realidad. Esta nueva corriente, por lo tanto, no pretende impresionar al lector al transgredir un orden inviolable sino, por el contrario, compartir con él el hecho insólito, hacerlo partícipe, cómplice y, en cierto modo, autor del movimiento del texto. Aunque el lector sea el responsable de la aceptación o comprensión del hecho insólito, lo cierto es que se espera de él que le dé un voto de confianza al narrador, que crea en su palabra, y que se sumerja de tal modo en el nuevo ambiente que no llegue a plantearse preguntas sobre la naturaleza del hecho insólito.

Los textos neofantásticos ya no dependen de seres extraordinarios, autómatas o alienígenas, tan presentes en el relato fantástico, sino que su elemento insólito se construye por y para el hombre, situado en su propio mundo, con su realidad única; el hombre como centro de atención permite que se recupere la verosimilitud desestabilizada por el hecho insólito con el fin de hablar sobre su persona, sobre su condición de ser humano. Si el hombre escribe sobre sí mismo y sus análogos, no necesitará el rasgo fantástico para explicar aquello que siente, vive o piensa, sino que cualquier explicación sobre su persona y su mundo deberá estar basada en el comportamiento humano. Lo neofantástico depura sus textos del terror gótico, de personajes siniestros como el vampiro o el demonio. Los protagonistas de la nueva corriente ya no descuartizan a otros personajes para esconderlos por los cajones de sus casas. Es decir, la transmutación de planos temporales y espaciales, la metamorfosis o el doble, la enajenación y la imposibilidad de comunicación y de contacto corporal entre los hombres son temas recurrentes que substituyen al pánico de las historias grotescas y extraordinarias de Poe o de las novelas cortas de Maupassant... el hombre, lo más hondo y problemático del ser humano, cobra mayor valor, se convierte en la diana más vulnerable de la literatura neofantástica. De este modo, es frecuente que Julio Cortázar acuda a la superposición de planos en el tiempo y en el espacio, a las acciones simultáneas

que se desarrollan en lugares distintos o tiempos distintos pero que no dejan de respetar la verosimilitud tradicional, como en *Las armas secretas* o en *La noche boca arriba*.

En esta misma línea, Ernesto Sábato, en su estudio *El escritor y sus fantasmas*, relaciona la nueva concepción del mundo con la época contemporánea:

El hombre de hoy vive a alta presión ante el peligro de la aniquilación y de la muerte, de la tortura y de la soledad. Es un hombre de situaciones extremas, ha llegado o está frente a los límites últimos de su existencia. La literatura que lo describe e indaga no puede ser, pues, sino una literatura de situaciones excepcionales. (Sábato, 1967: 127)

En consecuencia, puede afirmarse que la temática neofantástica es claramente ontológica, pues se centra en la búsqueda del hombre, su identidad, la realidad que lo engloba o la que de él se desprende.

Para resumir, podría decirse que el relato neofantástico parte de un orden determinado, de una situación que podría denominarse “real”. Llegado un determinado momento, el orden se ve trastocado, y la narración sufre un desequilibrio, que resuelve estableciendo una nueva verosimilitud, un orden nuevo en el que, como se ha dicho anteriormente, no se necesitan explicaciones ni desenredos. Julia Cruz, en *Lo neofantástico en Julio Cortázar*, hace las siguientes apreciaciones:

[Tras comentar la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo] El punto clave de tal técnica es el de crear la ilusión de la verosimilitud y consiste en establecer la identificación entre el lector y un narrador fidedigno representado. Decimos fidedigno, pero que se entienda que esta calidad es provisional. Una vez que el lector está comprometido en su identificación con el narrador, se puede develar el engaño, o sea, el artificio del juego literario: el narrador es un ser sobrenatural, por ejemplo, un muerto [...] El lector no sólo es cómplice del narrador-protagonista en la construcción de la realidad literaria y tradicional, sino también lo es el sistema opresor establecido puesto que “el que calla, otorga”. (Cruz, 1988:: 107-108)

2. La ‘Patafísica

2.1. Definición

El horror de la Segunda Guerra Mundial, el infierno de los campos de concentración y la lucha despiadada por el poder silencian la empresa política de escritores como Jean-Paul Sartre o Bertolt Brecht. Tras el holocausto nazi, las atrocidades de la guerra y lo

sinistro de la guerra fría, el vacío existencial abre paso a una corriente filosófico-literaria basada en el sentido absurdo de la existencia humana: la 'Patafísica.

En este contexto, en diferentes lugares de Europa, determinados escritores intentan apoderarse del lenguaje para transmitir una visión desesperada del mundo, y recurren a Alfred Jarry y su teoría de la 'Patafísica expresada en *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*² para reescribir su angustia metafísica. Por lo tanto, puede afirmarse que la 'Patafísica no es únicamente una superación de la metafísica sino una nueva comprensión del mundo. La crisis existencial que los patafísicos comparten con sus predecesores está ahora representada en la expresión del hombre como ser inmóvil, incapaz de solucionar los problemas humanos, incapaz de avanzar y modificar su situación vital.

Qu'est-ce donc la pataphysique? L'intégration de tous les opposés dont la physique et la métaphysique, la science et l'ignorance, l'humour et le sérieux. Le "ne pas se prendre au sérieux" deviendrait la condition, non d'un "faire sérieux", mais d'un "faire les choses sérieusement": accepter d'abandonner son ego pour accueillir divers points de vue. (Mc Murray, 2001: 19)

Como puede observarse en la cita anterior, los autodenominados "patafísicos" definen al hombre y su circunstancia a través de la física y la metafísica o independientemente de ellas, porque, al fin y al cabo, la mente humana no deja de ser inexplicable. Por consiguiente, los patafísicos se proponen asignar un carácter "patafísico" a los hechos y a los fenómenos referentes a la vida, al hombre y su entorno. Y el carácter patafísico no fustiga ni ordena, no se burla ni corrige. La verdad absoluta, ideología ambiciosa hasta el punto de poder hacer estallar una guerra – como se había comprobado pocos años atrás –, deja de considerarse como un valor imperioso, como una noción certera. Martin Esslin, crítico literario que dio nombre al movimiento patafísico del "Teatro del absurdo", comenta al respecto:

La situation change au moment où nous nous rendons compte que nous pouvons avoir à vivre sans qu'il y ait des vérités absolues; nous pouvons avoir à nous réajuster à un mode de vie comportant des objectifs moins élevés et, ce faisant, devenir plus humbles, plus réceptifs, moins exposés aux déceptions violentes et aux crises de conscience, et par conséquent, en fin de compte, plus heureux, mieux adaptés, du seul fait que nous vivons alors en accord plus étroit avec la réalité. (Esslin, 1970:281)

² Obra terminada en 1989 y publicada en 1911

De este modo, estos escritores se proponen abolir las verdades absolutas: la ausencia de realidad absoluta permite la escucha, la recepción de otras realidades, de otros puntos de vista. La crítica cruda y directa de los dramaturgos comprometidos se esfuma para dar paso a la ironía sutil, a la ridiculización de ciertos aspectos de la vida social. Así, el autor patafísico ya no solicita un público involucrado en el tema de la obra, sino un público que se deje sorprender por una nueva realidad, un “todo vale” en este mundo sin lógica: los valores sociales, humanos, dejan de ser positivos o negativos, lógicos o ilógicos, decentes o incongruentes.

Ciencia de las soluciones imaginarias

Los patafísicos se inclinan por la realidad indeterminada, móvil y vulnerable, por los diferentes puntos de vista sobre los hechos y los fenómenos, sus orígenes o consecuencias. Alfred Jarry denomina esta consideración “ciencia de las soluciones imaginarias”. La ‘patafísica es, por lo tanto, el hecho de saber cómo y dónde hay posibilidades de imaginar, de jugar, de atravesar y buscar “el otro lado” de las cosas, la otra cara, el otro punto de vista posible gracias al pensamiento humano.

Ciencia de lo particular

La ‘patafísica es una ciencia sin ley y, por lo tanto, sin posibles transgresiones ni tropiezos. Ese “otro lado de las cosas” o, en palabras de Cortázar, esos “agujeros” o sistemas de “líneas de fuga”, hacen que cada fenómeno tenga una causa particular:

Un retour au Particulier montre que chaque événement détermine une loi, une loi particulière. La Pataphysique relie chaque chose et chaque événement non à une généralité (qui n'est au fond qu'un moyen de souder ensemble des exceptions), mais à la singularité qui en fait une exception. (Launoir, 2005: 10)

Y para buscar esas “líneas de fuga” que hacen del pensamiento humano un sistema único e individual, los patafísicos recurrirán a sus escritos, a sus ideas e ingenios para descomponer su esencia y dar a sus textos una nueva vida plagada de nuevas posibilidades.

Qu'est-ce que se consacrer d'emblée à la potentialité sinon inscrire volontairement dans une œuvre des modalités de bifurcations de sens et de formes, que les différents ouvriers appellent des contraintes et qui consistent à contraindre l'œuvre à se métamorphoser de l'intérieur, en faire un magma de significations qui s'organisent,

qui tiennent ensemble et à la fois se désorganisent dans un chaos provoqué pour s'ouvrir sur les virtualités offertes par des changements de point de vue? (Mc Murray, 2001: 47)

Esas modalidades de bifurcación que menciona Mc Murray en la cita, permiten que, en la concepción patafísica, cada punto de vista, cada realidad – es decir, todo punto de vista, toda realidad – se convierta en un elemento individual y único. A través de los protagonistas de *L'écume des jours*, Boris Vian – autor patafísico – ilustra la particularidad de cada individuo que, al fin y al cabo, constituye la totalidad de los seres humanos:

– Je ne pourrai jamais assez te remercier, dit Chick.

– Ne me remercie pas, dit Colin. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas le bonheur de tous les hommes, c'est celui de chacun. (Vian, 1963: 48)

'Patafísica: ciencia sin juicio

Si la 'patafísica pretende encontrar el "agujero", la "línea de fuga", no puede tratarse de una ciencia que juzgue, que saque conclusiones, sino más bien de una ciencia que observa todas y cada una de las causas que dan lugar a los fenómenos. El proceso consiste, por lo tanto, en tomar cada fenómeno cotidiano y habitual como un fenómeno particular, peculiar, único, sin predecir efecto o resultado alguno. Dicho esto, queda claro que "La Pataphysique envisage l'univers réel dans sa totalité et tous les autres univers avec – et professe qu'ils ne sont ni bons ni mauvais mais pataphysiques." (Launoir, 2005:9), ya que desde el punto de vista de la 'Patafísica ninguna ideología, ninguna consideración se merece más respeto que otra. Es decir, todo fenómeno puede proceder de una infinidad de causas distintas, la imaginación da paso a los diferentes puntos de vista sin restricciones ni valoraciones. O en palabras de Ruy Launoir: "La pataphysique ne prêche ni rébellion ni soumission, ni moral, ni moralité ni immoralité, ni réformisme ni conservatisme politique, et assurément ne promet ni bonheur ni malheur. À quoi cela rimerait-il si tout est la même chose?" (Launoir, 2005: 11)

En definitiva, según Alfred Jarry, la 'Patafísica puede definirse de la siguiente manera:

Un épiphénomène est ce qui se surajoute à un phénomène. La pataphysique dont l'étymologie doit s'écrire [...] et l'orthographe réelle 'pataphysique, précédée d'un apostrophe, afin d'éviter un facile calembour, est la science de ce qui se surajoute à la métaphysique, soit en elle-même, soit hors d'elle-même, s'étendant aussi loin au-delà de celle-ci que celle-ci au-delà de la physique. Et l'épiphénomène étant souvent l'accident, la pataphysique sera surtout la science du particulier, quoiqu'on dise qu'il

n'y a de science que du général. Elle étudiera les lois qui régissent les exceptions et expliquera l'univers supplémentaire à celui-ci; ou moins ambitieusement décrira un univers que l'on peut voir et que peut-être l'on doit voir à la place du traditionnel, les lois que l'on a cru découvrir de l'univers traditionnel étant des corrélations d'exceptions aussi, quoique plus fréquentes, en tous cas de faits accidentels qui, se réduisant à des exceptionnelles, n'ont même pas l'attrait de la singularité. (Jarry, 2004: 492)

2.2. El papel de Alfred Jarry

A finales del siglo XIX Alfred Jarry se propone trascender las limitaciones impuestas por el naturalismo y el simbolismo dando vida, en sus obras, al Père Ubu, personaje absurdo y provocador. En su obra de teatro *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien, roman néoscientifique*, de 1911, da nombre y describe la “ciencia de las soluciones imaginarias” explicada más arriba: la ‘Patafísica.

La epopeya del Père Ubu, una serie de escenas en las que el humor grosero se mezcla con la ironía elegante y los tecnicismos científicos con el lenguaje popular, comienza con un primer “palabro” un tanto peculiar: “Merdre!” Su obra, por lo tanto, cuenta con una escritura nueva que conlleva un pensamiento novedoso: Jarry rechaza los moldes y la insuficiencia del lenguaje, la coacción que éste impera sobre el hombre, en favor de la reconciliación del lenguaje con el mundo, de su unión perfecta con el pensamiento humano.

Alfred Jarry es el padre de la ‘Patafísica, pero no sólo por haberle dado nombre y vida, sino por la influencia impresionante que ejercerá años más tarde sobre un grupo de escritores europeos: los miembros del “Collège de ‘Pataphysique”.

2.3. “Collège de ‘Pataphysique”

En 1946 se crea el “Collège de ‘Pataphysique”, “Sociedad de estudios sabios e inútiles”, con el fin de ilustrar, ampliar y difundir la obra literaria de Alfred Jarry y sus teorías patafísicas a través de cuadernos y revistas. Poco a poco, una larga serie de escritores – influidos por Jarry, pero también por Rimbaud, Lautréamont, Freud o Lichtenberg – como Joan Miró, Marcel Duchamp, Jean Dubuffet, Asger Jorn, Enrico Baj, Jacques Prévert, Boris Vian, Raymond Queneau, Eugène Ionesco... se une al proyecto del “Colegio de ‘Patafísica”. Esta larga serie está formada por autores sedientos de provocación y con ánimos de expresar la vanidad de la existencia propia de la posguerra. Con este fin, no dudarán en ejercitar nuevas formas y juegos de lenguaje.

Como puede deducirse, el “Collège de ‘Pataphysique” carece de intenciones evangelizadoras o proselitistas, propone pero no juzga, crea pero no instruye, produce pero no limita. El Collège instituyó un mundo simbólico propio, con su calendario y su organigrama particulares. El calendario patafísico se inspira del calendario del Père Ubu en cuanto a la nomenclatura de los días de festivos, pero innova en cuanto a su estructura y a su visión propia del tiempo. Así, el año patafísico comienza el ocho de septiembre, cumpleaños ficticio de la Virgen María y de Alfred Jarry y, por consiguiente, primer año de la nueva “Era Patafísica”. Cada año cuenta con trece meses, en este caso, trece veces 29 días. Por otra parte, el organigrama del “Collège de ‘Pataphysique” pretende parodiar toda institución, toda jerarquía abrigada, todo plan de sociedad utópica.

El “Collège” se extiende paulatinamente por el mundo y crea una extensa red de escritores, artistas y teóricos patafísicos. A él se debe la primera publicación de *La Cantatrice Chauve* de Ionesco, así como una larga serie de producciones del “Ouvroir de littérature potentielle” (Oulipo³), del “Ouvroir de littérature policière potentielle” (Oulipopo) y del “Ouvroir de peinture potentielle” (Oupeinpo), sus análogos en literatura policiaca y pictórica.

3. Los Pasajes

3.1. De la ‘Patafísica a lo Neofantástico

Entre la teoría de lo neofantástico y la ‘Patafísica existe un pasaje directo y sencillo. No sólo el “agujero” o “línea de fuga” de los escritores neofantásticos resulta familiar a los patafísicos, sino que Julio Cortázar juega a la rayuela entre uno y otro movimiento literario con la facilidad de un felino.

Las ventanas, la música – concretamente el jazz, como deja constancia un gran número de cuentos y relatos de Cortázar –, los espejos, los recovecos, los puentes y cualquier tipo de pasajes significan la búsqueda del hombre en potencia, de aquello a lo que puede aspirar el ser humano y que todavía permanece desconocido. Si, como se ha visto anteriormente, los textos neofantásticos incluyen la fantasía en el mundo “real”, haciendo que el fenómeno insólito sea considerado como un elemento común y corriente, los escritos patafísicos aceptan la “otra” realidad como equivalente y, por lo tanto, totalmente aceptable. En consecuencia, puede decirse que ambos movimientos literarios buscan separar al

³ “Ouvroir de Littérature Potentielle” (OuLiPo) era el taller que crearon en 1960 el matemático François Le Lionnais y el escritor Raymond Queneau, ambos patafísicos y miembros del “Collège de ‘Pataphysique”. El propósito del taller era experimentar y elaborar textos sometidos a limitaciones, a restricciones voluntarias llevadas al extremo para permitir a la literatura nacer gracias a las obligaciones, condiciones y prohibiciones de ingenio y escritura.

hombre de sus valores preestablecidos sobre su ser, su condición en la tierra y su mundo circundante, con el fin de demostrar que la realidad no desfila ante sus ojos y que en los pasajes – túneles hacia otras verdades – se encuentra una realidad en potencia.

3.2. El pasaje como búsqueda

Julio Cortázar, en su artículo “Del sentido de no estar del todo” publicado en *La vuelta al día en ochenta mundos*, comenta la búsqueda neofantástica del “otro lado de las cosas” con las siguientes palabras:

Siempre seré como un niño para tantas cosas, pero uno de esos niños que desde el comienzo llevan consigo al adulto, de manera que cuando el monstruito llega verdaderamente a adulto ocurre que a su vez éste lleva consigo al niño y *nel mezzo del camin* se da una coexistencia pocas veces pacífica de por lo menos dos aperturas al mundo. (Cortázar, 2005:32)

Y dos aperturas al mundo dan paso a dos realidades distintas, a dos modos de aceptar y valorar el entorno.

Esto puede entenderse metafóricamente pero apunta en todo caso a un temperamento que no ha renunciado a la visión pueril como precio de la visión adulta, y esa yuxtaposición que hace al poeta y quizá al criminal, y también al cronopio y al humorista (cuestión de dosis diferentes, de acentuación aguda o esdrújula, de elecciones: ahora juego, ahora mato) se manifiesta en el sentimiento de no estar del todo en cualquiera de las estructuras, de las telas que arma la vida y en las que somos a la vez araña y mosca. (Cortázar, 2005:32)

Ese “no estar del todo” que menciona Cortázar corresponde a una concepción de la realidad abierta a otras posibilidades. Ya no se trata del hombre cerrado sobre su propia visión del mundo, productor de realidad y producto de su propia visión (o araña y mosca, según Cortázar), sino de aquel que no deja de ser niño al ser adulto, que propone una visión paralela dentro de la realidad cotidiana. Cortázar añade: “Vivo y escribo amenazado por esa lateralidad, por ese paralaje verdadero, por ese estar siempre un poco más a la izquierda o más al fondo del lugar donde se debería estar para que todo cuajara satisfactoriamente en un día más de vida sin conflictos.” (Cortázar, 2005:35). La búsqueda continua representada, por ejemplo, en la rayuela como juego iniciático, donde la piedrecita debe conseguir rodar de la tierra al cielo pasando por las diferentes casillas, será el tema dominante en toda la obra de Julio Cortázar. Al igual que los escritores patafísicos, el autor argentino vive experiencias

de angustia, experiencias claramente metafísicas que culminan en la necesidad de apertura, de ver y comprender, de buscar lo que hay del otro lado de las cosas, esa nueva (in)verosimilitud. Y para dejar constancia de la angustia metafísica que lo empuja a escribir, Cortázar, en la “Carta a Roberto Fernández Retamar” publicada en Último Round, señala:

Mi problema sigue siendo, como debiste sentir al leer *Rayuela*, un problema metafísico, un desgarramiento continuo entre el monstruoso error de ser lo que somos como individuos y como pueblos en este siglo, y la entrevisión de un futuro en el que la sociedad humana culminaría por fin en ese arquetipo del que el socialismo da una visión práctica y la poesía una visión espiritual. Desde el momento en que tomé conciencia del hecho humano esencial, esa búsqueda representa mi compromiso y mi deber (Cortázar, 1969)

Del mismo modo, la ‘patafísica cree en la superposición de enfoques, en la acumulación de puntos de vista con el fin de vincular realidades. Los escritores patafísicos no dejan de ser autores puramente metafísicos, escritores angustiados por la ausencia de verdad, por el absurdo de la existencia y la insignificancia del hombre sobre la tierra.

Julio Cortázar, como comenta en el artículo “De otra máquina célibe” publicado en *La vuelta al día en ochenta mundos*, admira el sistema de analogías fonéticas de Roussel y la obra artística de Duchamp, tan elogiados por los patafísicos franceses. Estos últimos no dejarán de ser compañeros de líneas de fuga de Cortázar, amantes de otras realidades, indagadores de vidas en potencia, pues admiran a los mismos artistas, creen en realidades paralelas y utilizan técnicas de escritura similares para atravesar los agujeros metafísicos.

Puede decirse que la totalidad de la obra *Rayuela* de Cortázar es un enorme agujero, un pasaje vertiginoso, una búsqueda sobre el hombre, su existencia y su entorno. Esa totalidad está dividida por pequeñas experiencias paralelas, pequeños intersticios de realidades como puede observarse, por ejemplo, en el siguiente fragmento de *Rayuela*:

Era una noche rara, mirando a lo alto como le daba siempre por hacer a esa hora, Oliveira veía a Sirio en mitad del agujero negro y especulaba sobre los tres días en que el mundo está abierto; cuando los manes ascienden y hay puente del hombre al agujero en lo alto, puente del hombre al hombre (porque, ¿Quién trepa hasta el agujero si no es para querer bajar cambiado y encontrarse otra vez, pero de otra manera, con su raza?) (Cortázar, 2003:425)

“De otra manera”, otra visión sobre su “raza”, sobre su condición de ser humano, crear y re-crear/se: volver a crear, recrear para el lector a través de la imaginación, y recrearse el propio autor con las nuevas naturalezas inventadas.

En una Entrevista para el programa “A fondo”, Julio Cortázar describe el primer momento de su vida en el que sintió la presencia de la angustia existencial, de la relatividad del mundo circundante. En la entrevista, el escritor argentino cuenta que desde muy temprana edad escribía poemas y se los mostraba con orgullo a su madre, hasta que un día alguien puso en duda que fuera el propio Cortázar el autor de los escritos y su madre confió en la opinión del extraño. Luego añade:

un dolor de niño, un dolor infinito [...] El hecho de que mi madre pudiera dudar de mí [...] Es como la revelación de la muerte, esos primeros golpes que te marcan para siempre [...] descubrí que todo era relativo, que todo era precario, que había que vivir en un mundo que no era ese mundo de total confianza y de inocencia [...]

(Entrevista a Julio Cortázar por Joaquín Soler Serrano, Programa TVE “A fondo”, 1977)

Y no basta con sentir esa angustia existencial, tanto los patafísicos como los escritores neofantásticos se preocupan por buscar una solución al problema, un nuevo ser, una nueva realidad. El entrevistador describe la técnica narrativa de Cortázar de la siguiente manera:

óptica característica del escritor que es la de buscar siempre el revés de las cosas, no verlas de frente, advertir algo más que lo que ve una mirada ociosa y distraída sobre un libro, sobre una mesa, la mirada de Cortázar trata de desentrañar qué hay detrás de eso, cuáles son sus relieves, sus perfiles, sus sombras, su otra cara, ¿no?

(Entrevista a Julio Cortázar por Joaquín Soler Serrano, Programa TVE “A fondo”, 1977)

3.3. El humor

Como se ha mencionado anteriormente, tanto los escritores patafísicos como los neofantásticos desfiguran realidades con el fin de buscar lo oculto, una posible realidad distinta de la conocida. Estos autores acompañan esa búsqueda metafísica, seria y trascendental, con un toque de ironía y humor. En consecuencia, lo más trágico se muestra de modo humorístico. Así, Julio Cortázar presenta en Buenos Aires a Boris Vian como un gran escritor francés de literatura humorística, cuando la carga metafísica de sus obras no deja de ser espeluznante. Porque “nada más cómico que la seriedad entendida como valor previo a toda literatura importante (otra noción infinitamente cómica cuando es presupuesta), esa seriedad del que escribe como quien va a un velorio por obligación o le da una friega a un cura.” (Cortázar, 2005:21).

Se trata de una ironía aceptada, un trato hecho para no dismantelar lo trágico, una ironía tan aceptada que incluso los personajes de *Rayuela* la mencionan:

A Talita le hacía poca gracia la idea del manicomio, y Traveler lo sabía. Los dos le buscaban el lado humorístico, prometiéndose espectáculos dignos de Samuel Beckett, despreciando de labios para afuera al pobre circo que completaba sus funciones en Villa del Parque y se preparaba a debutar en San Isidro. (Cortázar, 2003:426)

La aparente ligereza de la escritura patafísica está cargada de angustia existencial, lirismo. Quizá lo grotesco de Jarry o Kafka haya sido pulido por la poesía en Cortázar, Vian o Queneau. Si la vida no puede explicarse porque las apariencias no permiten ver el resto de las realidades posibles; si todo es relativo y arbitrario; si mi angustia no puede cambiar la percepción del mundo, ¿Por qué no colmar los escritos de lirismo, de sonrisa ligera, comicidad o ironía?

El humor de los patafísicos no puede sistematizarse, fluye ligeramente para mezclar la búsqueda trascendental y la sonrisa liviana. Fluye pero abate, llega allí donde pone su meta, y resulta mucho más útil y ameno: el autor es capaz de recibir un tema serio con sordina con, aparentemente, menos fuerza destructora y, al mismo tiempo, la lectura del libro no deja de ser agradable.

3.4. La música

Los juegos musicales son propios de los autores patafísicos. Si Boris Vian crea neologismos a partir de juegos fónicos y Queneau compone los *Exercices de style*, textos en los que las jitanjáforas abundan y la fonética se ve circunscrita al deseo del autor, La Maga inventa el “glíglico” en *Rayuela*, lenguaje sin referentes, continentes sin contenido. Como se ha mencionado varias veces a lo largo de este artículo, la finalidad del patafísico no será sino la de buscar el “otro lado de las cosas”. Así, los juegos fónicos pretenden indagar más allá de la realidad aparente, buscando en la combinación de sonidos posibilidades desconocidas, pasajes escondidos hacia el “otro lado”, hacia otra verosimilitud.

Dicho esto, debe también afirmarse que la cadencia de estas obras no sólo se encuentra implícita sino que, en ellas, los personajes hablan de música, escuchan música, componen o tocan algún instrumento. El tipo de música predominante es, en todos ellos, el jazz. El jazz es utilizado como vagón de carga, como medio de transporte hacia “lo otro”. Si Wolf, el protagonista de *L’Herbe Rouge* de Boris Vian, es capaz de curarse de su angustia gracias al jazz, Charlie Parker se transforma en “Jhonny Carter”, en el cuento “El perseguidor” de Cortázar, para ofrecer su música. El jazz, el swing, esa arte nacida de la

opresión racial, significa un grito de libertad para los patafísicos, una liberación triunfal camino del “otro lado”. En esta misma línea, y por poner un ejemplo, Boris Vian, en *L'Écume des jours*, es capaz de afirmar que la música permite que las paredes se modifiquen según la melodía, que se transformen y se abomben: “Les coins de la chambre se modifiaient et s'arrondissaient sous l'effet de la musique. Colin et Chloé reposaient maintenant au centre d'une sphère.” (Vian, 1963: 90)

3.5. Las palabras, el lenguaje

Otra manera de buscar realidades distintas está en el lenguaje, en el juego con las palabras. Así, un sistema limitado y torpe, incapaz de expresar la angustia provocada por el vacío, por el absurdo de la existencia, renace bajo nuevas combinaciones, neologismos y experimentos fónicos. El lenguaje se enriquece así por medio de tonos populares y afectados, lirismo y grotesco, lítotes, jitanjáforas e hipérboles y, por lo tanto, crea y es creado por realidades en potencia. Con este fin, Queneau en *Zazie dans le métro* caracteriza a los personajes a través de su lenguaje y crea conflictos lingüísticos entre ellos para mezclar unas jergas con otras. Del mismo modo, en sus *Exercices de style*, quebranta el lenguaje para crear dobles sentidos, juegos léxicos, fonéticos y semánticos. En esta línea, Boris Vian es capaz de personalizar los objetos, darles vida propia a través de lenguaje, como esas lámparas que se mueren, o las paredes y las ventanas que se hacen cada vez más pequeñas, por culpa de la tristeza del protagonista (Vian, 1963:113).

Si Boris Vian juega con los significados del siguiente modo:

- Je veux dire. Dit le directeur, à quoi passez-vous votre temps?
- Le plus clair de mon temps, dit Colin, je le passe à l'obscurcir. (Vian, 1963:122)

Cortázar, en *Rayuela*, no duda en dejar frases sin terminar, unir las palabras de las frases hechas con un guión, o colocar una “h” delante de las palabras a las que la sociedad otorga demasiada importancia, y ello para ridiculizarlas, para curarse de ellas:

Un cuadro anamórfico en el que hay que buscar el ángulo justo (y lo importante de este ejemplo es que el ángulo es terriblemente hagudo, hay que tener la nariz casi hadosada a la tela para que de golpe el montón de rayas sin sentido se convierta en el retrato de Francisco I o en la batalla de Sinigaglia, algo hincalificablemente hasombroso). (Cortázar, 2003: 215)

El lenguaje es, en definitiva, el sistema a través del cual se da la obra patafísica siempre con la finalidad de encontrar un refugio para nuevas realidades, para nuevos puntos de vista.

4. Conclusión

A lo largo de este breve artículo se ha querido mostrar el “pasaje” entre la teoría patafísica y la literatura neofantástica. Para ello, en primer lugar se ha explicado de manera teórica la esencia y significancia de lo neofantástico, así como aquello que hace de la ‘Patafísica un movimiento literario, pero también una filosofía y un modo de vida. En segundo lugar, se ha pretendido hacer un breve recorrido por aquellos elementos que conforman el “pasaje” propiamente dicho. Con este fin, se ha tratado y ejemplificado el deseo de los escritores de ambas corrientes por buscar el “otro lado” de las cosas, la cara oculta, una verosimilitud nueva, los agujeros y las líneas de fuga. Así, se ha tomado el libro como objeto de referencia, como manifestación escrita de la angustia interior de los autores: el libro como objeto maleable, como “collage”, fragmentado y recreado, principio para otras realidades. Si la ‘Patafísica quiere reconocerse como ciencia, las máquinas producidas por los escritores tendrán la misma función que sus libros: fabricar nuevas posibilidades, puntos de vista dispares y acumulables. Esa angustia existencial, ese vacío de la existencia que comparten patafísicos y escritores de lo neofantástico se expresa por medio del humor. Allí donde el lector sonríe, el autor ha querido exponer una teoría filosófica, grave en cuanto a su esencia, pero irónica en cuanto a su exposición. La música y los juegos fónicos han sido estudiados como puente entre una realidad y otra, entre la verosimilitud y la inverosimilitud, pero también como cadencia misma del relato literario.

Bibliografía

- ALAZRAKI, J. (1983) *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid: Gredos.
- CAILLOIS, R. (1966) *Images, images...*, Paris: José Corti.
- CORTÁZAR, J. (2004) *Las armas secretas*, Madrid: Cátedra
- CORTÁZAR, J. (2003) *Rayuela*, Madrid: Cátedra
- CORTÁZAR, J. (2005) *La vuelta al día en ochenta mundos*, México D.F.: Siglo XXI Editores
- CORTÁZAR, J. (2008). *Final del juego*. México D.F.: Punto de lectura.
- CORTÁZAR, J. (1969). *Último Round*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- CRUZ, J. (1988). *Lo neofantástico en Julio Cortázar*. Madrid: Editorial Pliegos.
- BARRENECHEA, A. M. (1972). "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica: A propósito de la literatura hispanoamericana", *Revista Iberoamericana*. Núm. 80, p. 393, citado a través de CRUZ, J. (1988). *Lo neofantástico en Julio Cortázar*. Madrid: Editorial Pliegos.
- ESSLIN, M. (1970). *Au-delà de l'Absurde*. Paris: Buchet/Chastel.
- JARRY, A. (2004). *Gestes et opinions du docteur Faustroll, Pataphysicien. Roman Néo-scientifique. Alfred Jarry, œuvres*. sous la direction de Michel Décaudin, Paris: Éditions Robert Laffont.
- LAUNOIR, R. (2005). *Clefs pour la 'Pataphysique*. Paris: L'Hexaèdre, éditeur.
- MC MURRAY, L. (2001). *Quatre leçons et deux devoirs de pataphysiques*. Montréal: Éditions Liber.
- SÁBATO, E. (1967). *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Aguilar.
- SHATTUCK, R. (1913). *Au seuil de la 'Pataphysique*. Charleville: Presses de l'Ardennais.
- TODOROV, T. (1973). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, col. "Points".
- VIAN, B. (1963). *L'écume des jours*. Paris: Pauvert.
- VIAN, B. (1991). *Romans, nouvelles, œuvres diverses*. Paris: la Pochthèque.
- Entrevista a Julio Cortázar por Joaquín SOLER SERRANO, Programa TVE "A fondo". 1977.

DU MEME AUTEUR

Mystification littéraire et limites du vraisemblable chez Jean-Benoit Puech

JEAN-FRANÇOIS DUCLOS

Alliance Française de Denver

jeanfrancoisduclos01@gmail.com

Résumé

Maintenir vraisemblable l'existence d'un écrivain imaginaire nécessite des trésors de ruse et d'intelligence. Jean-Benoît Puech, inventeur de l'écrivain Benjamin Jordane, de son œuvre et de ses commentaires, ne manque ni de l'un ni de l'autre. Mais l'époque dans laquelle il s'inscrit met à disposition du lecteur curieux des moyens de débusquer une vérité éditoriale cachée sous le masque de la fiction. Dès lors, la supposition d'auteur consistera moins à duper ce lecteur que de jouer avec lui. Les règles de ce jeu, lorsqu'elles s'entremêlent à la réalité et à l'autobiographie, forment un équilibre qui tantôt encourage la crédulité grâce aux règles du vraisemblable, tantôt place le dispositif dans le domaine de l'intime et du vrai d'un écrivain.

Abstract

Perpetuating the plausibility of the existence of an imaginary writer requires intelligence and cunning on the part of the real author. Jean-Benoît Puech, the creator of Benjamin Jordane, his writings, and many academic commentaries on his *oeuvre*, possesses both of these qualities. However, inquisitive readers today have the means to uncover the truth previously blurred within the world of books. Hence the game of inventing a writer is no longer a game of deceit, but a game played in collaboration with readers. When intertwined with the language of reality and autobiography the rules of this game promote a balance which sometimes encourages disbelief and sometimes reveals the nature of the true and intimate world of the writer.

Mots-clés: Jean-Benoît Puech, Benjamin Jordane, supposition d'auteur, vraisemblable

Keywords: Jean-Benoît Puech, Benjamin Jordane, imaginary writers, plausibility

Ce n'est trahir aucun secret que d'affirmer aujourd'hui la chose suivante: Benjamin Jordane, sous le nom duquel plusieurs livres ont paru, est une invention de l'écrivain et universitaire Jean-Benoît Puech. Le second prête au premier une œuvre importante qui reste encore, et pour cause, mal connue du public. Depuis *La Bibliothèque d'un amateur* publié en 1979 chez Gallimard, puis à l'occasion de la parution de plusieurs autres volumes édités pour la plupart chez Champ Vallon, émergent des contributions chargées de réparer cette injustice. Elles sont signées par une petite communauté d'hommes et de femmes dont l'existence a en commun avec celle de Jordane d'être parfaitement fictive, à la différence notoire de Jean-Benoît Puech lui-même qui apparaît comme un ami ou à tout le moins un témoin de la vie de Jordane. Mais qui au fond est-ce ce "lui-même", sinon en partie un personnage?

L'invention d'un écrivain supposé et de son œuvre, somme toute commune dans l'histoire de la littérature, est ici surenchérie par l'invention d'un discours d'escorte beaucoup plus imposant que d'usage. Ses contributeurs supposés (témoins, parents, critiques aux intérêts plus ou moins bien partagés) forment un ensemble d'hétéronymes convaincant. Chaque inédit de Jordane se voit ainsi engoncé dans des commentaires et des analyses formant parfois ce que Maryse Aubut appelle à bon droit un "appareillage ultra académique" (Aubut, 2008: 78). Ce sont ces contributions qui constituent, par rapport au total, une grande partie de ce qu'a publié Jean-Benoît Puech. Comme au temps du structuralisme, mais pour l'imiter avant de détourner et la forme et le contenu du propos, la hiérarchie est abolie entre l'œuvre et son commentaire. Ce dernier est, au même titre que le premier, fictif, et ses participants prennent alors le statut de personnages. Un tel dispositif se réalise pleinement dans la parution en 2008 des premiers *Cahiers Benjamin Jordane*, ouvrage soi-disant collectif à mi-chemin entre les hommages que rendait jadis la NRF à ses écrivains disparus sous forme de numéros spéciaux, et plus proches de nous les *Cahiers de L'Herne*. Aux essais biographiques succèdent présentations d'inédits, correspondances croisées et autres témoignages.

Afin de rendre son projet vraisemblable, Jean-Benoît Puech se doit donc d'obéir à la logique complexe d'une métafiction qui opère sur plusieurs niveaux. La tâche est d'autant plus grande que partout règne, dans les textes supposés de Jordane comme dans le récit de sa vie (ne parlons pas des analyses critiques dont c'est la nature), un climat favorable aux dédoublements, à l'ambiguïté et à la possibilité d'une échappée vers des hypothèses contradictoires par rapport au simple plan des faits avérés. Si les livres de Puech sont le résultat d'une réflexion intense sur le statut de l'auteur et de son invention, la fiction jordane fonctionne elle aussi comme un véritable laboratoire où par un jeu de miroirs complexe et ludique se reflètent jusqu'à la syncope les formes de l'illusion littéraire.

Le premier niveau de cette métafiction est celui de l'œuvre supposée de Jordane, décrite comme étant d'une grande cohérence. Pourtant, présentée de manière fragmentaire, elle se découvre moins qu'elle ne se laisse paraître. Ce qu'on en lit, ce sont surtout des nouvelles dont on nous donne des versions successives, des résumés de romans à écrire (paraît-il plus intéressants que les chapitres complets conservés en archive), des extraits de correspondance, des saynètes pour théâtre de poche, sans compter un journal intime qui compterait plusieurs milliers de pages. La multiplication d'indices, de traces et de brouillons supposés participe à une définition de l'œuvre selon Puech: non pas un bloc achevé, durable et autonome, mais un corpus "qui change même encore de forme bien après la mort de l'auteur" (Puech, 2000: 29), et qui, en un sens, est là aussi pour faire passer ce dernier tout entier dans l'œuvre. Celle de Jordane est donc considérée comme étant *in progress* et sans véritable centre de gravité. Son caractère faussement posthume joue ici ironiquement avec le fait que l'élaboration de celle de Puech est soumise aux aléas du temps présent. Il faut à ce dernier travailler sur deux fronts, dont celui de l'édition des textes écrits par Jordane, qui n'est pas le moindre aux yeux du lecteur. La définition de l'œuvre comme la somme des textes achevés ou pas, des brouillons et des projets, des "propos de l'auteur enregistrés par des machines ou par des hommes" (Puech, 2000: 29), permet à Puech de maintenir une tension constante entre les textes publiés et ceux qui ne le sont pas encore, les commentaires qu'ils produisent et les silences qu'il faut interpréter. En quelque sorte, il fait patienter les lecteurs que nous sommes en expliquant que les choses ne sont pas si simples qu'elles pourraient paraître à première vue. Et, de fait, la mystification littéraire obéit à une série de règles qui augmentent en exigence au fur et à mesure qu'elle prend prise sur la réalité.

À cette ambivalence du corpus jordanien s'ajoutent trois autres caractéristiques importantes. D'une part, Jordane manie aussi bien que Puech le miroir aux constructions fictives. Que *La Bibliothèque d'un amateur*, le premier livre de Jordane présenté sous le couvert scientifique de Puech, soit une collection de compte rendus de livres *imaginaires* donne le la. "Il a réussi mieux que nous", écrit ce dernier dans *Du vivant de l'auteur*, "sa lecture des livres dont il rêve, où il croit l'emporter sur la force de la fiction grâce au personnage du critique amateur" (Puech, 1990: 24). Ce même volume contient un chapitre imitant l'aspect d'un catalogue de vente bibliophilique contenant les titres d'œuvres imaginaires cette fois-ci empruntées pour la plupart à la littérature mondiale (par exemple à Borges et à Larbaud), et dont les références réelles (Borges, Larbaud) ont disparu, de sorte que même sous cette forme bibliographique la réflexion sur l'œuvre imaginaire prend une tournure fictive. Un autre aspect fictionnel des écrits supposés de Jordane tient au fait qu'une partie des projets rédigés l'ont été sous pseudonyme, ceux notamment de Vincent Vallières ou de Jean-Charles Mornay. Ainsi, Jordane "décidait de prendre un pseudonyme

indéchiffrable, et de lui donner un peu d'épaisseur en écrivant une brève notice bibliographique fictive mais vraisemblable, de manière à ce que son livre soit vraiment 'fermé à double tour'" (Puech, 2008: 46). À ces redoublements de fictions s'ajoute le fait que Jordane est cet écrivain qui a cessé très vite de publier, s'éloignant volontairement de la capitale où se font les carrières et jugeant de manière définitive qu'il ne devait plus participer à aucune manifestation littéraire. Faut-il considérer ce silence comme l'aboutissement paradoxal d'une recherche verbale? Quoi qu'il en soit, l'œuvre de Jordane, dans sa fiction même, est vouée à ne pas être lue (puisque Jordane ne veut plus être publié), ou lue mais comme si elle était celle d'un autre (puisque'il envisage de signer sous d'autres noms que le sien), ou lue mais sous forme de fragments (puisque peu de textes ont trouvé, sous sa plume, un aboutissement).

Le second lieu de la fiction concerne Jordane lui-même, auteur qui puise dans les éléments de sa soi-disant biographie une matière qu'il transpose littérairement, et dont il élabore une théorie personnelle dans sa correspondance. Outre les contraintes classiques liées au genre dans lequel il évolue, le biographe est confronté à la difficulté de distinguer la vérité du mensonge dans les déclarations de Jordane concernant sa propre vie. Est-il, par exemple, le premier ou le second fils de la famille? Si Jordane invente certains aspects de son existence par ces aveux prémédités, c'est moins, nous dit-on, pour détourner l'attention que pour trouver le plus de cohérence possible entre sa vie et son œuvre. La difficulté de rendre compte de l'existence de Jordane est également augmentée par l'aveu de quasi incompetence de Puech et de ses collègues à travailler sur le récit de sa vie. Le genre de la biographie ou de l'essai biographique a, il est vrai, été longtemps récusé par la critique universitaire française, ce qui fait qu'en dépit de la meilleure volonté de ces professeurs à vouloir mieux faire connaître au public leur auteur de prédilection à qui il faut, rétrospectivement, construire une vie, ils n'y parviennent que maladroitement. Enfin, au croisement de la fiction et de la vie, se trouve le journal de Jordane, laboratoire des idées sur la fiction. Or loin d'être uniquement le lieu de l'intime et de la vérité, il constitue, écrit-il, "autant le lieu du *démenti* que celui du mensonge à soi-même [...] Il est donc le brouillon du roman. Refuge par le mensonge, mais aussi laboratoire pour un peu de vérité" (Puech, 2008: 294). La vie de Jordane, pour courte et peu aventureuse soit-elle, recèle pour le critique qui veut la raconter, et le lecteur qui souhaite la découvrir, des mystères impossibles à résoudre. "Je constate d'ores et déjà, écrit Jean-Benoît Puech, qu'aux fictions de Jordane données comme telles dans ses romans et recueils de nouvelles, il faut ajouter la 'fiction' de sa vie elle-même telle que je l'ai rapportée dans ma première et rapide biographie" (Puech, 2008: 229). La vie de Jordane, ce qu'on en sait par lui ou par ses lecteurs du premier cercle, semble tout entière vouée à la discrétion.

Le troisième et dernier lieu de la fiction se trouve donc dans l'activité éditoriale et critique autour de Jordane qui mêle, selon les spécialités supposées de chaque intervenant inventé par Jean-Benoît Puech, et aussi selon leurs egos qui ne sont pas toujours compatibles (les brouilles sont nombreuses), interprétations sociologiques, narratologiques et études génétiques. Que ce plan entretienne des équivalences et des analogies avec la vie et l'œuvre de Jordane est évident, puisque c'est là son rôle. Qu'elles s'opposent l'une à l'autre pour cependant construire un discours critique se veut le signe d'un engouement qui ne concerne pas un trop petit cercle d'amateurs et d'amis. L'ambiguïté de la critique permet finalement de cimenter la fiction des deux premiers niveaux. Elle sert de faire-valoir à un lecteur qui ne verrait pas dans les exemples qui lui sont présentés de l'œuvre de Jordane le signe d'un grand écrivain. Car au fond ce même lecteur voit reportée d'un volume à l'autre la découverte du récit majeur, et doit se contenter de la présomption que le génie peut résider dans le récit fragmentaire et oblique. Le point aveugle de ce dispositif fictionnel réside dans le nom même de Puech, qui apparaît pour ce qu'il est (un universitaire) et ce qu'il n'est pas (un ami de feu Jordane). Il est le garant d'un mécanisme qui sans lui tournerait à vide. La modalité du faire-croire et plus particulièrement la supposition d'un auteur devient alors particulièrement efficace, car aux personnages imaginaires se mêlent des référents réels, identifiables et reconnus.

Dans les *Cahiers*, les effets de réel dépassent le contenu des textes rassemblés pour prendre au mot l'analyse des seuils étudiés naguère par Gérard Genette. Parmi ces effets, on retiendra l'insertion de photographies représentant les divers lieux où résida Jordane, ou du portrait des femmes qui ont marqué son existence amoureuse (leur ressemblance n'est pas fortuite, puisqu'elle constitue le nœud principal de sa vie sentimentale qui fait penser plus d'une fois aux films de Hitchcock). Jordane lui-même figure sur deux clichés, et l'on se demandera alors qui pose ainsi, y compris dans le portrait que donne de lui Pierre Le-Tan, illustrateur bien connu des amateurs de Patrick Modiano. Chacun des contributeurs de ces *Cahiers* dispose d'une entrée biographique à la fin du volume; les lecteurs sont invités à adhérer à l'Association des Lecteurs de Benjamin Jordane, dont le siège social est celui des éditions Champ Vallon. Rien, donc, venant de l'extérieur du livre, ne pourrait être pris pour un aveu direct de l'existence mystificatrice de l'entreprise.

Mais en fonction de ce que ce lecteur sait de la dimension fictive de l'un ou l'autre de ces trois niveaux, il évoluera, du moins dans ce volume, sous les auspices du roman ou de la biographie, de l'interprétation universitaire ou du pastiche, du témoignage direct par la Correspondance ou du récit épistolaire. Le plaisir ressenti tient alors pour beaucoup dans les rapprochements et les mises à distance qui s'opèrent entre ce qu'on sait du caractère fictif des commentaires de l'œuvre et la manière dont Puech progresse pour conserver l'illusion le plus longtemps possible. "Me crois-tu?" Cette question, posée par Jordane à une de ses

correspondantes, et par quoi s'achèvent les premiers *Cahiers Benjamin Jordane* (Puech, 2008: 346), résonne donc moins chez le lecteur comme une mise en garde que comme une invitation à une lecture attentive.

•

Rappelons la définition d'auteur supposé telle que la propose Jean-François Jeandillon. Il s'agit d'un processus par lequel on fait croire à l'existence d'un écrivain purement imaginaire, existence “qui doit être attestée grâce à des procédures d'authentification (témoignages, documents, recoupements biographiques)” (Jeandillon, 2001: 474). Son nom doit apparaître sur la couverture de l'ouvrage dont il est sensé être l'auteur, et ses œuvres doivent être “au moins partiellement (re)produites au sein de l'ouvrage” (Jeandillon, 2001: 474). En outre, “les divers éléments iconographiques (gravures, photographies, portraits peints ou caricatures 'd'époque') dotent l'auteur d'une matérialité quasi charnelle qui, en l'opposant à ses confrères fictifs, virtuels, apparents, prétendus ou présumés, fait de lui tout autre chose qu'une créature de papier” (Jeandillon, 2001: 475). Bref, l'auteur supposé doit son existence au contenu supposé de son œuvre et aux seuils exhibés par leur publication. Puech maîtrise à la perfection les codes de la supposition d'auteur, et d'autant mieux qu'il est lui-même l'auteur d'une thèse de doctorat sur ce sujet.

Mais, ajoute Jeandillon, pour fine que soit la supercherie, cruel le piège aux yeux de la victime et libérateur le rire qui s'en suit chez le fomenteur, l'absence d'auteur n'est pas destinée à se prolonger indéfiniment. Non seulement parce qu'un jour ou l'autre le stratagème finit par être révélé au grand jour, mais aussi parce que, d'un point de vue plus fondamental, pour qu'il soit supposé, l'écrivain doit être découvert comme tel (Jeandillon, 2001: 488). Toute mystification est donc appelée à être révélée, et sa dégénérescence programmée (Jeandillon, 1994: 171). Il est donc temps de préciser qu'au lieu de laisser à des journalistes, des critiques ou des éditeurs le soin de divulguer les uns après les autres ou tous ensemble les indices de la falsification, incitant le lecteur déjà à moitié ou complètement *au parfum* à se tenir sur un qui-vive permanent à la recherche de la contradiction, de l'incohérence ou de la faute logique, Puech a mis en place un stratagème qui organise la révélation du caractère fictionnel de Jordane. Il le fait sans doute parce qu'il ne peut en être autrement. Mais ce faisant, il retourne à son profit une situation qui lui donne le moyen de poursuivre sa réflexion sur le statut de l'auteur. Examinons, par ordre inversement chronologique, les aveux d'inexistence de Jordane.

Avec *Une Biographie autorisée* publiée en 2009 chez P.O.L., Yves Savigny, le supposé biographe de Jordane qui avait codirigé les *Cahiers* et qui signe seul cette étude racontée, à mi-chemin de son récit, la rencontre que Jordane fait d'un nouveau collègue, un

certain Jean-Benoît Puech. Savigny précise que Jordane est impressionné par l'aisance verbale de ce Puech, mais "il sentait aussi qu'il fallait se méfier, que rien n'est plus trompeur que le verbe pour qui ne peut vivre sans lui" (Puech, 2010: 145). Puis, dans le dernier chapitre de l'ouvrage, au moment où Puech refait une apparition comme un universitaire et collègue de Savigny, spécialiste de Jordane, le processus fictionnel est révélé:

Dans une sorte de cycle romanesque, mon collègue se présente comme l'éditeur "scientifique" du grand auteur disparu, dont il aurait été l'ami au temps de leur jeunesse provinciale. Il prétend même que Jordane voulait faire de lui son biographe. Toutefois, dans le dernier volume de la série, *Jordane revisité*, Puech avoue qu'il n'a pas connu l'écrivain, pour la bonne raison *qu'il n'existe pas*. Je lui écrivis que je m'en doutais depuis un moment. J'ajoutai que sa "supposition d'auteur" me semblait, en réalité, le moyen d'expression d'un contenu intime sans commune mesure avec son apparence ludique (Puech, 2010: 276-77).

Au lieu de mettre son dispositif complètement à plat, renonçant ainsi et à sa reine et à son roi, Puech introduit l'aveu de l'inexistence de Jordane par la bouche de Savigny, un personnage fictif. Le récit de la vie de Jordane, conçu à présent comme une fiction à laquelle Puech est à l'origine, dispose de tous les éléments extra diégétiques pour qu'il soit attribué, par l'effet d'une seconde mystification à l'intérieur d'une première dévoilée, à un auteur imaginaire. À l'écrivain supposé fait place son biographe supposé. Le titre du livre ne désigne pas tant le récit d'une personne dont l'entourage aurait permis la publication (les biographies non-autorisées désignent le contraire de ce genre d'ouvrage), que celui écrit par un homme (Savigny) dont le collègue a encouragé la rédaction. Puech, *scriptor* réel, confie à son personnage le rôle de *auctor*, "c'est-à-dire de l'autorité, du garant qui assume la responsabilité apparente dont il n'est que le signataire, mais non le fabricant véritable" (Jeandillou, 1994: 72-73). De ce nouveau jeu mystificateur, Puech semble avoir voulu garder la substance au-delà du texte lui-même, puisque sur le site internet de son éditeur, il signe deux versions successives d'un même billet dans lequel il raconte, en dernière partie, l'aventure éditoriale fictive que constitue *Une Biographie autorisée* tout en se gardant bien d'annoncer la nature tout aussi fictive de son collègue et ami Yves Savigny. Cette intervention apparaît donc comme un supplément à l'aveu de Savigny, auquel Puech attribue la parution de plusieurs ouvrages aux titres délicieusement évocateurs: *Trois lieutenants*, *Parallèles* et *Beaux joueurs*. Cette simulation biographique provoque un effet de réel convainquant, mais qui rentre en concurrence avec d'autres, qui annulent la mise en scène mystificatrice. On retiendra par exemple que si, à l'occasion de la parution de *Une Biographie autorisée*, Yves Savigny était annoncé sur le site des éditions P.O.L. pour une présentation, le 30 janvier 2010, à la librairie Les Temps Modernes d'Orléans,

l'enregistrement vidéo de cette rencontre, mise en ligne par son éditeur, montre Jean-Benoît Puech expliquant l'invention du biographe à des fins de fiction. Il ne faut donc pas considérer l'approche de notre auteur comme une tentative de manipuler le lecteur. L'infraction auctoriale, si elle a lieu, lui laisse la possibilité de déduire sa vraie nature. Si le jeu est là, l'enjeu est ailleurs.

Quelques années plus tôt, en 2004, paraissait *Jordane revisité*, livre signé Jean-Benoît Puech dans lequel figure, dans les premières pages, des explications concernant les difficultés auxquelles le biographe, et en particulier le biographe néophyte, est confronté lorsqu'il lui faut rassembler, à partir des témoignages retrouvés, les grandes lignes de l'existence d'un écrivain. Ainsi Jean-Benoît Puech admet-il qu'une erreur publiée dans un précédent volume le met dans un embarras difficile à surmonter: il se sent responsable de la publication d'une incohérence, qu'il tient pourtant de Jordane lui-même et qui a trait à l'ordre de naissance mentionné plus haut. Tout dans le récit qui suit procède de ce désir d'ériger, au nom de la vérité et d'une certaine forme de positivisme, une distinction entre la vérité et le mensonge. Si un homme réel invente sur sa vie, c'est un menteur. Si un écrivain ment sur son existence, c'est pour lui trouver une cohérence avec son œuvre. Or tout n'est pas fiction, explique Puech. Et "le roman au contraire peut fort bien inventer pour dire la vérité" (Puech, 2004: 14). Ce récit diurne et relativement statique n'est pas sans rapport avec celui qu'Antonio Tabucchi a fait paraître sous le titre français de *Nocturne indien*, et dans lequel un narrateur se met à la recherche d'un ami disparu pour, à la fin du récit, comprendre qu'il était à la recherche de lui-même. La quête des faits au nom de la vérité se retourne soudainement dans la réalisation d'un dédoublement qui est la manifestation d'une pure fiction. Or c'est le parti pris par Puech à la fin du volume: "Il est temps d'avouer tout haut ce que tout le monde pense tout bas: je ne l'ai pas connu, il n'existe pas, il n'a jamais existé" (Puech, 2004: 149). Ainsi, tout ce qui précède se trouve, dans la logique du récit, sens dessus dessous. Le "déploiement d'affabulations" de Jordane que le biographe Puech tâche de révéler devient celui de Puech sur l'existence de Jordane.

Là encore, mais d'une manière différente de celle d'*Une Biographie autorisée*, le jeu de la fiction, au lieu de s'effondrer sur lui-même par l'aveu, reprend les données mises en jeu pour les éclairer d'une manière différente. Il n'est désormais plus question pour Puech de calquer le personnage de Jordane sur sa propre vie. Mais reconnaître l'inexistence de Jordane, c'est admettre "faire de la fiction un moyen au service de l'autobiographie" (Puech, 2004: 153). Dès lors, puisqu'il est l'inventeur avoué d'un personnage, il doit à présent se comporter en romancier capable de prendre ses distances avec cet être auquel il a donné le jour. D'un plaidoyer sur la limite de la vérité dans la littérature et de son caractère fondamentalement utile pour la connaissance de l'œuvre, le texte bascule sur toute autre chose: une apologie aussi discrète que totale du roman, dont *Jordane revisité* devient en

quelque sorte l'atelier. En reprenant, dans ces dernières pages, la question de la mystification dont il avait prétendu être la victime au début de l'ouvrage, Puech s'interroge sur le processus de création et plus particulièrement sur la notion de négligence d'un auteur par rapport à ses écrits. Avoir été induit en erreur d'état civil de son personnage donne lieu, par un mouvement de réappropriation, à la création d'une exigence justifiée et analysée. Du hasard, faisons nécessité, au nom du roman.

En 2002, soit deux ans avant la publication de *Jordane revisité*, Jean-Benoît Puech avait fait paraître *Présence de Jordane*, qui débute par une introduction signée de sa main. Il y précise, en même temps que quelques points importants de la vie de Jordane, la genèse de son projet de présenter sous ce nom un auteur, une œuvre, et des commentaires imaginaires. Cet aveu, qui vient après la publication de cinq livres où seule l'ambiguïté suffisait à donner au lecteur les bonnes raisons de soupçonner l'inexistence de l'écrivain Jordane, arrive brutalement et sans détour:

Mon écrivain imaginaire se nommait donc Jordane, Benjamin Jordane. J'ai publié ses notes de lecture dans *La Bibliothèque d'un amateur*. Puis j'ai publié, sous le titre de *L'Apprentissage du roman*, des extraits de son Journal consacrés à son maître en littérature, Pierre-Alain Delancourt. Dans *Toute ressemblance...*, enfin, j'ai publié quelques-unes de ses nouvelles inédites, suivies de leur commentaire critique un peu contourné, parfois trop, que j'ai attribué à un universitaire nommé Stéphan Prager (Puech, 2002: 12-13).

Alors que dans les exemples précédents, postérieurs du point de vue chronologique, l'aveu arrive en fin de volume, c'est au seuil de la lecture, dans les premières pages de l'ouvrage, que le lecteur prend connaissance de la stratégie adoptée par Puech depuis 1979. Il n'y a plus de doute sur l'identité des deux hommes et sur leur nature, fictive ou pas, dans le processus d'édition des titres présentés pour la première fois en couverture intérieure sous l'intitulé 'Du même auteur'. Mais le transfert de la réalité vers la fiction se communique à l'ouvrage lui-même, qui assume le statut de réalité dédoublée. En effet, le projet présenté dans les pages liminaires de *Présence de Jordane* ne correspond pas à son contenu: là où Puech annonce, sous ce titre, un recueil d'inédits et d'études, d'une biographie et d'une bibliographie, bref tout ce qu'on retrouvera dans les *Cahiers*, le lecteur découvre six courts textes inédits accompagnés d'un commentaire. Aurait-il alors fallu intituler l'ouvrage *Absence de Jordane*? En tout cas, après cet aveu, Puech semble abandonner, du moins temporairement, l'ensemble du dispositif: "Je renonce. Je ne tiens plus à développer la construction de l'auteur supposé dont je me suis un peu détaché." (Puech, 2002: 34). Une telle décision, annoncée comme un échec, trouve un moyen de se contredire dans la dernière partie de l'ouvrage, partie qui conserve l'ambiguïté initiale de l'existence réelle de

Jordane, et qui donne, comme symétriquement, une solution au problème présenté par Puech au premier chapitre. Confronté aux mêmes difficultés que Puech concernant la distorsion des êtres et des choses lorsqu'ils trouvent une existence dans le langage, Jordane se reproche de ne pas avoir fait assez, dans ses écrits, pour combattre cette erreur. Et ce qui importe aux yeux du commentateur c'est le constat de Jordane: "nous pouvons mettre la fiction au service de nos erreurs". Une fiction, si elle est réfléchie, si elle prend en compte ses effets, peut dénoncer la fabulation et s'efforcer "d'en comprendre le mécanisme et de l'enrayer" (Puech, 2002: 155). C'est vers le vrai, le juste, et le réel que la fiction doit tendre. Elle doit, selon le commentateur de Jordane, qui pourrait être Puech (mais cela reste à prouver), se poser par rapport à ces valeurs. "Bien que Jordane écrive des fictions, nous restons donc dans une problématique autobiographique" (Puech, 2002: 156). C'est par conséquent au tour de Jordane de concevoir, comme personnage, la littérature comme une manière de respecter la réalité dont on s'inspire pour créer: "[Jordane] me paraît plus proche d'un analyste soucieux de saisir et de déjouer dans un récit la propension subjective à fabuler au jour le jour, que d'un véritable romancier pour lequel l'œuvre se nourrit indifféremment de la vie réelle ou des rêveries de son créateur." (Puech, 2002: 156).

Ainsi, l'inexistence de Jordane est admise dans des termes qui ne permettent pas d'en douter. Le dédoublement "volontairement exhibé" (Aubut, 2008: 75) fait passer le discours tantôt sur le mode de la ruse propre à la mystification, tantôt sur celui du véridique (Jeandillon, 1994: 203). L'aveu est répété à trois reprises, dans trois livres différents. Trois reprises, donc, ou plutôt quatre.



En 2000, Jean-Benoît Puech publie aux éditions Farrago et sous le titre *Louis-René des Forêts, roman*, les pages de son journal qui concernent sa relation avec l'auteur du *Bavard*. Puech y raconte le ferme refus de des Forêts de les rendre publiques. Face à cette interdiction, qui constitue une impasse dans son projet, Puech décide de reprendre son journal et de transposer l'ensemble des noms propres qui y figurent: noms de personnes et de lieux, titres d'ouvrages. Ce sont des bibliothèques complètes qui passent ainsi de l'autre côté du miroir avec leurs auteurs, et c'est sous le nom de Delancourt qu'apparaîtra des Forêts, et Puech sous celui de Jordane: "Je dédierais ce livre à mon père. Il s'intitulerait *L'Apprentissage du roman*" (Puech, 2000: 54). Le journal intime ne peut trouver sa forme publique que par le biais d'une transformation véritable vers la fiction, laquelle, puisqu'elle contient un personnage écrivain, peut donner lieu à la présentation d'autres fictions. Si elles ne semblent pas relever d'un même ordre, c'est que Puech, au lieu d'inventer un auteur qui parlerait à sa place, donne aux fictions de son personnage un double tour qui n'autorise la

lecture que sous forme d'équivalences. Interpréter le texte d'un auteur supposé, c'est entreprendre une double lecture, une lecture associée à deux noms, dont l'un est fictif. Il ne s'agit donc pas, comme il l'explique à la fin de l'ouvrage, d'un simple roman à clé, dans l'acception la plus commune de ce terme, mais d'un roman à double clé, qui permet de ne rien exclure de l'expérience de sa propre vie, ni du travail de transposition que permet le roman. Jordane n'est Puech que dans la mesure où pour trouver ces équivalences, le lecteur n'utilise pas le calque mais la carte.

Si, jeune homme, Puech s'est rapproché de des Forêts, c'est qu'il pensait trouver en lui davantage encore qu'une figure tutélaire: un mythe encore vivant, l'incarnation de l'écrivain qui, après Rimbaud (mort) et avec Blanchot (difficile d'accès), avait fait de son silence le prolongement de son œuvre. "Ce retrait, écrit-il, je l'aimais autant que l'œuvre, dont il me semblait la confirmation" (Puech, 2000: 104). Or ce mythe, après y avoir cru, et surtout y avoir cru contre l'opinion de des Forêts, Jean-Benoît Puech finit, selon sa propre expression, par le déboulonner (Puech, 2000: 130). Le processus de réflexion sur la littérature dont le silence et le retrait seraient alors plus que le prolongement, mais bel et bien le couronnement, ce processus s'inverse donc, et douloureusement car il n'est pas facile de renoncer à une croyance à laquelle on a souscrit, au développement de laquelle on a contribué, pratiquement contre l'avis de l'intéressé. Ainsi, les raisons de croire en l'existence d'une littérature démunie du verbe, si elles persistent à bon droit, ne peuvent plus pour Puech s'incarner dans des Forêts. Ironie du sort, ce dernier, par son refus de le laisser publier tel quel son journal, pousse Puech à se taire. Le voici prisonnier du silence, alors qu'il avait cru en lui comme une force libératrice. Pour se sortir de cette impasse, Puech se décide donc à attribuer son journal à un autre que lui, à se libérer du silence par la fiction. Ainsi, il "récuse la paternité et crée ce Benjamin, ce fils fictif, son double, et devient, comme il se plaît à le dire, 'l'auteur de l'auteur'" (Aubut, 2008: 78). Parce que Puech estime que la littérature et la vie ne peuvent être séparées, le voici, dans un mouvement qui démythifie la littérature du silence, poussé à la création d'une mystification proluxe.

On l'a vu, cette mystification ne constitue pas un but, mais plutôt un moyen. Elle cherche le jeu plus que la rouerie, la complicité du plus grand nombre davantage que le plaisir qu'auraient quelques uns à voir fonctionner une machine célibataire. Parfaitement maîtrisée, elle eut finit par se trahir. Révélée, avouée et expliquée, elle permet d'entraîner l'écrivain plus loin dans ses recherches. À la place d'une vision cohérente, elle fait passer l'œil d'un monde à l'autre, alternativement, par des jeux de symétrie impossibles à unifier. Le travail de Puech, depuis *L'Apprentissage du roman*, se veut donc un projet. Ce projet, écrit Dominique Rebatet (Rebatet, 2005: 87) s'approprie un questionnement sur sa propre nature en repoussant sans cesse vers l'horizon le moment d'y répondre. Et entretemps, elle ne cesse de semer les questions essentielles: qu'est-ce qu'un auteur? Comment se fabriquer

son image? Comment parler de vérité dans la fiction? Quelle forme pourrait prendre l'autofiction si elle s'intéressait à l'écho que conserve la préoccupation, essentielle, de ne pas trahir les lieux et les hommes qui la constituent, tout en trahissant son principe de base, l'homonymie entre narrateur et auteur (Vilain, 2009: 5)? Quelle place donner à l'accidentel et l'incalculable dans ce jeu qui sans cesse s'échafaude et recherche l'équilibre des formes? L'œuvre de Puech, tout en semblant tracer un même sillon, disperse ses effets et incite également le lecteur à redéfinir son propre rôle. Elle reste ouverte, et quel que soit le titre à partir duquel on l'aborde, éminemment accueillante.

Bibliographie

- AUBUT, Maryse (2008). "Jean-Benoît Puech est-il un auteur sans œuvre". In : A.-M. Clément (dir.). *De l'ethos biographique*, [online] revue-analyses.org, vol. 3, no 3, automne 2008, pp. 72-81.
- BAETENS, Jan (2005). *Romans à contraintes*. Amsterdam: Editions Rodopi.
- REBATEL, Dominique (2005). "Life Drive and Death Drive in the Work of Perec, Opalka and Puech". In: Johnnie Grafton, Michael Sheringham. *The Art Of The Project: Projects And Experiments In Modern French Culture*. Berghahn Books.
- JEANDILLON, Jean-François (2001). *Supercheries littéraires. La vie et l'œuvre des auteurs supposés*. Paris: Droz, "Titre courant".
- JEANDILLON, Jean-François (1994). *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires*. Paris: Minuit, "Propositions".
- PUECH, Jean-Benoît (1979). *La Bibliothèque d'un amateur*. Paris: Gallimard, "La Blanche".
- PUECH, Jean-Benoît (1990). *Du vivant de l'auteur*. Seyssel: Champ Vallon.
- PUECH, Jean-Benoît (1993). *L'Apprentissage du roman*. Seyssel: Champ Vallon.
- PUECH, Jean-Benoît [Benjamin Jordane] (1995). *Toute ressemblance...* Seyssel: Champ Vallon.
- PUECH, Jean-Benoît (2000). *Louis-René des Forêts, roman*. Tours: Farrago.
- PUECH, Jean-Benoît (2001). *Voyage sentimental*, nouvelle version. Tours: Farrago / Léo Sheer.
- PUECH, Jean-Benoît (2002). *Présence de Jordane*. Seyssel: Champ Vallon.
- PUECH, Jean-Benoît [avec Yves Savigny] (2008). *Benjamin Jordane, Une vie littéraire. Cahiers Benjamin Jordane*. Seyssel: Champ Vallon.
- PUECH, Jean-Benoît [Yves Savigny] (2010). *Une Biographie autorisée*. Paris: P.O.L.
- PUECH, Jean-Benoît (18 juin 2010). "Une Vie de Jordane. A propos d'Une Biographie autorisée" [online]. Paris: atelier des éditions P.O.L. [consulté le 23/07/2010] <URL:<http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=editions-pol-blog&numpage=5&numrub=4&numcateg=&numsscateg=&lg=fr&numauteur=6032&lg=fr>>.
- VILAIN, Philippe (2009). "Autofiction". In: *The Novelist's Lexicon: Writers on the Works that Define their Works*. New York: Columbia University Press.

L'AUTHENTICITE SELON PHILIPPE DELERM

Entre littérature de confort et minimalisme: l'expérience partagée¹

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA

FLUP - ILC Margarida Losa

jalmeida@letras.up.pt

Résumé

Notre propos dans cet article est d'illustrer les stratégies narratives à l'œuvre dans trois textes de Philippe Delerm: *La première gorgée de bière* (1997), *Le portique* (1999) et *La sieste assassinée* (2001) afin de rendre compte d'un souci d'authenticité et de partage de l'expérience éprouvée en tant que symptômes minuscules du bonheur vécu au temps présent.

Abstract

Our purpose in this paper is to illustrate the narrative strategies present in three texts by Philippe Delerm: *La première gorgée de bière* (1997), *Le portique* (1999) et *La sieste assassinée* (2001) in order to emphasize a quest of authenticity and sharing of felt experience as minuscule symptoms of happiness in present time.

Mots-clés: minimalisme positif, littérature, contemporain, bonheur, authenticité

Keywords: positive minimalism, literature, contemporary, happiness, authenticity

¹ Cette communication a été élaborée dans le cadre du projet "Interidentidades" de L'Institut de Literatura Comparada Margarida Losa de la Faculté des Lettres de l'Université de Porto, une I&D subventionnée par la Fundação para a Ciência e a Tecnologia, intégrée dans le "Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação (POCTI), Quadro de Apoio III (POCTI-SFA-18-500).

Alors, précisément, on guette l'expression minimaliste de la satisfaction (...)

(Delerm, 2001: 82)

Le dégagement d'une taxinomie littéraire autonome désignée par "minimalisme positif" (Bertrand, 2005) dans le cadre de la littérature française contemporaine ne va pas de soi. Certes, Rémi Bertrand a fort misé sur cette appellation pour rendre compte d'une composante axiale du message et de la thématique de l'écriture de Philippe Delerm et de certains autres écrivains français ou francophones contemporains, et sur laquelle nous reviendrons plus loin; ce qui a pour effet de passer sous silence les aspects formels, à proprement parler, à l'œuvre dans leurs textes.

Dominique Viart et Bruno Vercier ont également mis en exergue "les individualismes contemporains" colportés, selon eux, par des écritures romanesques assez coïncidentes sur le fond et en phase avec toute une pensée philosophique postmoderne² (cf. Viart & Vercier, 2005: 336) lesquels rassemblent, outre Delerm, Bobin, Ostende, ou encore, comme le défend Rémi Bertrand (Bertrand, 2005: 62-69), Michon, Visage, Nys-Masure et, ajouterions-nous, le dernier Savitzkaya, tous à leur façon "chantres du plaisir simple" (Viart & Vercier, 2005: 344), aux proses brèves, "loin du roman, de ses intrigues et de ses personnages" (*idem*: 342).

Or, l'oscillation définitoire du minimalisme entre thématique et forme chez Rémi Bertrand, et souvent dans la critique littéraire, fait apparaître le ton "programmatique" et "manifestaire" comme une adhésion ou un rapprochement démesurés de ce dernier vis-à-vis de l'écriture des petits riens et de son approche holistique du monde heureux dans ses moindres instants. Il suffit pour s'en convaincre de relire certains passages plutôt enthousiastes chez Bertrand: "(...) au contraire, les minimalistes positifs, réservant un sens à chaque unité, en arrivent au postulat: *Rien égale Tout* – Où le Rien se décline toujours au singulier" (Bertrand, 2005: 28).

On comprend mieux, dès lors, la réception critique mitigée dont cette mouvance littéraire fait l'objet, notamment en ce qu'elle perpétue autrement une tendance parisienne du repli de l'écriture sur elle-même que Donald Morrison reproche à la littérature française et qu'il pressent comme l'une des raisons centrales de sa "décadence" (cf. Morrison, 2008: 52-59), et qui connaît chez Pierre Jourde un lecteur sceptique, voire intransigeant: "(...) réunir les auteurs du même type que Delerm en une sorte d'école, bref ériger cela en phénomène littéraire revient à encourager le développement actuel de la littérature de confort" (Jourde, 2002: 211). Est-ce la raison pour laquelle l'auteur de *La littérature sans estomac* s'est attelé plus tard à la question essentielle en littérature du rapport à l'authenticité (Jourde, 2005)?

² Gilles Lipovetsky et *L'ère du vide* (1983) ou André Comte-Sponville et *Petit traité des grandes vertus* (1995).

Le fait est que, d'emblée, distance est prise par rapport à ce qu'il dénonçait chez Delerm et autres "minimalistes positifs": "On ne saurait, en effet, rêver littérature plus consensuelle: vivent les différences de tout le monde. On se rencogne dans la chaleur de l'unanimité. Mais au bout d'un moment on se lasse" (Jourde, 2002: 216).

Si nous n'accusons certes pas le blasement pointé par Jourde pour cette mouvance esthétique du roman contemporain, nous le rejoignons cependant dans sa mise en garde ultérieure sur les dangers inhérents à une écriture/fiction de l'authenticité: "Quelle que soit la forme prise par cette authenticité (...), le réel y est confondu avec le désir de réel. L'expérience tourne toujours, chez le sujet qui l'éprouve, à la revendication pour soi de son contenu. Authentique et identitaire sont frères, et présentent les mêmes dangers" (Jourde, 2005: 11).

Avant lui, dans un essai qui fit date dans la critique littéraire française contemporaine, et qui passait impitoyablement en revue l'esthétique et le message du roman français des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, Jean-Marie Domenach ironisait sur le souci d'authenticité de certains écrivains actuels. S'il se montrait plutôt bienveillant à l'égard du message religieux de Christian Bobin (Domenach, 1995: 186), il ne s'en prenait pas moins virulemment aux écrivains qui essaient, sans trop de conviction, selon lui, de "faire vrai" (*cf. idem*: 111-136).

L'épigraphe est on ne peut plus ironique dans son emprunt au magazine *Elle*: "Cette année, la tendance est à l'authentique" (*idem*: 111). Il s'agit en fait de regretter le jour que connaît un certain roman français d'après la textualité et les avant-gardes, et qui se signerait par une "littérature exsangue, réduite à l'anecdote, purement superficielle quand elle prend des sujets lointains, purement narcissique, quand l'auteur entreprend de raconter sa folle jeunesse ou son émouvante paternité – mais toujours artificielle" (*idem*: 46).

Christian Prigent ne dit pas autre chose quand il raille les oublieux de la modernité, qu'il désigne par les noms de sept nains célèbres, et qui, selon lui, évitent la diction du mal et de la négativité. Il y ridiculise, entre autres "nains", "Atchoum", généralisation de ce qu'il nomme "(...) un 'minimalisme' soft et clean (livres minces, phrases brèves, langue policée, émotion contenue, combinatoires 'subtiles' sourcilieusement campé sur le calcul du moindre risque" (Prigent, 1991: 16).

Et pourtant, force est de reconnaître, par-delà le succès commercial de certains romans, notamment le premier que nous retiendrons dans ce *corpus* critique, une esthétique formelle du roman minimaliste, qu'il soit "positif" ou pas, qu'il y a lieu de rappeler, ainsi que quelque chose de profondément touchant dans ces pages qui mérite d'être critiquement creusé à la faveur d'une (re)lecture de trois textes de Philippe Delerm: *La première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules* (1997), *Le portique* (1999) et *La sieste assassinée* (2001).

Revenons tout d'abord sur le minimalisme en littérature française contemporaine tel qu'il est perçu par la critique depuis le tournant des années quatre-vingt, et sur ses traits esthétiques majeurs. Ces caractéristiques minimalistes que Fieke Schoots (1994) a abondamment inventoriées et illustrées dans la fiction narrative des auteurs minimalistes publiés chez Minuit de ces dernières années (Echenoz, Chevillard, Gailly, Toussaint, etc.) se retrouvent toutes en puissance dans les textes que Rémi Bertrand impute au "minimalisme positif" et notamment chez Philippe Delerm: brièveté de l'agencement narratif (les romans ne dépasseront pas les cent cinquante pages); la tendance à intercaler des blancs entre les paragraphes ou les fragments; le dépouillement des moyens narratifs; le phrasé (hyper)correct; l'humour subtil sans souci de parodier, il est vrai, et ce, même quand le travail syntaxique et le choix lexical se trouvent au service d'un tout autre propos (l'authenticité partagée); ainsi que l'impassibilité du narrateur-personnage, davantage à mettre sur le compte d'une expérience de bonheur holistique que d'une absence d'émotions (cf. Schoots, 1994: 127-144).

Toutefois, il devient vite évident, à la comparaison des textes, que nous sommes en présence de deux mouvances distinctes, quoique concomitantes, de la fiction narrative en langue française. Les parcours, et surtout les enjeux d'écriture divergent, voire s'opposent, sur plusieurs points. La poétique particulière de Philippe Delerm illustre, selon nous, cette singularité minimaliste en quête d'une restitution narrative brève d'une expérience de bonheur marquée, elle aussi, par le "minuscule"³ et par l'anecdotique portés à une puissance holistique. Jean-Pierre Richard dira de l'écriture delermienne qu'elle "(...) introduit (...) à la singularité multiple, et comme à la minceur d'un monde de détails, tout entiers à déployer et à décrire" (Richard, 1999: 218).

Après un début de carrière littéraire plutôt discret dans les années soixante-dix et quatre-vingt, alors qu'il est enseignant dans l'Eure, Philippe Delerm connaît un succès retentissant à la suite de la parution en 1997 de son texte, livré comme "récits", *La première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*. Ce texte lui vaut la reconnaissance, une intense traduction à l'étranger, ainsi que le dégagement par la critique d'un "phénomène" difficilement classable dans le contexte du renouveau romanesque en langue française, mais très vite pressenti dans l'air du temps, comme tendance fictionnelle en phase avec des soucis nouveaux axés sur le bonheur au quotidien.

D'autres récits, pour la plupart courts, suivront, plus discrets, mais confirmant une plume, et une mouvance de l'écriture de l'anecdotique quotidien, puisque d'autres auteurs s'y sont mis également, comme l'a bien vu Bertrand Visage: "Des exemples récents – depuis *La première gorgée de bière* – ont montré, contre tous les pronostics, que le public pouvait

³ Mot qui connut l'engouement et le retentissement que l'on sait dans la foulée de la parution du roman *Vies minuscules* de Pierre Michon (1984).

aimer les textes courts. Peut-être est-ce le moment de constater le surgissement d'un courant littéraire, qui prend corps sous nos yeux, au-delà de la forme" (*Visage apud Bertrand*, 2005: 222). Citons: *Il avait plu tout le dimanche* (1998), *Le portique* (1999), *La sieste assassinée* (2001), *C'est bien* (2001) ou *Enregistrements pirates* (2003), entre autres.

Rémi Bertrand a dégagé les caractéristiques qui, selon lui, façonnent le minimalisme positif delermien, et dont la définition s'avère transposable à d'autres auteurs. Il le perçoit en tant que "littérature articulée sur le bonheur au quotidien" (Bertrand, 2005: 17). Une vision de l'écriture et de la vie apparaît, dès lors, de façon cohérente. Il s'agit de "(...) préciser les conditions de possibilité d'une écriture du quotidien", de débarrasser "le quotidien et le bonheur des oripeaux de l'espérance" tout en fondant spontanément une éthique holistique du banal; et ce, dans "une forme brève" (*idem*: 18).

Basé sur les apports critiques de Blanchot et de De Certeau à l'invention et conception de la quotidienneté en Occident, Rémi Bertrand encadre l'écriture delermienne et le minimalisme positif à l'aune d'une certaine pensée philosophique "faible" actuelle, qui trouve chez Comte-Sponville un de ses principaux chantres. En fait, comme l'a bien remarqué Bertrand, la question de l'articulation du bonheur, du quotidien et de l'écriture, comme support éthique de ces deux premières balises du vécu, se trouve au centre de la poétique delermienne: "Le quotidien échappe car il ne nous apparaît qu'au moment de sa coïncidence avec le premier de tout événement (...), quotidien et premier ne se marient, à nos yeux, qu'*a posteriori*, à travers l'acte d'écriture (...)" (*idem*: 27).

Le critique précisera plus loin ses vues sur cet exercice laborieux: "(...) l'écriture du quotidien est une traduction paradoxale de l'immédiat. Une traduction, parce qu'il s'agit bien d'une langue transposant une autre langue (...)" (*idem*: 43), de sorte que, à l'instar de la sagesse prônée par Comte-Sponville, "le minimalisme positif (...) n'est pas une réduction du réel mais son amplification" (*idem*: 44).

Ce procédé scriptural d'amplification est récurrent chez Delerm⁴. Il s'agit de partir d'un épisode anecdotique et de le doter, par le biais de l'écriture, d'une aura événementielle qu'il n'aurait pu postuler si une éthique du quotidien n'était à l'œuvre. Dans *La première gorgée de bière*, recueil de récits quotidiens juxtaposés, le narrateur recourt souvent à cet artifice. A un moment donné, il y est question de l'entrée en hiver et du maniement de boules de verre décoratives. Or, ce simple geste acquiert, dans la logique circulaire régissant les récits delermiens et qui veut que la fin reprenne le début autrement, une amplification et une contamination imprévisibles: "On prend le monde dans ses mains, la boule est vite presque chaude. Une avalanche de flocons efface d'un seul coup cette angoisse latente des courants. Il neige au fond de soi (...)" (Delerm, 1997: 68s).

⁴ Il est également à l'œuvre chez un écrivain comme Eugène Savitzkaya, notamment dans ses romans *Marin mon cœur* (1992) et *En vie* (1995).

De même, dans un autre petit récit anecdotique, la même structure et le même schème narratif se répètent. L'expérience détaillée d'un geste anodin (mouiller ses espadrilles) acquiert un sens amplifié à la fin du texte fragmentaire: "Mouiller ses espadrilles, c'est connaître l'amère volupté d'un naufrage complet" (*idem*: 66).

Dans *Le portique*, récit à forte composante autobiographique, Sébastien, professeur aux prises avec la dépression et les questions existentielles que l'on se pose entre deux âges, se résout à bâtir un "portique"⁵ dans son jardin: "Il avait voulu l'impossible: installer le portique au centre du jardin" (Delerm, 1999: 97); lequel finira par s'effondrer à la fin, dans un dénouement festif, heureux et familial. Ce roman juxtapose à nouveau des scénettes anecdotiques quotidiennes, lesquelles se voient amplifiées par l'écriture d'un bonheur holistique.

L'évocation de l'univers romanesque d'Eric Holder dans la classe de Sébastien, professeur de français comme Delerm, les références géographiques d'un passage de cet auteur renvoient au vaste univers amplifié de l'enfance: "(...) on a l'impression d'être un enfant qui lit *L'île au trésor* bien au chaud dans ses draps" (*idem*: 155).

Mais c'est dans *La sieste assassinée*, à nouveau recueil de récits anecdotiques, que ce procédé se montre le plus actif. La circularité narrative⁶ qui permet de revenir autrement, après amplification, sur le détail de départ, est l'occasion d'une extrapolation du banal et du quotidien vers une autre dimension. Ainsi, avoir cueilli des champignons, et inviter des amis chez soi pour "juste une omelette, comme ça" (Delerm, 2001: 41) implique un processus gastronomique qui connaît vite des prolongements inattendus: "Après, c'est une affaire de mijotage, murmure de friture, odeurs d'ail et de persil – odeur de forêt surtout (...)" (*idem*: 43). Dans "Une petite croûte", quand le pain vient à manquer le soir, c'est "une catastrophe" (*idem*: 49) qui se déclenche, d'autant plus que "l'absence de pain engendre une consternation sans proportion avec le préjudice infligé" (*ibidem*).

De même, l'arrivée de visiteurs débarquant alors que l'on faisait une sieste, dans "La sieste assassinée", est évoquée comme un "cataclysme" (*idem*: 52), tandis que la roulette lors du rendez-vous chez le dentiste ressuscite "(...) toutes les peurs anciennes, les terreurs enfantines impossibles à cacher, les fausses désinvoltures feuilletées à coup de *Paris Match*" (*idem*: 62). Ou encore, savourer un artichaut revient, après amplification, à se trouver devant "une planète entièrement comestible" (*idem*: 66).

Mais c'est une éthique du quotidien, fondée sur une quête d'authenticité et de vérité, plus que de vraisemblance, qui nous interpelle ici, et qui se cherche dans le récit des moyens stylistiques et linguistiques par le biais desquels l'expérience heureuse est partagée

⁵ Motif à connotation philosophique et mythique non négligeable.

⁶ Une circularité récurrente qui fait que chaque séquence se termine par le sujet avec lequel elle avait commencé ou en en reprenant le titre (cf. Delerm, 2001: 79s et 83s).

par le narrataire. Rémi Bertrand est péremptoire: “Une des assises fondamentales de l'œuvre de Delerm (...) réside dans son éthique de l'immanence, du présent, et de la satisfaction: en un mot, du quotidien” (Bertrand, 2005: 49).

La conception comte-sponvillienne du temps était nettement cette éthique (cf. *idem*: 54) et force un souci de (re)présentation théâtrale, voire sacramentelle, du moment évoqué; façon de (re)situer un cadre et de ressusciter une expérience sensitive, psychologique ou sociale: “On est au milieu indécis d'une sieste éveillée (...)” (Delerm, 2001: 95); “On revient chez le dentiste, après une longue parenthèse” (*idem*: 61); “On entre dans la cave” (Delerm, 1997: 18). La linguistique française affirme souvent le caractère caméléon du temps verbal présent, à même, entre autres, de fournir un “présent transposé” (Yaguelo, Blanche-Benveniste *et al.*, 2003: 168) où il signale une “déclaration de concomitance” dérogeant à la règle (Wilmet, 1997: 345)⁷.

Ce principe est trop récurrent chez Delerm pour ne pas constituer une stratégie allant au-delà de la vraisemblance fictionnelle, pour ne pas signifier une quête de restitution et de partage d'authenticité; un appel à la communion de l'émotion vécue et évoquée: “Ils sont là, sur le pas de la porte. Pâles. Maigres” (visite de Témoins de Jéhovah à domicile) (Delerm, 2001: 37). En plus de (re)présenter, de (re)présentifier l'expérience, ce procédé met à nu le caractère transitoire du temps présent: “Dans ce présent gratuit le passé dort” (Delerm, 1997: 10); “Le jour commence, et le meilleur est déjà pris” (*idem*: 21).

Ce dernier exemple mérite que l'on s'y attarde un peu. Il y est question du rituel dominical de l'achat des croissants très tôt le matin. Le narrateur s'évertue, un peu comme Rimbaud, à saisir le moment fuyant de l'aube et les émotions qu'elle produit, et que le lecteur est convié à éprouver à son tour en toute complicité: “Il faut ce qu'il faut de buée sur la vitre quand on s'approche, et l'enjouement de ce bonheur que la boulangerie réserve aux seuls premiers clients – complicité de l'aube” (*idem*: 21). Plus loin, ce même narrateur avoue l'illusion de cette entreprise vouée à l'échec: “Le jour commence, et le meilleur est déjà pris” (*ibidem*).

D'ailleurs, le fait d'être le “premier”, “sous le signe du *premier*” (Richard, 1999: 217) et le rendu de la première impression de l'expérience s'avèrent un gage d'authenticité. Tout ceci congédie la tentation d'introduire une dimension éternelle dans la conception foncièrement “immanente” de l'existence et du bonheur (cf. Bertrand, 2005: 60s). Autrement dit, le présent originel prime dans la précellence du premier, de l'inaugural. Dès lors, “c'est la ‘première gorgée de bière’ qui compte et qui marque: Mais la première gorgée? Gorgée? Ça commence bien avant la gorge” (Delerm, 1997: 31).

⁷ Le narrateur de *La sieste assassinée* s'attardera, d'ailleurs, sur l'impression que lui cause le présent des biographies: “C'est un voyage en diligence où l'on s'arrête à toute les fontaines” (Delerm, 2001: 32).

Dans la logique de l'“originalité” se place le retour ou l'évocation de l'enfance heureuse. Rémi Bertrand nuance l'importance du rappel de cette période dans le cadre de l'écriture minimaliste: “(...) l'enfance dont nous parlent les minimalistes ne renvoie ni à l'‘enfant’ (âge délimitable, histoire personnelle, etc.) ni à l'‘enfance’ en tant que telle (période de la naissance à la puberté), mais à *une enfance impossible* perceptible par l'adulte seul” (Bertrand, 2005: 111s.).

Dès lors, le recours au présent tente souvent de ressusciter une enfance rendue discursivement intelligible et sensible à l'âge adulte par le biais de l'écriture (*idem*: 112). Dans *La première gorgée de bière*, descendre chercher des pommes dans la cave éveille des images d'enfance, voire une rêverie bachelardienne, encadrées par un discours adulte: “Comment avait-on pu se passer si longtemps de cette enfance âcre et sucrée?” (Delerm, 1997: 18), tandis qu'une randonnée à vélo, à la faveur du bruit de la dynamo, fait “remont[er] alors des matinées d'enfance, la route de l'école avec le souvenir des doigts glacés” (*idem*: 23).

De même, “aller aux mûres” vers la fin de l'été est rationnellement glosé à l'aune des rythmes scolaires de l'enfance: “Car ce sont les enfants qui mènent la rentrée, et le sentier des mûres a le goût de l'école” (*idem*: 30). Et dans *Le portique*, le fait que le fils de Sébastien se produise dans des spectacles de cirque suscite une réflexion du narrateur sur la permanence de l'enfance: “Est-ce bien raisonnable de faire des enfants qui ne voudront jamais quitter l'enfance ?” (Delerm, 1999: 70).

On ne s'étonnera pas de voir le mode conditionnel très présent dans les récits comme expression des fictions d'enfance. Comme le rappelle Rémi Bertrand, “le conditionnel marque la frontière entre fiction et réalité (...)” (Bertrand, 2005: 136). Dans “Conseil de guerre”, on peut lire ce souvenir commenté de l'enfance: “On prend les Indiens, et même on se remet en bouche un de ces vieux conditionnels-sésames qu'on avait oubliés” (Delerm, 2001: 68). La magie familiale d'un repas dans le jardin attise pareil engouement modal: “C'est le ‘presque’ qui compte, et le conditionnel. Sur le coup, ça semble une folie” (Delerm, 1997: 27).

Le choix de l'adjectivation, souvent contaminée par le contexte grâce à un jeu métonymique, reflète également un souci de restitution de l'authenticité de l'expérience, et de communion par le biais des nuances et des solutions approximatives produites par le métalangage de l'émotion. Les exemples abondent: “largesses apéritives” à l'heure du porto; “enfance âcre et sucrée” pour se référer aux pommes de la cave; “adhésion caoutchouc” pour la friction de la dynamo; “or mousseux” pour la première gorgée de bière ou “rondeurs permanentées” pour la description de certaines fleurs du jardin.

D'ailleurs le narrateur delermien cherche ses mots comme si le souci d'authenticité le faisait prendre conscience de l'insuffisance lexicale de la langue. Cette attitude sémantique

trahit un souhait de se faire comprendre, de faire le lecteur communier plus facilement d'un sentiment qui a du mal à se dire, qui requiert la néonymie de l'à-peu-près. Les inventions lexicales composées ou approximatives sont légions, dégageant un style que la critique n'a pas été unanime à saluer: "D'ailleurs, ceux-qui-savent-prendre-leurs-précautions en donnent la leçon" (Delerm, 2001: 50); "cette expression ravie-confuse" (*idem*: 75).

Pierre Jourde semble sceptique devant cette "écriture (...) parfois serrée et attentive", certes, mais qui recourt à "des jeux de mots péniblement amenés" (Jourde, 2002: 211), comme "saudade Orangina" ou d'autres expressions caractérisées par la comparaison approximative accumulant les "une sorte de", "une espèce de", "comme si", et le souci de l'unanimité et de l'authenticité du sens partagé: "(...) comme celles qu'on regardait au microscope, au cours de biologie" (Delerm, 2001: 21); "(...) visiter la giroflée comme on prendrait le thé (...)" (*idem*: 17); "Il sentait en lui cette aptitude à vivre bien comme on se félicite d'avoir une bonne santé (...). Il avait la chance de l' [son métier] exercer dans un de ces établissements presque ruraux (...)" (Delerm, 1999: 14); "C'est plutôt une espèce de pergola que tu veux faire" (*idem*: 29).

D'ailleurs, l'évocation de "l'heure du tee", dans *La sieste assassinée*, concentre cette technique du phrasé approximatif: "A celui qui regagne sa place en courant avec un je ne sais quoi d'ostentatoire dans l'humilité de la foulée (...). Malgré la brièveté de l'opération, il y a dans ce mouvement de nuque perpendiculaire (...) une espèce de grandiloquence ébauchée (...)" (Delerm, 2001: 82).

Et puis, il y a cette obsession stylistique du "on" à chaque phrase marquant une option scripturale centrée sur l'unanimité, l'inclusion et l'authenticité. Pierre Jourde s'insurge contre le fait qu'"il y a (...) une image du littéraire, plus qu'un vrai travail de la littérature: la communauté se réalise comme par miracle, tous les conflits sont passés sous silence, au profit du bavardage tranquille du *on*" (Jourde, 2002: 215). Rémi Bertrand insiste, au contraire, sur l'universalité forgée autour de ce pronom suffisamment indéfini que pour pouvoir englober tout le monde (Bertrand, 2005: 208). La linguistique le définit d'ailleurs comme "omnipersonnel" en vertu de son application universelle (*cf.* Wilmet, 1997: 273).

De ce fait, il sied parfaitement à l'expression de la complicité entretenue du récit, de la communauté du vécu: "Il y a la légèreté spacieuse des débuts de ligne. On monte dans un wagon très clairsemé. D'emblée, on va se poster debout, devant la porte, côté voie – là, on ne sera pas dérangé (...)" (Delerm, 2001: 51); "On n'en [glace] prend jamais. C'est trop monstrueux, presque fade à force d'opulence sucreuse. Mais voilà. On a trop fait ces derniers temps (...)" (Delerm, 1997: 42); "Ça peut venir n'importe quand. On se croit fort, serein dans sa tête et son corps, et puis voilà. Un vertige, un malaise sourd, et tout de suite on sent que ça ne passera pas comme ça" (Delerm, 1999: 13).

Les expressions démonstratives et impersonnelles viennent confirmer ce besoin d'universalité et d'unanimité. Le phrasé delermien aime à intégrer la communauté lectrice dans le confort réconciliant de l'expérience. Pour ce faire, il en appelle à l'expérience mise en partage: "C'est bien de prolonger, d'alentir le matin, gousse à gousse (...). C'est doux; toutes ces rondeurs contiguës font comme une eau verte tendre, et l'on s'étonne de ne pas avoir les mains mouillées. Un long silence de bien-être clair (...)" (Delerm, 1997: 14s); "Ce recul infime du corps, quand il ouvre la fenêtre du salon donnant sur le jardin (...). Toute cette belle assurance, ce sentiment de dominer la vie (...). C'est étrange de retrouver seulement cette petite hésitation rétive, cette méfiance du buste (...)" (Delerm, 1999: 10); "C'est bon la vie au conditionnel (...)" (Delerm, 2001: 28). A ce titre, ce passage évoquant les sensations diverses suscitées par l'arrêt du bibliobus au village éclaire cette stratégie et cette option narratives: "(...) d'autres qu'on connaît moins mais qu'on salue d'un sourire entendu: rien que ce rite à partager, c'est toute une complicité" (Delerm, 1997: 76).

Une certaine idée du bonheur et du plaisir échafaude l'édifice fictionnel que l'on pourrait désigner, pour reprendre Delerm lui-même, par "plaisirs minuscules", sous-titre qu'il donne à *La première gorgée de bière*. Rémi Bertrand a bien saisi la nature de ce bonheur aux aguets à chaque page et dans l'évocation de chaque souvenir: "Epicurisme, stoïcisme, bouddhisme, en philosophie; Rousseau et le romantisme, en littérature: tel est le terreau du minimalisme positif. Ce sont surtout les bases d'une nouvelle sagesse: celle du bonheur désespéré [selon la formule comte-sponvillienne]" (Bertrand, 2005: 66); à savoir "le bonheur à l'échelle de l'homme" (*idem*:68).

On comprend mieux, à partir de cette grille de lecture épicurienne, la prégnance de l'évocation, description et communion des "plaisirs minuscules" chez le narrateur delermien. Tout y est affaire de bien-être axé sur le moi satisfait par le moment présent ou (re)présenté par la fiction: "Un long silence de bien-être clair" (Delerm, 1997: 15); "les plaisirs de la maladie" (*idem*: 24); "volupté de l'inhalation" (*ibidem*); "Mais le meilleur plaisir est celui du sorbet [mûres]" (*idem*: 30); "le bien-être immédiat ponctué par un soupir (...); la sensation trompeuse d'un plaisir qui s'ouvre à l'infini..." (*idem*: 31); "cette étrange apesanteur [cinéma]" (*idem*: 56).

De même, une soirée dans le jardin en famille et entre amis implique un degré d'indicible satisfaction qu'il faudrait que le lecteur pût partager en se rappelant ses propres moments de bien-être: "Mais c'est ce moment précis où l'on a fini de s'impatienter, où l'on ne regarde plus sa montre. On a juste un peu bu, juste forcé le ton. Et maintenant on se sent bien, dans la soirée partie pour naviguer sur une mer étale, légère et cotonneuse" (Delerm, 1999: 183).

Le bonheur éprouvé, remémoré et mis en partage avec le lectorat est fonction d'un réquisit absolu d'authenticité. Celle-ci se signale surtout par un refus tacite ou explicite, c'est-

à-dire glosé dans le récit, des manifestations industrielles ou urbaines, et par un repli ou une valorisation émotive de la mémoire et du passé. Rémi Bertrand le fait clairement remarquer:

La méfiance vis-à-vis des développements contemporains dans la culture des aliments par exemple, ainsi qu'à l'égard du côté impersonnel et artificiel de notre société, n'est, finalement, pas une surprise dans le chef de Delerm: son minimalisme étant un naturalisme, il est cohérent que sa célébration du présent ne coïncide pas avec une célébration de la modernité, mais au contraire, s'accompagne d'une quête de valeurs anciennes – pour ne pas dire perdues (Bertrand, 2005: 97).

De ce fait, il semblerait qu'il y ait une vérité mémorielle enfouie dans le terroir, à un stade pré-moderne, ou latéral par rapport à la modernité technologique contemporaine. Les narrateurs delermiens ne peuvent s'empêcher d'y faire une subtile allusion élogieuse, positive, voire nostalgique. C'est la raison pour laquelle, par exemple, le porto est considéré un breuvage plus authentique que d'autres: "Porto, ça roule au fond d'un golfe sombre, avec un port de tête altier de gentilhomme. De la noblesse cléricale, austère, et cependant galonnée d'or" (Delerm, 1997: 17). L'inhalation médicale suggère "des bruits de repas préparé [venant] d'un monde simple" (*idem*: 26); le Tour de France ravive un pays ancien: "De fait, on traverse une France surchauffée, festive, dont le peuple s'égrène au fil des plaines, des villes et des cols" (*idem*: 40); tandis que l'acceptation d'un dîner chez des amis rappelle "une convivialité lointaine" (*idem*: 45).

Sébastien, dans *Le portique*, qui s'est donné pour tâche d'"installer le portique au centre du jardin" (Delerm, 1999: 97), manifeste ce même souci d'authenticité lié à un attachement particulier à des valeurs et des objets d'antan: "Pour Sébastien, un tuyau d'arrosage devait ressembler à celui qui dormait dans le jardin de son grand-père (...)" (*idem*: 34). On y regrette aussi l'épicerie de mère Hamlet qui vendait "les vrais œufs de ferme (...)" (*idem*: 50). De même, la langue française, pour le professeur de français qu'est Sébastien, lui apparaît comme "une matière, lourdement normalisée, aseptisée, banalisée" (*idem*: 130).

De même, dans *La sieste assassinée*, une méfiance assumée et décomplexée à l'égard des symptômes technologiques modernes dicte une certaine conception du bonheur au jour le jour; une confiance dans les potentialités minuscules du temps présent. L'usage du téléphone portable est y considéré comme "une contrainte technique" (Delerm, 2001: 16). On y regrette "l'école d'autrefois" (*idem*: 40) que l'on oppose au matériel scolaire sophistiqué d'aujourd'hui. Le pain y joue toujours un rôle symbolique et anthropologique majeur: "Bien plus que d'un aliment, il s'agit là d'une assise mentale. Le pain, c'est le squelette, la structure des journées" (*idem*: 50). La micheline de la SNCF se signale fièrement par son authenticité

lente, sa compatibilité avec les rythmes humains face à l'allure jugée trop rapide et violente du TGV: "Cinq minutes avant, un TGV a giflé le quai désert (...). On la voit venir de loin, la micheline, après le passage à niveau de la dernière courbe" (*idem*: 63).

Chez Philippe Delerm, et chez ces écrivains que Rémi Bertrand désigne par "minimalistes positifs", c'est le bonheur au minuscule qui se cache derrière ces rythmes et ces mots, et c'est un souci de les faire partager qui étaié les stratégies narratives mises en œuvre. Alors, "littérature de confort" ou "authenticité mise en récit"? La critique hésite. Même Pierre Jourde, plus acerbe et sceptique à l'endroit de certaines mouvances de la fiction narrative française contemporaine, finit par y reconnaître, maigre concession, une "écriture (...) serrée, attentive" (Jourde, 2002: 211), à même de "saisir des impressions minuscules" (*ibidem*). En quelque sorte, il ressort une idée consensuelle et partagée de ces textes courts parcourus de détails heureux: "La vraie vie commence là, dans le mélange entre les mots abstraits, les choses révélées" (Delerm, 2001: 80).

Bibliographie

- BERTRAND, Rémi (2005). *Philippe Delerm et le minimalisme positif*. Monaco: Editions du Rocher.
- DELERM, Philippe (1997). *La première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*. Paris: L'Arpenteur.
- DELERM, Philippe (1999). *Le portique*. Monaco: Editions du Rocher.
- DELERM, Philippe (2001). *La sieste assassinée*. Paris: L'Arpenteur.
- DOMENACH, Jean-Marie (1995). *Le crépuscule de la culture française?*. Paris: Plon.
- JOURDE, Pierre (2002). *La littérature sans estomac*. Paris: L'Esprit des Péninsules.
- JOURDE, Pierre (2005). *Littérature & authenticité. Le réel, le neutre, la fiction*. Paris: L'Esprit des Péninsules.
- MORRISON, Donald (2008). *Que reste-t-il de la culture française?*. Paris: Denoël.
- PRIGENT, Christian (1991). *Ceux qui merdRent*. Paris: P.O.L.
- RICHARD, Jean-Pierre (1999). "Pétanques" In: *Essais de critique buissonnière*. Paris: Gallimard, pp. 207-220.
- SCHOOTS, Fieke (1994). "L'écriture minimaliste" In: *Jeunes auteurs de Minuit*, CRIN, n° 27, pp. 127-144.
- VIART, Dominique & VERCIER, Bruno (2005). *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris: Bordas.
- WILMET, Marc (1997). *Grammaire critique du français*. Louvain-la-Neuve: Duculot.
- YAGUELLO, Marina, BLANCHE-BENVENISTE, Claire et al. (2003). *Le grand livre de la langue française*. Paris: Seuil.

VRAISEMBLANCE ET “ILLUSION AUCTORIALE” DANS LE ROMAN CONTEMPORAIN

DOMINIQUE ALMEIDA ROSA DE FARIA
Universidade dos Açores
dominiquelfaria@uac.pt

Résumé

Les romans contemporains – dont ceux de Jean Echenoz et de Jean-Philippe Toussaint – attirent constamment l'attention sur le caractère construit et artificiel du récit et ont recours à des procédés de réécriture qui fonctionnent comme des clins d'œil au lecteur, chez qui ils produisent une sensation de complicité avec l'auteur. L'accent y est donc mis sur la présence de l'autorité romanesque plutôt que sur le caractère vraisemblable du monde fictionnel: c'est cette voix qui s'adresse directement au lecteur et la situation d'énonciation qui deviennent vraisemblables et qui assurent ce que l'on appellera une “illusion auctoriale”, c'est-à-dire une croyance en un contact ou une relation directe entre lecteur et auteur.

Abstract

Contemporary novels – namely those from Jean Echenoz and from Jean-Philippe Toussaint – constantly call attention to the artificial nature of their plot and make use of rewriting techniques which give way to a feeling of connivance between author and reader. They accentuate the role of the author and his writing options rather than the verisimilitude of the fictional world: it is this voice which directly addresses the reader and the situation under which it communicates which assures verisimilitude and creates what one could call an “authorial illusion”, in other words the belief in a direct contact or relationship between reader and author.

Mots-clés: roman contemporain, vraisemblance, Toussaint, Echenoz, illusion auctoriale

Keywords: contemporary novel, verisimilitude, Toussaint, Echenoz, authorial illusion

Les jeux formels avec les conventions linguistiques et littéraires sont un trait caractéristique de l'écriture des romanciers contemporains, que Viart (1998:19) appelle des "funambules de l'emprunt et de la réécriture". Cette caractéristique coexiste, dans ces romans, avec un goût pour le récit. L'affirmation suivante, de Christine Jérusalem (2005: 9), sur le travail d'Echenoz est aussi valable pour celui des autres écrivains de cette génération: "L'œuvre oscille entre la reconstruction du récit et sa mise en crise, le goût pour l'intrigue et le plaisir des jeux formels, la voix de la convention générique et sa subversion, le désir de fonder une totalité cohérente et la dilection pour le fragment, le local." On trouve donc chez ces auteurs une articulation entre des intrigues bien organisées et des renvois explicites au monde réel d'une part, et des procédés tels que la métafiction, la citation, le pastiche et les jeux de mots, de l'autre. Or, selon Compagnon (1998: 104) ces deux sortes de composantes romanesques sont opposées:

Toute une série de termes posent [...] le problème de la relation du texte et de la réalité, ou du texte et du monde: mimésis [...], "vraisemblance", "fiction", "illusion", ou même "mensonge", et bien sûr "réalisme", "réfèrent" ou "référence", "description". [...] Enfin, des notions rivales [...], comme celles de "dialogisme" ou d'"intertextualité", [...] substituent à la réalité, comme réfèrent de la littérature, la littérature elle-même.

Les romans contemporains oscillent ainsi entre ces deux positions: leur réfèrent est souvent la réalité, souvent la littérature. La première vise un effet de vraisemblance que la seconde met en question. Ces romanciers manifestent ainsi une préférence pour l'entre-deux, ce qui détermine le rapport que le lecteur entretient avec leurs textes.

Cette dichotomie est visible chez des romanciers comme Jean Echenoz et Jean-Philippe Toussaint (les exemples analysés seront pris de leurs romans), mais aussi chez d'autres auteurs contemporains, notamment Christian Oster, Camille Laurens, Christian Gailly et Jean-Luc Benoziglio.

Goût du récit et vraisemblance empirique et diégétique

En général, les fictions contemporaines comportent des histoires soignées et cohérentes et créent des mondes fictionnels dont les règles de fonctionnement reproduisent celles du monde réel. Il y a, certes, de grandes différences dans la façon dont ces romanciers traitent cette composante du roman: Toussaint a tendance à créer des histoires dans lesquelles les grands événements sont rares¹, tandis que chez Echenoz ce sont les

¹ Dans *Faire l'amour*, l'auteur raconte l'histoire d'un couple qui part au Japon et qui a décidé de se séparer. Outre une déambulation la nuit dans la ville et un court voyage à Kyoto, pendant lequel le narrateur reste au lit

grands événements qui s'accumulent sans que rien ne change vraiment dans la vie des personnages². Leurs récits sont néanmoins toujours vraisemblables, selon la définition qu'en fournit Genette (1978:76): "Le récit vraisemblable est donc un récit dont les actions répondent, comme autant d'applications ou de cas particuliers, à un corps de maximes reçues comme vraies par le public auquel il s'y adresse (...)." Dans le roman contemporain, la logique de l'histoire ne diffère guère de ce qui est accepté comme étant "vrai" par le sens commun et l'organisation des événements – qu'ils soient ordinaires ou extraordinaires – suit une logique de cause à effet, chaque nouvel événement étant le résultat des circonstances qui le précèdent.

Cette reprise du goût plutôt traditionnel de raconter des histoires ne permet cependant pas à ces auteurs d'ignorer les remises en question qui les précèdent, et qui se font jour notamment dans le travail des Nouveaux Romanciers ou des membres de l'OuLiPo. Ainsi, leurs romans sont dépourvus des effets produits par la vraisemblance dans les romans du dix-neuvième siècle, notamment le fameux effet de réel, qui, à son tour, est favorable à ce que Schaeffer (1999: 180) appelle "l'immersion fictionnelle", un rapport au texte permettant au lecteur d'oublier par moments le monde réel et ses problèmes et d'imaginer être à la place des personnages. Or, cela est dû à la sensation d'artificialité qui se dégage de la lecture de ces textes, une sensation produite notamment par la façon dont les renvois au monde réel sont formulés.

En effet, ces références explicites à la réalité portent souvent sur le monde contemporain et consistent généralement dans des indications géographiques, dans la reproduction de différents niveaux de langue (dont l'argot) et dans l'allusion à des objets et des phénomènes typiques de la société contemporaine. Cependant, la nature de ces procédés de représentation du réel pose problème. En effet, à l'encontre de ce qu'édicte la tradition du roman réaliste du dix-neuvième siècle, le réel apparaît dans les fictions contemporaines de façon fragmentée. Comme l'affirme Schoots (1997: 163), à propos de certains auteurs contemporains, qu'il appelle minimalistes:

enrhumé, le récit ne comporte aucun autre événement remarquable. Ce roman appartient d'ailleurs à un triptyque (avec *Fuir* et *La vérité sur Marie*) dont le sujet central est toujours le même – la relation complexe, violente, avec Marie – ce qui souligne précisément cette idée que les grands événements et surtout les grandes modifications sont rares dans les romans de cet auteur.

² Dans *Je m'en vais*, la vie du narrateur change brusquement lorsque la normalité cède la place à une succession d'événements extraordinaires: il part dans un brise-glace en direction du Grand Nord, en quête d'un trésor gardé dans un bateau naufragé au milieu de la banquise; lorsqu'il retourne en France avec son trésor, celui-ci est volé; il part alors en Espagne, à la poursuite du voleur. A la fin du récit, le personnage se retrouve comme au début: seul, sans compagne. Les dernières phrases du roman font le récit de son retour à la maison qu'il avait quittée au début du récit et le texte finit avec les mêmes mots qu'il avait prononcés à son début: "Je m'en vais". Ce trait de l'écriture d'Echenoz est visible dans tous ses romans, y compris les plus récents, où il entreprend de faire des fictions biographiques de personnages connus et plus ou moins célèbres. En effet, dans *Ravel*, le personnage-compositeur entreprend un grand nombre de voyages, donne des concerts, reçoit des éloges, mais à la fin comme au début du roman, on le retrouve seul, dans sa maison, entouré de ses petits bibelots et de ses épatantes toilettes, sans que rien n'ait vraiment changé dans sa vie.

Si, dans un premier temps, ces romans prétendent donc reproduire la réalité, ce qu'ils mettent en scène c'est avant tout des clichés de la société contemporaine: publicités, masse-médias, auto-routes, gadgets, voyages spatiaux, etc. Il ne s'agit pas tant de la réalité que d'une hyperréalité: une réalité trop réelle pour être vraie ou même vraisemblable.

Un exemple de cette technique, qui consiste dans l'évocation ponctuelle d'éléments qui existent dans le monde réel, est le renvoi à des objets, des lieux ou des produits par la seule évocation de leur marque publicitaire. Ainsi, dans *Je m'en vais*, de Jean Echenoz on prend des "Efferalgan" (p.15), on s'essuie les doigts dans un "Kleenex" (p.115), on fume des "Bensons" (p.116) et on fait des courses dans un "Prisunic" (p.198). De même, dans *Faire l'amour* de Jean-Philippe Toussant, on fume des "Camel" (p.66), on porte des "Pumas" (p.120), on prend des "Efferalgan" (p.141), et on voyage dans des "Toyota" (p.154). Cet usage produit une économie du discours (un mot remplace une description) et introduit dans le monde fictionnel des références à des objets que le lecteur reconnaîtra comme étant semblables à ceux de sa vie quotidienne. Ce genre de procédé contribue à la vraisemblance du récit, puisqu'il rend le monde fictionnel similaire au monde réel. Ceci dit, ces mots ressortissent de leur contexte, dont ils diffèrent même graphiquement, puisqu'ils commencent toujours par une majuscule, y compris quand ils ne sont pas placés au début des phrases. Il s'agit d'un procédé peu conventionnel qui, au lieu de manipuler discrètement le lecteur, attire son attention sur la présence de ces références dans le texte, dévoilant ainsi ce qui, selon les conventions romanesques, devrait passer inaperçu. Ce que font ces auteurs, c'est rendre explicite ce qui, comme le montre Riffaterre (1990: 3), est généralement sous-entendu dans les textes fictionnels, à savoir que "exterior referentiality is but an illusion, for signs or sign systems refer to verbal givens borrowed from the sociolect, but such verbal givens are actually present in the text, explicitly or implicitly, as presuppositions." La solution trouvée par les romanciers contemporains est d'avoir recours à cette référentialité externe, tout en la dénonçant en tant qu'illusion.

Si Schoots défend que cette technique ne produit pas de vraisemblance, c'est parce qu'il part de cette notion telle qu'elle est conçue dans le roman plutôt traditionnel, dont celui du XIX^e siècle est le modèle par excellence. Or, la vraisemblance est un effet de lecture et non une caractéristique textuelle. Selon Andrée Mercier (2009: 4) la vraisemblance est responsable de l'adhésion au récit et "[l]es modalités d'adhésion varient [...] au fil des époques et des esthétiques". En effet, ce qui est envisagé comme vraisemblable change avec le temps et un texte qui a été conçu comme vraisemblable par son auteur et ses lecteurs contemporains peut ne pas l'être aux yeux d'un lecteur qui y a accès un siècle plus tard. De nos jours, auteurs et lecteurs ne peuvent plus croire à la correspondance directe

entre les mots et leurs référents ni à l'existence d'une seule vérité universelle, d'une seule version de ce qu'est la réalité. Comme le montre Michel Collomb (2005: 8), dans l'introduction à *L'empreinte du social dans le roman depuis 1980*, nous trouvons, chez les romanciers contemporains, un rapport au social, au réel, mais "[l]'empreinte du social [y] est [...] souvent discrète, discontinue, estompée par l'ironie ou la dénégation". Pour le lecteur contemporain, qui n'aime pas être dupe, une approche fragmentée, subjective et ironique du réel peut être plus vraisemblable que sa version traditionnelle. Il semble donc que les romans contemporains produisent ce que Cavillac (1995) appelle la "vraisemblance diégétique", qui se dégage de l'organisation logique de l'intrigue et la "vraisemblance empirique", qui dépend de la coïncidence entre les présupposés du récit et ce qui est accepté comme vrai.

Procédés de réécriture, vraisemblance pragmatique et illusion auctoriale

Cecile Cavillac traite aussi la catégorie de la vraisemblance pragmatique, qu'elle fait dépendre de la crédibilité du narrateur et de sa situation d'énonciation. Elle montre comment, dans les fictions plutôt traditionnelles, la vraisemblance pragmatique était assurée par une règle selon laquelle ne devait être raconté que ce que l'auteur avait vécu, su par des tiers ou appris par des documents, le caractère fictionnel du récit étant le moins visible possible. Celles-ci étaient les conditions pour le bon fonctionnement de ce que Cavillac appelle "l'autorité fictionnelle", qui permet d'établir un rapport de croyance ou du moins de confiance entre le narrateur et le lecteur. Or, cet aspect du roman a été mis en question par les romanciers depuis la fin du dix-neuvième siècle, un questionnement qui culmine avec les expérimentations du Nouveau Roman. Les romans contemporains ont hérité cette méfiance envers cette catégorie du roman, ce qui explique que le caractère arbitraire et construit du récit y soit constamment mis en relief. La vraisemblance pragmatique y fonctionne donc différemment.

En effet, lorsque les romanciers contemporains ont recours à des procédés relevant de l'intertextualité et de l'intratextualité, ainsi qu'à des pastiches, des jeux de mots et des commentaires métafictionnels, ils établissent un rapport assez spécifique avec leurs lecteurs. Ce genre de procédés peut passer inaperçu pour un lecteur inaverti ou qui n'est pas suffisamment cultivé pour les interpréter. En revanche, le lecteur qui réussit à identifier les procédés et à déchiffrer les références, a l'impression de décoder un passage complexe et, par conséquent, de vaincre un défi que l'auteur a préparé à son égard. Ainsi, dans *Faire l'amour* (p.37), le narrateur se regarde dans un miroir et, au lieu de décrire l'image qu'il y voit, il la compare à une photographie artistique, qu'il décrit ensuite en détail: "Je me regardais dans le miroir et je songeais à l'autoportrait de Robert Mapplethorpe [...]" En lisant

cette référence au fameux photographe américain, le lecteur a la sensation que l'auteur partage avec lui un de ses goûts, qu'il lui adresse un clin d'œil. Quant à Echenoz, il cache souvent des citations d'auteurs qu'il admire dans ses textes. Dans *Je m'en vais*, on trouve trois citations: une de *L'éducation sentimentale* de Flaubert (p.196), une d'*Ubu Roi* de Jarry (p.210) et une de *Murphy* de Beckett (p.236). A l'inverse de l'exemple précédent, celles-ci sont des passages très difficiles à décoder, le texte ne fournissant aucun indice sur leur statut spécifique. Un lecteur qui réussit à identifier ces morceaux, éprouvera donc une plus grande sensation de complicité avec l'auteur. Le procédé permet à l'auteur de séduire son lecteur et de garantir son adhésion au récit sans renoncer à son principe de ne pas faire passer l'histoire pour vraie. Cela donne lieu à un pacte de lecture semblable à celui qu'établissaient les périclèses pseudo-éditoriaux des romans épistolaires du dix-huitième siècle ou les préfaces de certains romans réalistes du dix-neuvième siècle, à ceci près que ce qui leurre le lecteur n'est pas un gage de véracité des faits et événements narrés, mais plutôt la promesse d'avoir accès à l'univers de l'écrivain.

En effet, de la lecture de ces procédés – qu'ils soient difficiles ou faciles à déchiffrer – se dégage un effet de connivence qui repose sur le partage de codes socioculturels. Leur présence dans ces romans invite, par conséquent, le lecteur à entretenir un rapport de plus grande proximité avec le narrateur, entendu comme le représentant textuel de l'auteur. Vincent Jouve (1992: 124) propose d'appeler cette connivence "identification narratoriale". Or, le terme "identification" semble mieux décrire le rapport du lecteur avec les personnages que celui qu'il entretient avec le narrateur, qui pourrait être plutôt appelé "adhésion narratoriale". Tandis que dans la première situation le lecteur valorise les caractéristiques qu'il partage (ou souhaiterait partager) avec le personnage et imagine vivre ses aventures, dans la seconde il adhère au point de vue du narrateur, à son discours. Il semble donc que, dans les romans contemporains, les caractéristiques du texte qui le dénoncent en tant qu'artefact sont aussi celles qui intensifient le pouvoir de "l'autorité fictionnelle", telle que Cavillac la définit.

À noter que ce rapport avec le narrateur s'efface souvent pour donner lieu à une complicité avec l'auteur, à plus forte raison lorsque les narrateurs se disent les auteurs des textes et commentent le travail d'écriture. En effet, bien que le lecteur comprenne que cette image de l'auteur est fictive, il sait aussi que derrière chaque procédé d'emprunt ou de réécriture il y a toujours une personne en chair et en os comme lui, qui a soigneusement préparé les défis du jeu, en songeant à la difficulté mais aussi au plaisir que ceux-ci produiraient chez le lecteur. Dans l'impossibilité d'un contact direct avec l'écrivain, il éprouve une certaine satisfaction en se sentant complice de cet être mi-réel, mi-fictionnel. Selon Couturier (1998: 224), "la figure de l'auteur" est précisément "la projection clairement définie de sa volonté de dire et de communiquer, de son désir de s'exprimer et de se cacher." Or,

justement, c'est l'intention de communiquer plus directement avec le lecteur (sans passer par la fiction) que ce genre de procédé souligne et intensifie, puisque tant Robert Mapplethorpe qu'*Ubu Roi* n'ont pas, dans les romans où ils sont évoqués, un statut fictionnel – il s'agit d'entités qui existent dans le monde réel auquel lecteur et auteur appartiennent.

Ce rapport entre auteur et lecteur ressemble à celui entre le joueur et le concepteur du jeu, tel qu'il est décrit par Georges Perec dans *La Vie, mode d'emploi*. Perec y raconte, en effet, l'histoire du faiseur de puzzles Wrinckler qui augmente à mesure la difficulté de ses jeux, pour le plus grand plaisir du joueur Bartlebooth. Perec (1978: 18) commence d'ailleurs son roman par un préambule où il entreprend une réflexion théorique sur le puzzle, décrivant notamment la connivence intellectuelle à laquelle ce jeu donne lieu:

On déduira quelque chose qui est sans doute l'ultime vérité du puzzle: en dépit des apparences, ce n'est pas un jeu solitaire: chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzle l'a fait avant lui: (...) chaque tâtonnement, chaque intuition, chaque espoir, chaque découragement, ont été décidés, calculés, étudiés par l'autre.

La lecture des fictions contemporaines ressemble ainsi au puzzle par le genre d'opérations dans lesquelles le joueur s'engage (la mise en rapport de données et la formulation d'hypothèses) et par la complicité liant celui qui produit le jeu/le texte et le joueur/lecteur. Cet effet de connivence intellectuelle permet au lecteur d'avoir la sensation de pénétrer dans le monde de l'auteur (et de répéter ses gestes, comme le montre Perec), auquel il n'a traditionnellement pas accès, et confère à sa relation avec celui-ci des allures d'exclusivité.

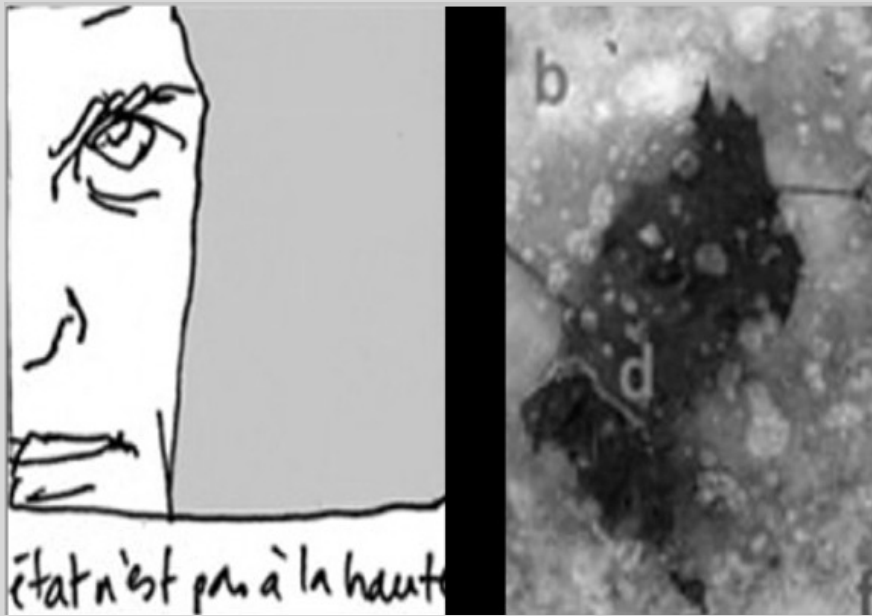
Ces romanciers ont ainsi remplacé pour le lecteur la sensation d'être directement en rapport avec le réel (l'illusion référentielle), par celle de l'accès (même si c'est par le biais de la fiction) au monde de l'écrivain, au travail d'écriture du roman. Ils créent donc ce que l'on pourrait appeler une "illusion auctoriale". En effet, si l'illusion référentielle, telle que la définit Riffaterre (1982: 92) consiste dans "la croyance naïve en un contact ou une relation directe entre mots et référents", "l'illusion auctoriale" peut être définie comme "la croyance en un contact ou une relation directe" entre lecteur et auteur. Comme l'illusion référentielle, l'illusion auctoriale leurre le lecteur. Ceci dit, telle qu'elle est ici conçue et telle qu'elle fonctionne dans les romans contemporains, l'illusion auctoriale ne se fonde nullement sur la croyance du lecteur qu'il a un rapport direct avec l'auteur, ce pourquoi l'adjectif "naïve" a été exclu de sa définition. Comme le remarque Ommundsen (1993: 47), à propos de la métafiction: "The intellectual thrill afforded by metafiction is perhaps due precisely to the fact that it requires us, paradoxically, to watch ourselves having an illusion, to know that we are the subject of a confidence trick and nevertheless to continue to be taken in." L'illusion auctoriale est donc

une illusion consciente, si tant est que cela puisse exister. C'est de cette double attitude – le lecteur a la sensation que l'auteur s'adresse à lui, notamment pour signaler le statut fictionnel du récit et partager ses goûts personnels, mais il sait que cette communication directe n'est guère possible – que provient le pouvoir qu'ont les fictions contemporaines de captiver leurs lecteurs.

Bibliographie

- CAVILLAC, Cécile (1995). "Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle". In: *Poétique*, n°101, février, pp. 23-46.
- COLLOMB, Michel, éd. (2005). *L'empreinte du social dans le roman*. Montpellier III: Université Paul-Valéry.
- COMPAGNON, Antoine (1998). *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris: Seuil.
- COUTURIER, Maurice (1998). *La figure de l'auteur*. Paris: Seuil.
- ECHENOZ, Jean (1999). *Je m'en vais*. Paris: Minuit.
- ECHENOZ, Jean (2006). *Ravel*. Paris: Minuit.
- GENETTE, Gérard (1979). "Vraisemblance et motivation". In: *Figures II*. Paris: Seuil.
- JERUSALEM, Christine (2005). *Jean Echenoz: géographies du vide*. Paris: Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- JOUVE, Vincent (1992). *L'Effet personnage*. Paris: PUF.
- MERCIER, Andrée (2009). "La vraisemblance: état de la question historique et théorique". In: *Temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n° 2 [en ligne]. [Site consulté le 3 décembre 2009] <URL: <http://tempszero.contemporain.info/document393>>.
- OMMUNDSEN, Wenche (1993). *Metafiction? Reflexivity in contemporary texts*. Melbourne: Melbourne University Press.
- PEREC, G. (1978). *La Vie mode d'emploi*. Paris: Hachette.
- RABATE, Dominique (1998). *Le Roman français depuis 1900*. Paris: P.U.F.
- RIFFATERRE, Michel (1982). "L'illusion référentielle". In: BARTHES, R., et al., *Littérature et réalité*. Paris: Seuil.
- RIFFATERRE, Michel (1990). *Fictional Truth*. Baltimor, London: Johns Hopkins University Press.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1999). *Pourquoi la Fiction?* Paris: Seuil.
- SCHOOTS, Fieke (1997). "Passer en douce à la douane". *L'Écriture minimaliste de Minuit: Deville, Echenoz, Redonnet, Toussaint*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe (2002). *Faire l'amour*. Paris: Minuit.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe (2005). *Fuir*. Paris: Minuit.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe (2009). *La vérité sur Marie*. Paris: Minuit.
- VIART, Dominique (1998). "Mémoires du récit. Questions à la modernité". In: VIART, Dominique, éd., *Écritures Contemporaines 1, mémoires du récit*. Paris-Caen: Lettres Modernes Minard.
- VIART, Dominique (1999). *Le Roman français au XX^e siècle*. Paris: Hachette.

II



BREVES ET APHORISMES

URBANO BETTENCOURT
Université des Açores
urbano@uac.pt

Le roman dysfonctionnel

Le narrateur a pris son temps pour bien observer les personnages. Et il a été tranchant:

— Je me refuse à trainer avec de telles gens!

La réciprocité

Quand on l'a critiqué de ne pas aller aux funérailles de son compagnon de lettres, l'écrivain a tout juste demandé:

— Ira-t-il au mien?

Le lecteur compulsif

Il avait l'habitude de lire attentivement toutes les informations des panneaux qu'il rencontrait sur la route: le kilométrage, la température de l'air, l'heure, la propagande gouvernementale, etc.

Il ne s'est arrêté que lorsque son comptable lui apprit les frais annuels de réparation de sa voiture.

De l'économie avant toute chose

Les gouvernements ne font pas de profit. Fermons-les!

De l'éducation artistique

Ne parle jamais à tes enfants de tous les livres qui t'ont séduit pendant ton adolescence (parfois, l'ignorance est un des Beaux-arts). Comme ça, ils ne se douteront jamais de certains emplâtres qui t'ont aidé à grandir en tant que lecteur.

De l'éducation artistique
(version pour les dévots et les dévotes du genre)

Ne parle jamais ni à tes filles ni à tes fils de tous les livres qui t'ont séduit(e) pendant ton adolescence (parfois, l'ignorance est un des Beaux-arts). Comme ça, ils et elles ne se douteront jamais de certains emplâtres qui t'ont aidé(e) à grandir en tant que lectrice ou lecteur.

La légende du Grand Citateur

Il citait beaucoup, il citait tout. Un jour, il a même cité un taureau.
Il porte maintenant des béquilles et il n'écrit plus.

La Divine Myopie

“Dieu
vit tout ce qu'il avait fait et voici,
cela était très bon.”

DÉGIVRAGE TECHNIQUE

MARC-ANGE GRAFF
Université des Açores
mgraft@uac.pt

Ainsi vivions-nous: à froid.

Luiza Neto Jorge

Longtemps, je me suis rêvé frigidaire. C'est fini maintenant: ma vocation s'est liquéfiée, et je vis aujourd'hui, comme les hommes, dans un lyrisme tiède aux ascenseurs climatisés, sous une pluie d'avril qui ne mouille que les fous. Je reçois du courrier, je souris de la plume et des lèvres: vertu fertile et molle des gens normaux et des coureurs cyclistes. Mes blocs de froid et de silence se sont ouverts sur une chair vivante, musique d'aérogare, antennes quelque peu anémiées.

Je ne prétends dire ni comment ni pourquoi j'ai changé. Je ne souhaite rien d'autre que de noter, de serrer un peu plus les nœuds d'une métamorphose d'abord presque insensible, à partir de quelques menus faits, ni glissades ni précipices, dont il m'a bien fallu convenir qu'il s'agissait de signes, d'étapes, alors que je les ai ressentis tout d'abord comme des contrariétés, comme des retours fugaces de mon passé, d'un temps que je n'avais jamais désiré retrouver, mais que je contemplais de loin avec la solidité aride de la mort, comme dans les jardins publics les bancs de pierre sont les témoins muets des joutes enfantines.

1

Sur la plage déserte, sous ce triste ciel d'automne marneux, le champagne du sable avait déjà son goût d'hiver, ce goût de vieux cidre éventé que je connais si bien. L'avalier ne coûte guère pourtant, le recracher est inutile: sa fadeur légèrement amère demeure dans la bouche jusqu'au printemps suivant, jusqu'à la mort de la vie morte.

Avant cet office distrait, j'avais parlé longuement à une amie spectrale du carnier plat de ce chasseur toujours bredouille qui suivait à la trace, aux traces de la trace, le gibier de la saison passée. Pour elle, j'évoquais la splendeur des garennes, à la fin de l'été, quand je me faisais lièvre, chevreuil ou marcassin. Pour elle, je déplorais les cartouches perdues, à l'aube froide, sur la gelée blanche, quand j'éclatais en crépitements sourds.

Comme tous les ans à cette époque, la plage était semée de pédalos rouillés qui étaient des steamers, de crocodiles désaffectés, de longues lanières d'algues, de traces de jeux d'enfants et de bidons d'essence qui faisaient les cent pas. J'aimais cette mélancolie sans bornes de la mer, ses vagues, comme les fantômes régurgités de jeunes filles en fleurs.

J'étais très loin de moi, plus loin que tous les horizons, plus loin que toutes les eaux-vives que l'été ramenait chaque année sur les côtes, et que chaque année l'équinoxe d'automne renvoyait aux traités de zoologie fantastique. J'étais loin comme une dent de lait, et ce n'était guère que par pusillanimité puérile, par de fugaces accès de terreur de la paralysie totale que je songeais parfois à mon retour à moi et aux gestes du monde.

(Le sable des plages, quoi qu'on en pense, possède lui aussi son architecture. Quelques infimes crustacés me l'avaient enseignée en silence. Je revenais souvent à cette idée, que j'aimais d'autant plus qu'il m'était difficile d'en tirer des conséquences pratiques, difficile même de me l'imaginer. Il s'agissait pour moi d'un savoir sans emploi ou, mieux

encore, d'une image poétique qui ne trouverait jamais son poème: une figure du loin, de l'inutilité sans joie. Et contradictoirement, le sable avait aussi un goût, des goûts divers selon la saison, les calculs de résistance des matériaux n'avaient rien à y faire, et les lois de la perspective se défont entre les interstices des molaires. Ce jour-là, le sable avait un goût d'hiver et son architecture impalpable occupait mon esprit: j'étais seul, fort loin de tout commerce et usage, loin de la place Blanche où je m'étais connu.)

J'avais fui. J'ignore encore quoi et pourquoi, et le mot fuite est sans doute trop fort. Certes, je n'aimais plus les anciens parapets; mais les dérades, les désirades, les poteaux de couleurs ne figuraient pas non plus sur ma fiche technique. Pourquoi avais-je choisi, d'ailleurs, cette île de brouillard plutôt qu'une autre? Il ne m'en reste aucune idée.

(Treize ans d'exil, et me voici sur cette plage que je goûte pour la centième fois, comme pour mieux savourer le triste goût de mon absence, comme pour insister sur mon âcre vertu d'anachorète vieillissant. Et il faut bien que ce récit languisse, qu'il épouse en son rythme trop lent le lent déroulement de mon absence à moi, car ces treize ans en sont peut-être quinze, ou bien dix-huit ou vingt, je ne sais même plus, et j'ignore si ma vie s'est poursuivie, déroulée dans cette île, ou bien si une machine à répéter les jours n'avait pas pris possession de la mer et du ciel, des bêtes et des arbres, et des quelques fantômes de chair fraîche que je croisais et recroisais au détour du chemin. Il est si facile d'être son propre singe...)

En cet automne, pourtant, bien malgré moi il m'advint quelque chose. Ce ne fut tout d'abord qu'une vague impression, un fourmillement pressé des grains de sable noir qui coulaient de mes mains, comme si leur chute s'accélérait imperceptiblement sans que mes doigts se fussent ouverts. Ma communion aride avait déjà pris fin, peu m'importait d'ailleurs, et je ne cherchai pas à retenir leur chute. Les mains vides soudain, il ne me restait plus qu'à entamer un autre soliloque.

Il s'agissait d'un de mes mythes récents, que je n'avais pas encore établi fermement dans ma tradition orale, où les ronds de sorcières des champignons, comme dans un jeu de piste infernal et très doux, entraînent le cueilleur tout au fond de lui-même en un labyrinthe qui va s'étrécissant toujours, jusqu'à le réduire à l'immobilité complète, et dont il ne peut sortir qu'en se desséchant sur place, tous ses désirs lui échappant alors et

s'éparpillant au vent comme des spores. Le ton désespéré manquait encore, et je comptais sur ce nouvel essai pour m'en approcher quelque peu, tout en sachant très bien que cette fois non plus je ne parviendrais pas à émouvoir véritablement mon public, composé de moi-même et de moi.

Mais c'est tout d'abord la ferveur qui fut au rendez-vous, et puis la joie et l'allégresse, quand les désirs s'envolèrent en dansant, laissant la pauvre statue de poussière pétrifiée toute à son inertie recluse.

Le soir tombait, il était temps que je regagne ma cuisine, son carrelage de faïence uniforme.

2

Tout émaillée de blanc, ma porte s'ouvrait peu. Très sûr de ma lenteur, impassible comme un portrait de pape, impeccablement propre, toujours parfaitement rasé, je fabriquais du froid. En moi, et tout autour de moi. Un navire cargo m'avait déchargé sur le port. Mes jours étaient carrés et mes nuits étaient ternes: c'était bien.

L'automne ici dure six mois, quelquefois huit: certains trouvent le temps de lire tous les livres, et de s'amuser des tristesses de la chair. La pluie est tiède, comme un crapaud cueilli au crépuscule, mais elle dure toute la journée. L'engourdissement succède assez vite au sommeil, que l'assoupissement précède de peu. Il est, bien entendu et comme partout ailleurs, quelques brutes qui s'agitent, parlent trop haut, font des projets; comme partout ailleurs, on les isole au Parlement ou on les parque à l'Université: ils y nuisent à tous sans déranger personne. En somme, sans l'avoir vraiment élue, j'avais bien choisi mon île: je n'y étais qu'un peu plus morne que les autres, qu'un petit peu plus préoccupé de rien.

Ancré, solidement ancré sur cette portion de terre dérisoire, solidement ancré dans ma ténacité morose. N'eût été le fait que j'étais né ailleurs, que je parlais (quand je parlais) une autre langue, personne n'aurait remarqué ma présence. J'ai d'ailleurs rapidement cessé d'être insolite, comme les nouveautés déjà flétries d'anciens salons des arts ménagers. Je fabriquais du froid: pas ce froid intense et presque asymptotique que savent produire les laboratoires modernes, mais un froid à ma mesure, un froid modeste et à usage individuel, tout juste bon à solidifier les cubes de glace apéritifs, un petit froid ne permettant qu'une mise en conserve raisonnée.

Manque d'ambition peut-être, ou tempérament peu enclin au lyrisme: je n'ai jamais souhaité être un congélateur.

Dois-je dire, ou sais-je même comment j'occupais mes journées? En fait, j'ai plutôt l'impression que les jours m'occupaient: le temps prenait possession de moi, m'envahissait comme une terre conquise. On me dira sans doute que c'est humain, que nous sommes tous les jouets et les victimes du temps, qu'il nous entraîne et nous ravage. Mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit: le temps passe sur les hommes, il n'est sur eux que passage, vestiges, alluvions et moraines. Moi, je l'emmagasinai: il entra en moi sans même ouvrir la porte, je l'accueillais et l'installais, et il ne sortait plus.

Était-ce un temps abstrait? ou un temps vide? Vidé plutôt. Le temps en effet convoie des événements, et son passage en nous enrichit et dépossède tout ensemble: les événements passés sont du côté des pertes, l'expérience du côté des profits.

Je n'ai jamais été homme de profits. Je n'aimais guère les événements.

3

J'avais pourtant des rites, quelques gestes, des mots. J'inventais des figures de la mort, j'observais le lointain s'effacer dans la brume, je recensais des traces. J'aimais aussi peupler mon univers et pour ce faire, je m'entourais de feuilles de papier à cigarettes, de buvards, de taille-crayons et d'encriers. De vieilles photographies dansaient la gigue dans un tiroir que je n'ouvrais jamais. Parfois, je lavais aussi la vaisselle.

Mes mots comptaient, je racontais. Je me racontais des histoires dont les plus réussies se transformaient en mythes, bien que je n'en fusse pas toujours le personnage central. Le narrateur mourait souvent au milieu de l'histoire, qui ne s'en continuait pas moins sur un ton plus feutré, et comme il aimait ça, il racontait souvent: mourir, c'est raconter un peu. J'étais multiple et un, comme un lot de T-shirts vendus à la criée.

On prétend parfois que les amitiés de voyage prennent fin dès l'arrivée au port. Pour moi, je m'étais pris d'affection pour un gros clou rouillé que j'avais ramassé sur le pont du cargo. Il partagea ma solitude: je le baignais tous les matins, avant de le laisser s'ébrouer sur le rebord de la fenêtre, où un soleil toujours timide parvenait parfois à le sécher. Je lui avais offert un pied à coulisse et tous les soirs, en le mesurant, je commentais pour lui les progrès de la rouille.

Ce fut un second signe: un triste jour, la rouille cessa de progresser.

Je porte désormais le vieux clou à mon cou, comme on porte une croix.

D'or.

4

La vieillesse érotique avait une bonne part dans mon régime alimentaire. J'appris à fréquenter la plage, à y venir très tôt le matin, dès les premiers beaux jours, si rares qu'il n'en faut perdre aucun. Je tenais un cadastre: à la fin de l'été, je savais avec certitude tous les emplacements où s'étaient allongées des filles, et si c'était de préférence sur le dos ou le ventre. J'aurais pu dessiner une carte, où les rares taches exemptes de sueur féminine auraient figuré des déserts, des no man's lands, des territoires hostiles. L'automne revenu, je choisisais les lieux les plus assidûment peuplés pour y communier stérilement avec la foule de mes désirs géométriques, qu'avaient balayés les marées de syzygie.

Au crépuscule, je faisais ma récolte. C'était le temps béni où les apôtres de l'écologie prêchaient encore dans le désert, et n'étaient nullement relayés par la voirie municipale. Je ramassais les flacons vides de lotion solaire, les rognures d'ongles, les mamelons aux larges aréoles nacrées des berniques, tous les ustensiles de la pêche amoureuse, détritrus desséchés, métaphores de cyprine et de frai de grenouilles. Je rentrais avec mon trésor.

Ma cuisine était un musée d'odeurs. Sur des étagères, aussi soigneusement étiquetée que les livres d'une bibliothèque, ma collection répandait des parfums engageants d'ambre solaire et de monoï, dont les lourds effluves m'assoupissaient du sommeil sans espoir de la marchandise hors d'usage. Ils se diffusaient et se diluaient lentement, semaine après semaine, et j'aimais ces relents fades de désirs avortés, d'amours surannées et lointaines par lesquels l'odorat communiait avec l'œil. Plus sûrement que le calendrier, mieux que le thermomètre ou le journal, mes troublantes étagères m'informaient des approches de l'hiver. Je remplissais alors mes flacons, comme on conserve un animal dans le formol ou comme on scelle un armistice, de l'artillerie désamorcée et minuscule de graines de balsamine, pour ne plus jamais y toucher: mon cimetière végétal et marin n'avait pas vocation de fleurir.

Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés. Comme une pluie de sauterelles ou une marée de touristes, les poubelles de plastique ont envahi les plages. L'amour est recyclé, et ses langueurs fondues en une hygiène abstraite: ma solitude forgée au soufflet de l'absence en est devenue apocryphe.

5

J'ai voulu renforcer mon étanchéité. Le mur de Berlin était à vendre en demi-gros et en détail. On promettait sous peu le pont de Mostar et la muraille de Chine, j'allais pouvoir me calfeutrer.

Les premiers envois me donnèrent de l'espoir. C'était des pierres relativement neutres, guère bavardes, fort bien conditionnées. Elles m'allaient comme un costume parfaitement coupé, quoiqu'un peu lourd: confection soviétique, me disais-je.

Je devins taciturne et me satisfaisais de quelques mots, style officiel de liturgie laïque mais intimiste. Les bruits du monde ne passaient plus ma porte, le loin redevenait lointain, il faisait bon sous mon amas de pierres.

Lorsque parut pourtant, à un angle du mur, la première saxifrage, l'une après l'autre, je résolus de chauler les pierres à diverses reprises. Tous mes murs furent blancs, enfin blancs comme des suaires sur la neige. Le sol était blanc lui aussi, blanche ma voix et blanche ma douleur: ce ne fut qu'un répit.

Ma douleur était blanche, *j'avais une douleur*. Je m'en souviens maintenant et je sais que c'est elle qui m'a rendu au monde, à ses rides vénérables, bien que je ne l'aie guère ressentie sur le coup. Quelque chose m'habitait, quelque chose comme un moi agité qui murmure, qui s'essouffle, qui tremble. Quelque chose qui voulait, ne voulait pas sortir. Et la saxifrage en était le symbole: elle insistait, on aurait dit un timbre au coin d'une lettre en retard.

Comme un salpêtre ou une moisissure, le monde avait recommencé de s'infiltrer en moi.

6

Faire du froid, quoi qu'on en pense, n'est pas de tout repos. Il faut astiquer son carrelage, épousseter ses encoignures, apprendre tous les gestes de l'immobilité. Dormir ne représente qu'un péril relatif, lorsque vient le sommeil avec sa chape de plomb.

C'est le problème du moteur qui est le plus complexe: le bruit doit être permanent et monotone, si monotone et permanent qu'il paraisse silence et force contenue. Les frigidaires ont de larges épaules, mais ne se battent pas. On ne repère leur puissance que dans leurs bâillements.

Je les ai souvent observés dans mon enfance. J'épiais, j'essayais de deviner leurs mouvements rentrés, leurs pensées marmonnées, leurs rêves. J'allais les surprendre la nuit, comptant sur une distraction autorisée par le sommeil de la maison: jamais je n'en ai pris un seul en faute.

Ce qui sans doute me fascinait le plus, c'était que leur hostilité si évidente à la douce tiédeur domestique ne se traduisît jamais par un brusque flot de révolte, par un jet de glaçons et de grêle martelant soudain les murs de la cuisine. Je les imaginais comme de petits volcans inverses, dont la lave gelée si patiemment accumulée devait fatalement un jour se muer en une pluie concrète. J'ignorais encore que leur patience avait pour nom obstination, que leur air sec et rêche était leur seule sauvagerie, lucide et cultivée avec rigueur. Comme des chats en négatif, ils ronronnaient leur désaccord, ils polissaient leurs griffes, mais les gardaient à l'intérieur. Je les avais nommés: les philosophes hermétiques.

Depuis, beaucoup de livres ont coulé sous les ponts, moins pressés par le flot que par la foule de leurs semblables. La quadrature m'est venue lentement, sans choix délibéré. À en juger d'ailleurs par la géographie, j'ai dû aussi être méduse – une méduse au miroir, peut-être bien.

7

Les pigeons blancs de la place Blanche laissent des traces sur la neige, comme des plis sur un drap d'hôpital. Sur la peau blanche, un mal blanc toujours éclôt en un envers discret de la blancheur. Cela peut mettre très longtemps: il naît toujours, bouton de perce-neige, et c'est un timbre ou une obole, un copyright ou une saxifrage.

Mes pigeons blancs s'étaient enfuis depuis vingt ans, depuis vingt-cinq. Reconvertis dans les juke-boxes ou enterrés dans les flippers, mes pigeons avaient rogné leurs ailes, mais les rémiges repoussent comme le trèfle à quatre feuilles, comme la saxifrage.

Je m'étais dit adieu, adolescent encore. Dans ma redoute à l'abandon, je retrouvais bien tard mon plexus de journal – de journal militant. Sérigraphies, tracts, pétitions. Dans des nuages d'un rose pâle et encore très peu vénérien, certes, dans une fièvre à peine marquée par le thermomètre à mercure, mais dans la fièvre, comme dans les bals où je faisais tapisserie.

Retrouver, retrouvé. Ces mots jumeaux tintaient partout, tintaient sans cesse, ils résonnaient dans ma douleur comme une aiguille d'acupuncteur, qui eût été tout aussi bien la guimbarde d'un vacher. Et dans la vibration de cette lame ou cette aiguille, je ne parvenais pas à décider (le désirais-je, seulement?) ce qui tintait vers l'advenu, ce qui tendait vers l'avenir.

J'ai retrouvé: retrouvé tard mon plexus de journal, les mots des autres qui s'infiltraient comme autant de nouvelles tronquées du monde des vivants, paroles encore frêles, à peine ébauchées, comme des velléités d'échange ou comme des flèches indiquant le pêne d'une serrure.

À retrouver, à retrouver encore: l'avoine folle des rencontres, peut-être, les gestes maladroits, toujours inopportuns, la voix douce qui dit le pus du mal blanc quotidien, la proximité feinte. Était-ce ma fatalité?

Retrouvé, retrouver, douleur et saxifrage: des mots venus d'ailleurs, mais qui s'étaient emparé de moi, et dont sans doute j'étais épris déjà.

Mes pierres se délitait l'une après l'autre. Mon moteur s'emballait, menait grand bruit: je commençais à transpirer dans ma cuisine, au carrelage déjà largement négligé. Me revenaient quelques nuits d'Idumée, des poches de Priape, une tardive adolescence rocheuse, spongieuse.

8

Il fallut bien en convenir: j'avais désormais des ratés, ma grande époque frigorifiée était finie, j'allais user du commerce des mots, profiter du commerce des hommes. Et ce n'était pas même une compromission: en moi comme en dehors de moi, je faisais eau de toutes parts, et mes murs d'un blanc sale s'écroulaient pesamment, suscitant des joyaux de poussière.

Il faisait nuit quand je sortis de ma bastide: le vieux présent parcheminé allumait ses étoiles et m'invita à entrer à l'auberge. Les souvenirs d'antan s'y attablaient avec les démons affriolants de l'heure et leur troussaient les jupes. Et pourquoi non?

Ailleurs, et ce n'était jamais très loin, c'était même tout près, des estropiés mouraient en masse, sans aucune distinction, mais avec un parfait naturel, en prononçant parfois quelques mots exotiques, tels des Danton au petit pied. Mais les serveurs de chopes allaient bon train et la fête, m'assurait-on, était aussi pour moi: je n'avais qu'à m'enrôler, qu'à m'asseoir sur le banc des vivants, et la première consommation était offerte.

9

Même tiède, l'écume de la bière est aussi blanche que la mousse à raser, le stylo qui me tient à la main est dur comme le manche d'un blaireau. J'ai débranché à temps mon thermostat, devenu inutile: je sais aujourd'hui magnifier la ferveur, notre vie unanime.

Il ne fait froid que dans le cœur des pauvres.

HISTOIRES FAUSSE

PHILIPPE DE JONCKHEERE

pdj@desordre.net

La numérisation des images, aussi laborieux que soit l'exercice, est tout de même l'endroit de pensées plaisantes. Ainsi, travaillant au numéro 4 de la revue *Étant donné Marcel Duchamp*, je peste contre le photographe qui nous a livré une aussi mauvaise reproduction d'une caricature de Duchamp jouant aux échecs, le fou nonchalamment tenu au-dessus d'un échiquier dont on voit peu de choses (le caricaturiste n'était pas joueur d'échecs, cela se voit du premier coup d'œil, il aurait autrement pris plaisir à reconstituer une position bidon mais dans laquelle on aurait pu comprendre que Duchamp faisait face à l'éminent danger d'une attaque sur l'aile-reine, par exemple ou qu'au contraire il était sur le point d'asséner un très beau sacrifice de fou en h7, lui ouvrant la brèche nécessaire dans la défense du roi noir, mais passons). Je suis toujours prompt à stigmatiser le travail bâclé des collègues photographes, et tandis que je ne taris pas d'éloge pour la maladresse technique de mon collègue, je lis au dos du tirage que cette reproduction exécrationnelle est le fait inavouable de l'Art Institute de Chicago et c'est une vive, et inattendue, pensée que je dirige alors vers mon ami Greg Williams, photographe au département des reproductions de l'Art Institute de Chicago. Petit monde. Alors comme je sais que Greg n'est pas le plus mauvais des photographes, loin s'en faut, il est parmi les plus accomplis que je connaisse, je me dis que sans doute ces reproductions ont dû être faites comme cela m'est déjà arrivé de travailler, c'est à dire pressé de finir. De fait, de si nombreuses fois, je me suis fait cette réflexion que de toute manière les gens auxquels étaient destinés ces tirages ou ces films exposés et développés à la va-comme-je-te-pousse, les clients donc, ne verraient jamais la différence. Nous avons tous déjà dit cela, parce que souvent c'est vrai, la plupart du temps, les gens ne voient pas des choses énormes, qui nous crèvent, à nous les photographes, les yeux. Dans ces moments pour lesquels nous n'avons plus le courage de lutter contre la photographie elle-même, nous manquons de constance pour refaire un bain qui est en bout de course et qui a perdu toute faculté de contraste ou de recharger un châssis de 4'X5' et reprendre une prise de vue, pourtant encore en place. Et puis quand les gens s'en aperçoivent, ce qui est rare, nous avons toujours le recours de prendre un air gêné et faussement contrit et de dire que nous sommes vraiment désolés mais il ne sera pas possible de faire mieux, parce que le négatif est trop ceci ou trop cela, ou que le sujet est, lui aussi, trop ceci ou trop cela, et de noyer le poisson dans une rivière d'arguments et de jargon techniques, tous les moyens sont bons pour donner corps à la mauvaise foi. Quand on travaille dans ces grandes usines à gaz que sont le département des reproductions de l'Art Institute par exemple, on a finalement une idée assez vague de la destinée des images que nous fabriquons, je pense que Greg sera assez surpris de lire mon mail lui disant que j'ai passé une bonne partie de mon après-midi à numériser une de ses médiocres reproductions et que j'ai abondamment pesté contre le fond qui n'était pas uniforme.

De même, je me souviens qu'Alain Jaubert, qui était professeur de photographie aux Arts Décos, et dont j'avais été l'étudiant, m'avait un jour téléphoné à Chicago, de France, parce qu'il ne parvenait pas à faire comprendre à ses interlocuteurs du département des reproductions de l'Art Institute qu'il avait besoin de reproductions en 20X25 de *la Grande Jatte* de Seurat, pour son film de la série *Palettes*. Il m'avait alors demandé si je voulais bien aller leur expliquer les raisons pour lesquelles il avait absolument besoin de plans de détail en 20X25 (Alain voulait que la caméra de *Palettes* se promène à l'intérieur du tableau). D'ailleurs à cette occasion qui avais-je croisé?, mon ami Greg qui m'avait arrangé tout cela aux petits oignons, se chargeant lui-même de faire les duplicatas dont Alain me remercia plus tard chaudement de la qualité, à ce point chaudement qu'au générique de son documentaire de la série *Palettes*, il avait écrit, à la fin, "Remerciements à Philippe De Jonckheere", ce dont je ne savais rien, sauf qu'un soir j'avais convaincu Clémence (comment avais-je fait?) de m'accompagner pour regarder le film de la série *Palettes* explorant *la Grande Jatte*, et que c'est Clémence encore affalée dans le fauteuil, tandis que je m'étais déjà levé pour aller faire du thé, c'est Clémence donc, qui avait remarqué (plus éveillée que je ne pense, Clémence, Clémence est toujours plus éveillée que je ne le pense) que là, à Puiseux-en-Bray, mon nom apparaissait à la télévision. Clémence a toujours soupçonné que je l'avais contrainte à regarder ce *Palettes*-là parce que je savais pertinemment que mon nom figurait au générique de fin, et pourtant je puis vous l'assurer, ma surprise était entière.

Et puisqu'il est question d'images fausses (et que je mentionnais Alain Jaubert qui, avant de réaliser les films de *Palettes*, avait réuni dans une très belle somme, *le Commissariat aux archives* — titre emprunté au 1984 de George Orwell —, livré édité en 1986 et que j'avais découvert à sa sortie, très peu de temps après avoir été reçu au concours d'entrée des Arts Décos, et comme je m'étais réjoui que je trouverai aux Arts Décos de tels professeurs, toutes sortes de photographies, par couples, parfois même des triplets quand les aléas de l'histoire s'étaient faits particulièrement capricieux, photographies dont les retouches avaient gommé des traces encombrantes du passé de nombre de dictateurs et de tortionnaires, Staline ayant été un des adeptes les plus assidus de cette réécriture photographique de l'histoire), je relis justement quelques documents que je possède sur le sujet (qui avait été une de mes marottes il y a une dizaine d'années) et je tombe sur cette photographie de Staline souriant déambulant sur les bords de la Volga à Stalingrad. Staline est en compagnie, ce sont les légendes aidantes du livre d'Alain qui me le disent, je n'invente rien, d'un homme plus jeune, Nikolai Yezhov, commissaire aux transports fluviaux. L'infortuné Nikolai Yezhov entra en disgrâce auprès de Staline, ce qui évidemment n'était pas une chose recommandable: Nikolai Yezhov rejoignit le nombre fou de tous les disparus des fameuses purges staliniennes. Et comme Staline était pour le moins vétilleux, non content de s'être arrangé de cette disparition du jeune Nikolai Yezhov, tel un écho à la

disparition “dans la chair”, il eut à coeur de faire également disparaître le pauvre Nikolai Yezhov du cliché qui jusqu'à présent l'avait accompagné dans cette promenade et dont les sourires laissaient pourtant entendre qu'elle fut cordiale en son temps. Ce qui est assez troublant dans ces deux clichés mis côte à côte, c'est ce mouvement visuel inattendu qui donne cette illusion que la Volga a soudain connu une crue inopinée et qu'elle a emporté avec elle Nikolai Yezhov et que Staline (dans la deuxième image) est en fait photographié tandis qu'il ne s'est pas encore aperçu de cette disparition soudaine du jeune commissaire. Un instant, l'on se faisait photographier aux côtés souriants et affables de Staline, la seconde suivante, seul Staline avait gardé sourire sous moustache, bonhomme, et qui aurait eu le courage de s'inquiéter alors auprès de Staline, Camarade Staline et ce jeune homme qui marchait à vos côtés, il y a un instant à peine? Cette violence toute happée dans les eaux de la Volga me donne le vertige, pour le silence qu'elle impose implacablement, silence toujours plus touffu et augmenté par le nombre titanesque de toutes ces personnes qui ont expiré, souvent dans de macabres et très éprouvantes circonstances, les flots impétueux de la Volga couvrant, de leur vacarme, le cri de ces agonies.

Et, à propos de *la Grande Jatte* de Seurat, peu de gens savent qu'il en existe une autre. Un très riche Américain, tels qu'ils sont très riches et très américains, s'était entiché de ce tableau dont il eut à souffrir qu'à aucun prix l'Art Institute ne voulût s'en séparer. C'était compter sans l'opiniâtreté de ce très riche Américain, entêtement propre aux très riches Américains, bref notre très riche Américain, comprenant qu'il ne connaîtrait pas de fléchissement de la part de l'Art Institute aussi inflexible que les fiers lions de Bartoldi qui ornent son entrée, notre riche Américain, donc, dut se résoudre, de payer un peintre qui lui ferait un faux, une copie conforme de *la Grande Jatte*, ce qu'il eut le droit de faire en toute légalité, parce que les dimensions de sa fausse *Grande Jatte* étaient de 105% par rapport à celle de Seurat. Il demanda à Doug Huston, professeur de sérigraphie à the School of the Art Institute of Chicago, de réaliser cette fausse *Grande Jatte*, choix doublement motivé par le fait que Doug était à la fois habilité en tant que professeur de l'Art Institute à passer beaucoup de temps en tête à tête avec *la Grande Jatte* de Seurat et que par ailleurs il était, à sa façon, un spécialiste de pointillisme. En effet, Doug est un sérigraphe tout à fait remarquable, spécialiste de sérigraphies en quinze ou vingt passages de couleurs différentes, un orfèvre de la séparation des couleurs et du repérage. Doug a en fait passé deux ans de sa vie à peindre ce maudit faux et quand, alors, on lui demandait comment il allait, il répondait invariablement: “je vois beaucoup de tâches en ce moment”. Apparemment Doug a pu s'acheter sa maison dans East Village après cet épisode, mais je crois qu'il ne pouvait plus voir *la Grande Jatte* en peinture, cela l'avait en quelque sorte enchaîné à son atelier, puni de ne devoir faire qu'une seule chose: peindre tache à tache l'immense *Grande Jatte* de Seurat, un peu comme on consigne un enfant à faire des lignes.

Et puisqu'il est question de faussaire, je suis le fier et terriblement malhonnête propriétaire d'une lithographie de Jim Dine. Au temps de cette acquisition frauduleuse, je travaillais souvent de nuit dans une très grande entreprise, laquelle avait investi au kilomètre dans de nombreuses œuvres pas toutes heureuses, certaines même très regrettables, toutes achetées à bon compte et par devoir en vertu de je ne sais plus quelle loi destinée à favoriser le marché de l'art, de quoi décorer des hectomètres de couloirs. Parmi toutes ces œuvres, navrantes, pour nombreuses d'entre elles, dans un couloir, celui qui menait au restaurant d'entreprise, une lithographie de Jim Dine, représentant trois outils, une paire de tenaille, un marteau et une clef, ne semblait retenir le regard de personne. Aussi à la faveur de mes heures nocturnes, j'avais décidé d'en faire de sommaires photographies et d'en fabriquer un faux que j'entendais substituer, toujours à la faveur de mes horaires de nuit, à l'original. J'ai passé pas loin d'une semaine à confectionner un faux de cette lithographie (qui tienne un tant soit peu la route) sans avoir l'originale sous les yeux, mais dont je disposais de nombreux clichés, et c'est justement dans une nuit du vendredi au samedi que je suis allé au travail avec ma fausse lithographie sur papier d'Arches, sous le bras, et que vers trois heures du matin, tandis que la plupart de mes collègues accusaient l'habituel coup de barre du milieu de la nuit, je me suis rendu subrepticement dans le couloir qui menait au restaurant d'entreprise. En deux temps trois mouvements, avec des gestes précipités et nerveux, j'ai fait la substitution, j'avais le sentiment de dérober la Joconde au Louvre, toutes proportions mal gardées. Pendant toute la semaine qui a suivi, je n'ai pas été tranquille. Lorsque je me rendais au restaurant d'entreprise, je prenais toujours garde de marcher sans même avoir l'air de remarquer que des lithographies décoraient les murs (le voisinage pictural de l'ancienne lithographie de Jim Dine était très inégal, le verbe "décorer" est ici à sa place). A la réflexion c'était idiot, nul ne remarque jamais ces lithographies et autres horreurs aquarellées. Et puis, la première semaine passa sans que quiconque n'eut l'air de s'apercevoir de cette supercherie, que, de mon côté, je trouvais de plus en plus patente, mais mes nerfs tinrent bon. Les semaines se sont ensuite succédées sans scandale, jusqu'à mon départ de cette entreprise, j'étais sauvé. Par la suite j'eus une fois l'occasion de retourner dans cette entreprise, cette fois comme "client" (encore que moi je ne me sentais pas du tout client de quoi que ce soit, c'est une image, vous vous rendez bien compte, ce que j'entends par là c'est que la nouvelle entreprise pour laquelle je travaillais désormais était une cliente de l'entreprise pour laquelle je travaillais autrefois et dans laquelle je m'étais rendu coupable d'un menu larcin de faussaire). Lors de cette semaine passée dans mon ancienne entreprise en tant que client donc, tous les midis, je suis passé devant ma fausse lithographie, sans même un regard, tout au plus en me disant: "j'ai la même à la maison", la mienne porte le numéro 16/265, celle qui est affichée dans le couloir de mon ancienne entreprise porte, elle, le numéro 16/266.

Alors, vous imaginez un peu le tableau, c'est à moi que l'on confie parfois le soin de faire des reproductions (en ce moment même la revue *Étant Donnée Marcel Duchamp* m'a confié pour son numéro 4 la numérisation de quelques documents). On peut dire que ces gens là aiment se jeter dans la gueule du loup. Comme ce sont des amis, je ne veux tout de même pas les punir trop sévèrement de leur naïveté, mais sachez tout de même, à vous je peux bien le dire, que dans la rubrique concernée par les parties fameuses d'échec que Marcel Duchamp eût à disputer, dans le troisième diagramme, le pion en a3 est en fait en a2, je n'ai pas pu m'empêcher de déplacer (ce qui n'invalide pas la position et ne fausse pas les derniers coups de la partie). Dit de telle façon cela n'a pas l'air très grave, mais pensez seulement à toutes les images qui défilent devant vous tous les jours et dites vous bien qu'avant de vous parvenir, elles sont souvent passées entre les mains de gens aussi peu scrupuleux que moi. Et pour vous prouver l'authenticité de ma mauvaise foi, sachez que dans ces quelques histoires de faussaires, il y en a une qui n'est pas tout à fait exacte.

Tout ceci est par ailleurs un peu inspiré par la trame du film *F for Fake* de Orson Welles, saint patron des faussaires.

DE L'HISTOIRE NATURELLE AUX ŒUVRES CONTEMPORAINES

MARISE LAGET

Dans le cadre de la Fête de la Science, l'Apréca, Atelier Public de Recherche et Création Artistique, a lancé un appel à projets en partenariat avec le Musée Requien, Musée d'Histoire Naturelle d'Avignon. J'ai fait partie des quatorze artistes plasticiens sélectionnés pour réaliser une création sur le thème "De l'histoire naturelle aux œuvres contemporaines".

Dans vingt-trois des vitrines du Musée, parmi les objets qu'elles contiennent et présentent, j'ai placé une photo, sélectionnée dans mes archives ou prise pour le projet. Cette photo peut passer pour appartenant aux collections. Elle est assortie d'un cartel dont le texte reprend le style de ceux du Musée, sur un mode décalé.

ML - 1059 - R



Myriapode bas-rhodanien faisant la sieste emberlificoté dans la digue de Caderousse (Vaucluse). Son rôle dans le biotope est sujet à conjectures.

ML - 488 - R



Deux Avenionais figés impromptu alors qu'ils se rendaient à un concert programmé par l'AJMI (*Aujourd'hui Jouer de Manière Insolente*).

On notera l'exceptionnel état de conservation de la cigarette de celui de droite.

ML - 5418 - R



Illustre la stupéfiante capacité de la végétation locale à s'adapter à son environnement.

Ces herbettes ont été capables de déchiffrer la signalisation urbaine et de s'implanter à l'endroit exact où se trouve l'eau indispensable à leur survie.

ML - 2077- R



Exceptionnellement bien conservé, un bisou de pavés dans une future rue piétonne d'Avenio.

ML - 2294 - R



Dans une jungle urbaine référencée comme Lo Clapas, deux girafes se tiennent par le cou.
Dépôt Mélisande Barron, vendémiaire 214

ML - 12733 - R



Violon utilisé par Perrin Tieques le 26 ventôse an 214, et grâce au son duquel il a mis en fuite un loup gris adulte affamé qui le poursuivait.

Le mélomane est parvenu tout de même à arracher les cordes de ci, de là la et de mi.

L'instrument est conservé depuis ce jour dans la famille d'Inigo Cancapolin-Crémont, qui a bien voulu le mettre à la disposition de Gaile Mertas le temps de la photo.

ML - 10878 - R



Emplacement pour ovni (Orteils Vernis Naturellement Instables) selon toute vraisemblance endommagé et désaffecté après plusieurs atterrissages violents. Était peut-être destiné aux élèves d'une ovni-école.
(*reconstitution hypothétique*)

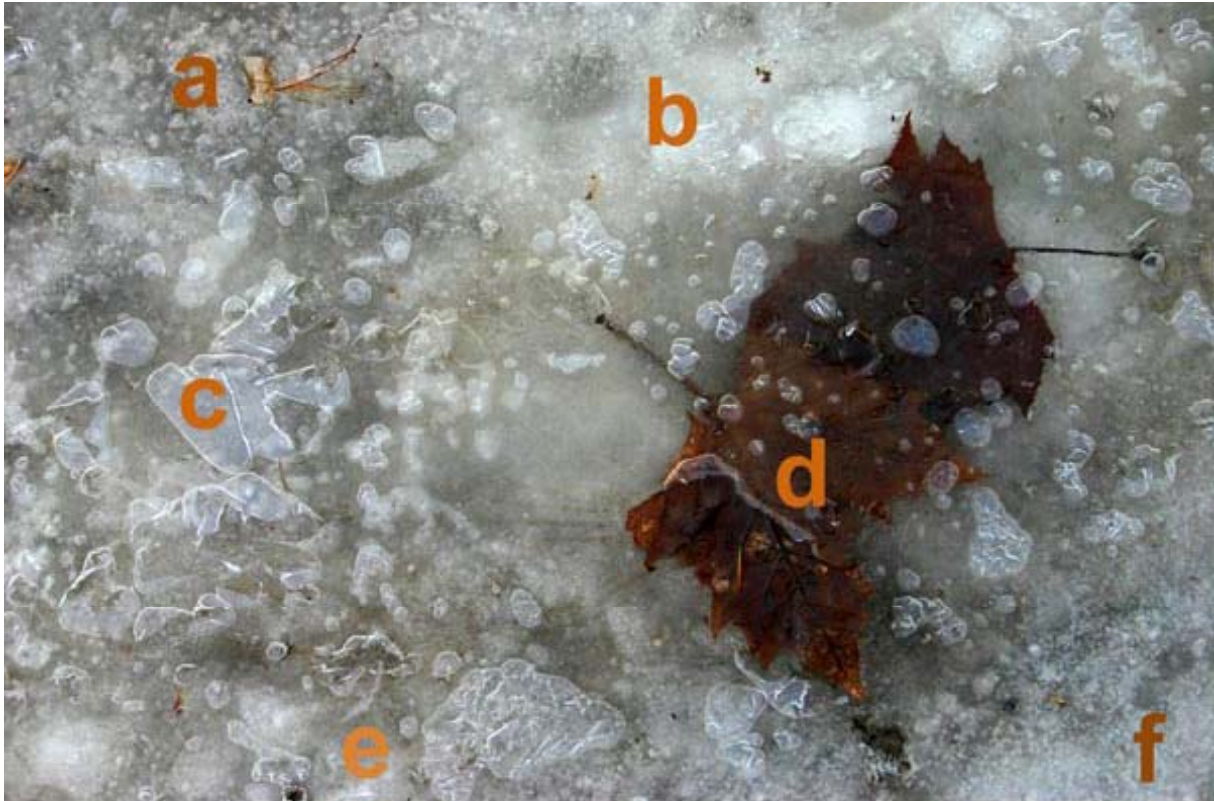
ML - 7797 - R



Emplacement d'atterrissage pour ovni (Ombres Vagues et Nuages Irisés).
Les savants pensent qu'il était spécialement destiné aux pilotes souffrant de malaises vagaux.
(*reconstitution hypothétique*)

ML - 1728 - R

Avignon vu du rocher des Doms Le Rhône pris par les glaces, 4 nivôse 213



a ancêtre de poum-ploum box avec gps intégré

b ~~Joseph Vernet, attaché à un mât, étudie les effets de la tempête~~

c message personnel

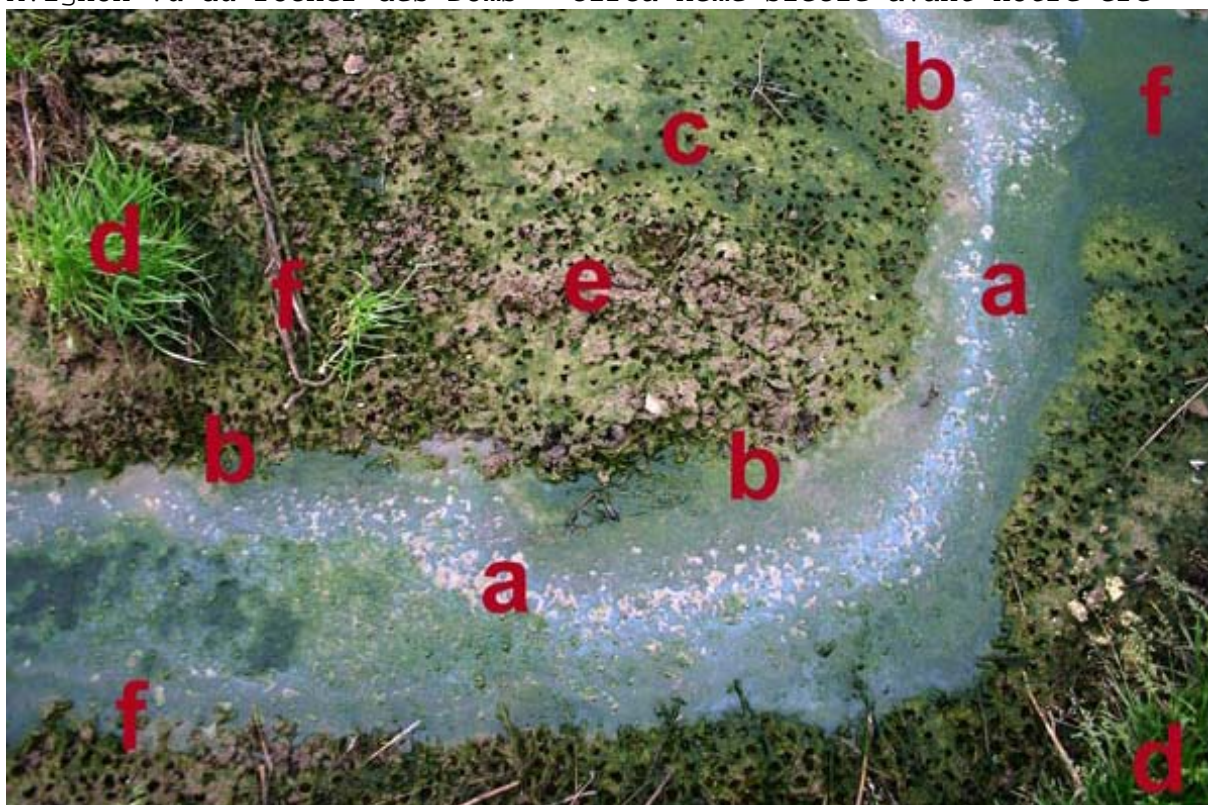
d allez, une citation: "J'appelle art l'expression de rapports inconnus et soudain convainquants entre les êtres, ou entre les êtres et les choses." *Jean-Luc Godard*

e une autre? d'accord! "L'art, c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art" *Robert Filliou*

f il y en aurait encore, mais la focale est trop courte

ML - 11224 - R

Avignon vu du rocher des Doms - circa xème siècle avant notre ère



a le Rhône

b berges inondables

c marais

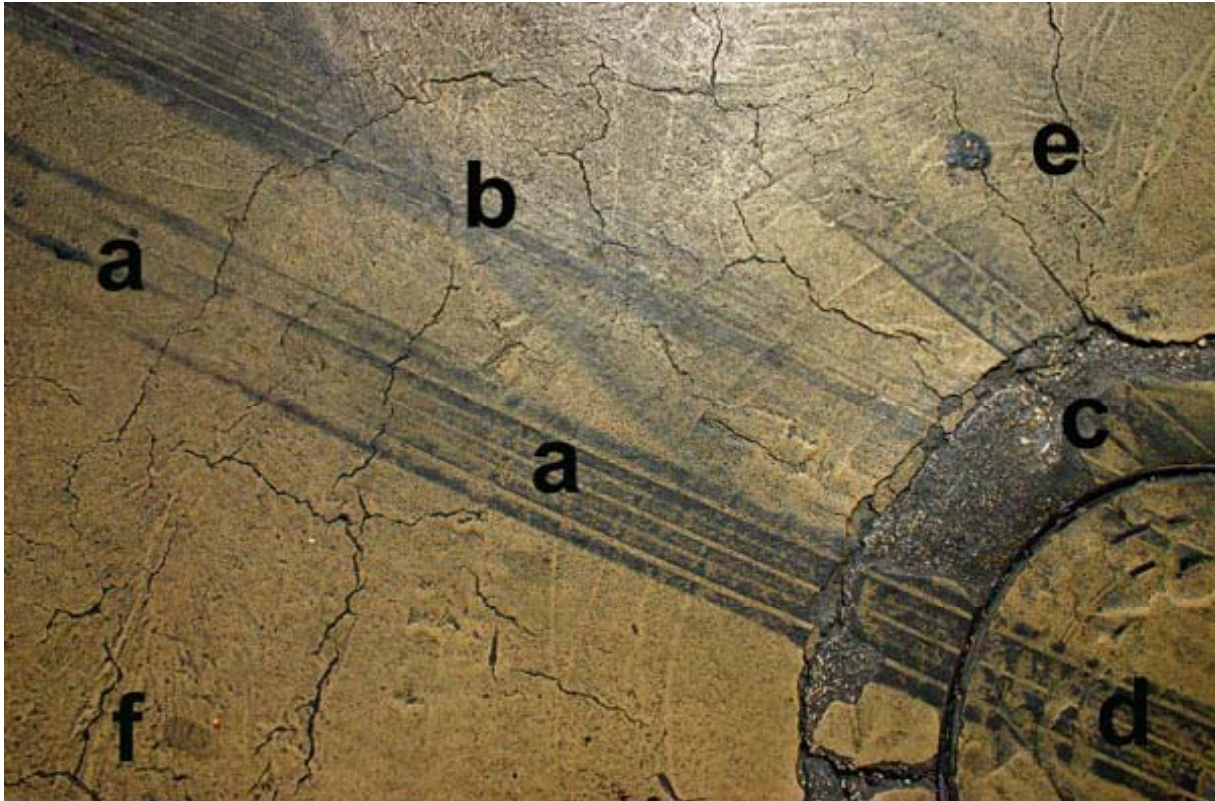
d bois: promenons-nous dans les -

e cheminées d'aération des résidences troglodytiques

f etc

ML- 2351 - R

Avignon vu du rocher des Doms - Ère de la Bagnolite Triomphante -
années Sombres



a itinéraire d'Avignon à Aix

b itinéraire Bison Fûté

c remparts délimitant l'intra muros

d rue portant le nom d'un massacreur de la Commune

e traces d'un accident de navette provençale à l'anis

f signature du garagiste

ML- 5928 - R
plan de sécurité incendie



a extincteur
b coupure ventilation
c coupure force
d coupure lumière (années)
e sparadrap pour les coupures
f commande désenfumage

(remarque presque illisible: aïe, on a oublié de repérer les légendes)

ML- 15477 - R



À VENDRE
STUDIOS TOUT CONFORT
950 et 540 cm³ habitables
dans hôtel particulier du XIX^{ème} s. avant notre ère.
Volumes atypiques. Architecture HQE.
Prévoir travaux.
AFFAIRE À SAISIR avec des pincettes

(note: les fossiles photographiés ci-dessus se trouvent dans une vitrine du Musée Requien; la photo et sa légende étaient disposées à côté de ceux-ci)

LES DIEUX SONT MOQUEURS

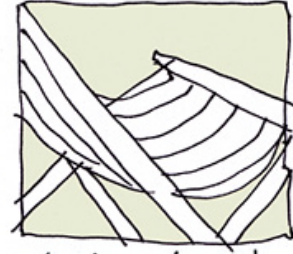
FRANÇOIS MATTON



l'humanité vieillit



la précarité augmente



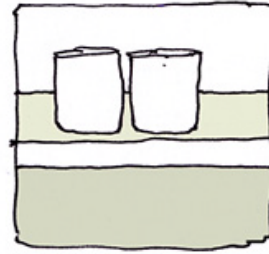
les choses changent



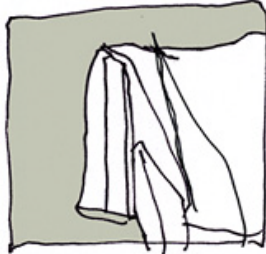
la tentation existe



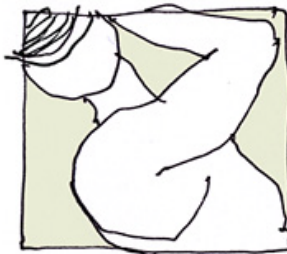
le débat est limité



des cellules s'isolent



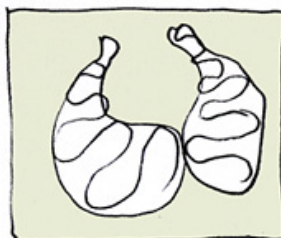
la natalité décroît



des strikes se préparent



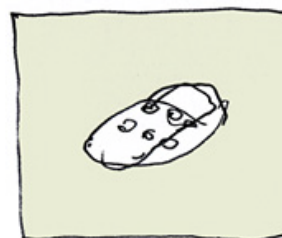
la question se pose



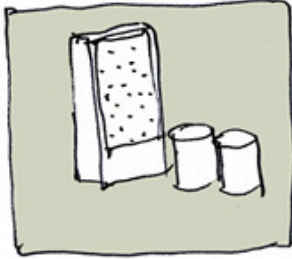
la France reste prolifique



l'état n'est pas à la hauteur



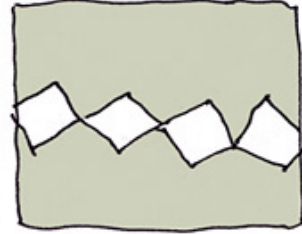
l'Amérique avance



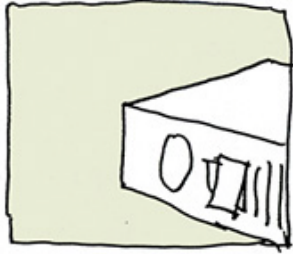
Paris capitule



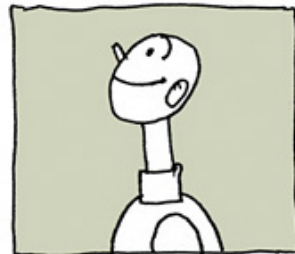
le tableau diffère



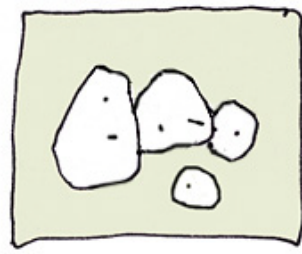
le noir revient en force



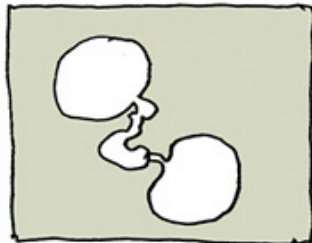
l'habitude de la rieste se perd



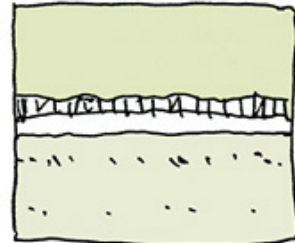
la sociologie explique



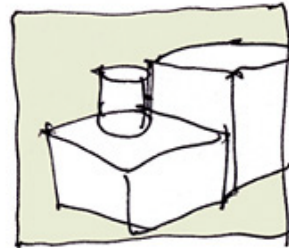
le paysage est suspendu



les élus tirent la sonnette



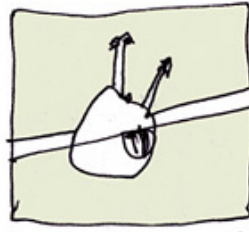
les dieux sont moqueurs



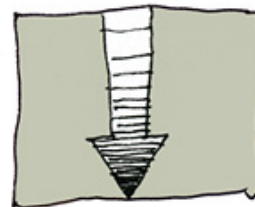
l'économie flambe



la fête bat son plein



le débat est ouvert



la fin est annoncée