

Ana Margarida Falcão

Universidade da Madeira

FAIT ET FICTION: *O MEDO (LA PEUR)* DE AL BERTO¹

Avant d'en venir à des applications particulières, nous avons considéré ici le rapport entre fait et fiction, d'une part, à partir de la notion de fait en tant qu'élément perçu du monde réel, ce qui correspond à une attitude naturelle de «l'être» dans un univers d'expérience, et, d'autre part, de la notion de fiction en tant qu'élément représenté d'un monde possible, ce qui correspond à une attitude symbolique du «dire l'être» dans un univers de feinte.

Selon Helena Carvalhão Buescu, «entre fiction et réalité il existe un lien indissoluble qui se crée à partir du moment où la fiction parle de la réalité et l'organise en sens: cette activité constitue, donc, le noyau même de la représentation». Fiction et représentation de la réalité ne constituent pas, finalement — comme l'affirme Ricoeur — des termes antithétiques. En revanche, «il n'est pas possible de concevoir le premier terme sans le comprendre en fonction du second, qui constitue l'essence du premier et, par la suite, sa raison d'être».

Nous croyons que la problématique du rapport entre ces notions — fait, fiction et représentation de la réalité — se pose d'une façon très particulière dans le journal intime poétique «O Medo» («La Peur») de l'écrivain portugais Al Berto. Ce journal raconte l'histoire du procès d'accomplissement d'une écriture, ce qui pose dès le départ deux questions spécifiques du rapport fait/fiction: la première question concerne, d'une part, le rapport entre les notations de temps et la fiction en tant que simulation de document, et, d'autre part, leur effet sur la réception du texte; la deuxième question découle de la présence simultanée de la fiction en tant que simulation de document et de l'emploi du langage poétique.

Quant à la première question, il faut d'abord considérer l'inclusion des notations du «temps calendaire»² dans le texte. Or, ceci constitue l'un des nombreux arguments qui amenèrent des auteurs comme Massaud Moisés à considérer le journal intime comme un texte appartenant au champ de l'historiographie, allant de pair avec les confessions, les mémoires, l'autobiographie et l'épistolographie. On ne peut néanmoins oublier que, si dans un journal il y a, d'un côté, l'intention d'intégrer les événements dans le temps historique des faits réels, il y subsiste, d'un autre côté, le point de vue égocentrique de l'auto-invention subjective. Ceci fait vaciller la

véracité du document et de la fiction, tous les deux pris entre un sujet qui s'énonce simultanément comme univers d'expérience et comme univers de feinte.

Dans «La Peur» les notations du «temps calendaire» deviennent source de plusieurs effets particuliers, puisqu'il s'agit d'un journal poétique qui est aussi un texte de fiction. En outre, l'acte de raconter, qui fait progresser l'action, correspond à la mise en scène de la peur inhérente au procès d'accomplissement de l'écriture.

Premièrement, ce texte fait apparaître dans le présent les événements du passé — même s'il s'agit d'un passé presque immédiat — tout en associant le passé au temps représenté du présent du discours. Prenons à titre d'exemple la phrase suivante:

«je m'écoute attentivement, comme si j'étais en train de mourir. je retourne chez moi, je retourne à cette page blanche et vide».

A ce jeu-là, on entraîne le lecteur à lire dans le temps présent un fait qui, en effet, ne peut être observé qu'en tant que passé-souvenir.

D'ailleurs, ce double aspect du temps est dénoncé par la structure même du texte qui présente, elle aussi, une double segmentation. On y trouve, effectivement, d'abord une micro-segmentation qui a son origine dans la notation des jours et des mois, et, ensuite, une macro-segmentation jaillissant des deux coupures qui séparent 1982, 1984, 1985.

Cependant, cette structure fragmentaire est escamotée subtilement par l'enchaînement des faits racontés, car chaque instance narrative continue l'histoire, tout en achevant progressivement des descriptions et des événements déjà amorcés auparavant. On obtient, par conséquent, un effet analogue à celui des photogrammes d'un film qui serait passé avec deux «intermezzo».

Au-delà de ces notations de temps, on peut trouver dans le texte des notations qui renvoient à l'absence de temps de l'irréel poétique, comme celle-ci:

«ici le temps n'existe plus».

Et cela va de pair avec des notations qui renvoient le temps à une communion avec l'espace personnifié ou avec le personnage en tant qu'espace, comme dans la phrase:

«quelle heure sera-t-il dans mon corps?»

Curieusement, on remarque dans ce journal un délayement progressif des références à la temporalité chronologique rapportée à la représentation de la réalité, alors que s'intensifient les références à ce que nous appellerons la temporalité onirique, dont le point culminant est la dernière phrase du journal:

«il est l'heure [...] de me lever et de cheminer hors de ce tombeau construit de mots».

Cette gradation double et antagonique du temps accompagne, donc, un processus de double représentation de l'acte d'écrire en tant que fiction poétique, mais elle accompagne aussi le processus de démontage et de subversion de l'acte d'écrire en tant que fait. La présence de la temporalité onirique démasque, donc, aussi bien le mensonge du temps présent que le mensonge du temps passé. Ce qui vient dénoncer la duplicité du monde représenté, tout en renvoyant le lecteur au chemin trompeur d'un prétendu document.

Ceci nous amène à un deuxième aspect de la question posée auparavant, celui de savoir si le lecteur de «La Peur» peut lire la fiction en tant que document — ce à quoi vise toute fiction — mais ici avec une illusion renforcée par l'effet de la double feinte. Celle-ci est provoquée par l'écriture d'un écrit en «mise en abîme» et encore emboîtée dans un journal qui s'assume comme destin de l'écrivain et de sa fiction, dès les premières phrases:

«1982/ le 16 mai/ j'oublie tout, c'est pourquoi j'écris [...] j'écris avec la certitude que tout ce que j'écris s'effacera de cette feuille de papier au moment même de ma mort».

Cette phrase est déjà une sorte de résumé de tous les événements qui construiront la diégèse du journal, à savoir: d'abord, l'illusoire oubli du monde comme une condition de l'acte d'écrire; ensuite, l'annulation du passé et l'importance accordée au temps présent de l'écriture comme une action à prolonger dans le futur; et enfin la certitude apparente d'une fin: la mort du processus (fictionnel) de l'acte d'écrire identifiée à la mort (fictionnelle et fictive) de l'écrivain et de son journal.

Cependant, le 20 décembre 1985, les derniers mots qui closent «La Peur» sont:

«il marche vers sa propre naissance, il écrit [...] il est l'heure de me lever et de cheminer hors de ce tombeau construit de mots».

Le résumé, dévoilé au lecteur dans la première phrase du journal, a été, donc, subverti. La mort annoncée s'est transmuée en résurrection, et le clivage du sujet en première personne (je) et en troisième personne (il) a été neutralisé par leur coexistence dans la même phrase. Et cela pour mieux distancer, finalement, l'écrivain de sa parole, tout en renforçant, du côté du lecteur, l'illusion d'un remplacement de la fiction par le fait réel. On cherche, en effet, à faire oublier au lecteur que le fait réel n'est qu'une inférence choisie par ce sujet empirique et historique qu'est l'auteur.

Le texte dénonce, donc, d'une part, une feinte du temps présent, et, d'autre part, il provoque, paradoxalement, chez le lecteur, «la réinscription du temps du récit dans le temps de l'univers, ce qui demeure la spécificité du monde référentiel de l'historiographie», comme le dit Ricoeur. Ce double effet est encore renforcé par la dénonciation, dans le texte même, de la présence de l'auteur implicite en tant que masque de l'auteur réel, et cela au moyen d'affirmations telles que:

«A demain, Al Berto».

En agissant comme l'auteur d'une pièce qui donnerait des indications scéniques concernant la scénographie ou la manière de feindre des acteurs, Al Berto écrivain s'impose des directives lui-même, ce qui provoque l'effet illusoire de l'effacement de la voix narrative et, donc, de l'effacement de l'effet de fiction.

Cette constatation nous conduit à un troisième aspect du questionnement des rapports entre le temps, la fiction et la réception dans «La Peur».

Dans un journal narratif, le narrateur est toujours le destinataire premier — et un destinataire explicite — ou, du moins, il se dévoile au lecteur en tant que tel, ce qui amène le monde de la réception vers le monde de la fiction. Ceci renforce l'effet d'annulation de l'écartement temporel entre le texte et le lecteur, ce qui fait aussi croître la participation complice du lecteur (en tant qu'être conscient de son existence dans un monde naturel) par rapport au texte (en tant qu'entité fabriquée). D'où, le texte soit reçu un peu comme s'il appartenait aussi au monde naturel, et le lecteur se positionne par rapport au texte un peu comme s'il appartenait, lui aussi, au monde de feinte de la fiction.

Dans «La Peur» cet effet est doublement réussi, car Al Berto-écrivain est ainsi nommé, tautologiquement, par un narrateur qui prétend une identification avec lui bien qu'il simule parfois s'en écarter. Par conséquent, Al Berto-écrivain est, dans le texte, à la fois la représentation, la feinte, la fiction et un des mondes possibles de l'auteur-écrivain-Al Berto en tant que monde, en tant que nature.

Cette autonymie devient, en même temps, la cible et la visée d'une écriture qui, par instants, se démasque, et qui, par instants, annonce son propre masque — une écriture qui provoque la rupture entre l'écrivain et ses mots, comme si elle le renvoyait hors du texte, tout en transposant le problème de l'altérité du niveau sémantique vers le niveau de la narration, ce qui est exprimé dans cette citation:

«c'est la lumière qui me montre le miroir, c'est le miroir la seule épave qui témoigne de ma présence ici»; «assis au fond d'un miroir je prends la réalité par reflet, j'écoute les étoiles, je suis le spectateur des marées, du vent et de la pluie, je n'ai aucune intention d'inventer un nouveau visage pour le corps que j'ai perdu».

C'est grâce à cela que l'aventure, dans «La Peur», prend la dimension du voyage onirique d'Al Berto-écrivain à l'intérieur de sa propre écriture, mais elle prend aussi la dimension du parcours chronologique de l'accomplissement de cette même écriture. On y trouve, donc, parfaitement articulées, des phrases qui démystifient la cohérence temporelle et des phrases qui démystifient le référent au réel, telles que:

«je suis assis à la terrasse où j'écris ces notes».

«il n'y a un seul mot que j'aie envie de dire [...] aujourd'hui, si je n'arrive pas à écrire, je sors et je tue quelqu'un».

La dimension du voyage onirique et la dimension du parcours chronologique rencontrent, finalement, une contrepartie dans leur démystification réciproque, car

les deux dimensions nous sont présentées de pair, tout au long d'un seul drame: Al Berto-écrivain (ou sa feinte) versus la peur et l'écriture (ou leur feinte). Ceci est dévoilé au lecteur au jour le jour, tout en ramenant le passé et le futur vers une existence qui n'a lieu qu'en fonction du temps présent. Par conséquent, les trois fragments temporels du texte sont renvoyés, eux aussi, à la simulation d'un drame en trois actes: un drame où le monologue n'est ici qu'un dialogue du narrateur lui-même avec un processus d'écriture qui s'accuse, qui se dénonce, qui se trahit. Ceci entraîne le narrateur à une fusion avec l'action, qui, elle, devient une quasi personnification de l'écriture, dont voici un exemple:

«le silence d'où coule mon écriture est très proche de ce que je vis»; «je suis [...] un homme dont le nom s'est perdu et dont la seule biographie possible est ce quelque peu qu'il a écrit»; «quand tu seras revenu, tu me trouveras en train de mourir, ou alors métamorphosé en ma propre écriture».

L'existence d'un déploiement du narrateur en première, deuxième et troisième personnes du singulier et en première personne du pluriel provoque un agrandissement de cette personnification de l'écriture, vu que le narrateur dénonce ce déploiement par une double mise en scène de la situation illocutive, comme dans la phrase:

«dis-moi ton nom d'hier, quand nous étions l'exact reflet l'un de l'autre».

Au-delà de l'effet d'absence d'écartement temporel entre le lecteur et le texte, cette quasi personnification de l'écriture provoque aussi, lors de la réception du texte, l'invalidation apparente de l'écartement entre Al Berto-narrateur-écrivain et Al Berto-auteur.

Or, selon Oscar Tacca, «l'absence de l'exclusion ou de l'escamotage de l'auteur [...] correspond à une double recherche d'objectivité et de vraisemblance». D'après ce que nous venons de constater, cette double recherche qui sert à rattacher le journal à la réalité est encore renforcée dans «La Peur», ce qui suscite, donc, une invalidation apparente de la frontière entre le processus de l'écriture en tant que fait et le processus de l'écriture en tant que fiction, dans leur rapport avec le lecteur.

Mais, finalement, cette invalidation n'est qu'apparente, car, selon Jean Bes-sière, «l'oeuvre ne peut pleinement ni se redoubler sur elle-même ni venir au réel», et une seule phrase, dans tout le journal, suffit à dénoncer cette annulation supposée entre fait et fiction:

«un jour je commencerai à écrire un journal, mais il est encore trop tôt».

Résultant de cette première question que nous venons d'aborder, une deuxième question se pose. Elle part de l'hypothèse que la représentation des faits prend, dans «La Peur», une modalité particulière qui lui est accordée par tout un protocole qui découle de l'écriture en tant que thème d'un journal. Cette modalité amoindrirait l'écartement entre fait et fiction.

Comment justifier, cependant, que cet effet d'écartement ne soit pas brisé par l'inclusion constante du langage poétique dans le texte, car on ne saurait éluder le fait que ce langage devrait automatiquement renvoyer le texte au monde du possible, tout en démystifiant la crédibilité qui avait été instituée par la double représentation?

Comment concilier le mouvement (centripète et narratif) du sujet vers une perception de soi-même en tant que monde réel, historique, avec le mouvement (centrifuge et poétique) du sujet vers une perception de soi-même en tant que monde «a-réel», «a-historique»?

Considérons, pour le moment, que le processus transformationnel narratif — et malgré la double segmentation du texte — acquiert une dimension dans laquelle le procès d'ouverture de l'intrigue est renversé par le procès de clôture du langage poétique. Ceci a comme effet d'articuler la simplicité de l'acte de raconter avec la complexité de l'acte de sentir. Néanmoins, et vu que le facteur premier de la fictionnalité est, selon Carlos Reis, «le positionnement illocutoire de l'auteur et son intention de construire un texte fondé sur une attitude de feinte» — et ceci est évident dans «La Peur» — on ne peut toutefois oublier que, selon Michel Foucault, «tout discours purement réflexif risque de reconduire l'expérience du dehors à la dimension de l'intériorité». On pourrait, donc, considérer que le penchant intimiste, dans ce journal, se superposerait à la dynamique du récit, car, selon Emil Staiger, «celui qui écrit un journal se dégage de chaque jour, dans la mesure où il s'éloigne et réfléchit sur ce qui a été. S'il n'y réussit pas [...] son journal devient alors lyrique».

Dans «La Peur» le penchant intimiste et la dynamique du récit se contrebalancent, ce qui rend difficile la tâche de trouver une prépondérance, car l'enchaînement logique des actions correspond à une représentation de l'évolution du procès d'accomplissement de l'écriture poétique inscrite dans le journal. Cependant, il ne faut pas oublier qu'ici le langage poétique correspond à l'expression de l'intimisme qui est lié à ce procès.

«La Peur», de Al Berto, est, donc, d'une part, l'histoire d'un écrit poétique et, d'autre part, un faux journal qui prétend s'assumer en tant que tel — et c'est alors que sa poésie et sa fiction commencent. Ceci explique la coexistence des moments poétiques libres et intemporels, et des moments enchaînés des événements temporels, qui se superposent, tels que ceux-ci:

«je suis revenu chez moi et j'ai essayé de travailler»;
«mot à mot je creuse dans le coeur de ce texte [...] j'écris avec un seul but: sauver la journée».

Nous appellerons fragmentation implicite du texte cette superposition du discours poétique et de la narration. A notre avis, c'est le premier qui instaure, paradoxalement, l'unité fictionnelle de ce journal, car, comme le dit Maria Alzira Seixo, «travailler l'historiographie, la biographie et le lyrisme, tout cela correspond à

construire un texte [...] tout en y incorporant des dimensions 'autres' qui justement élargissent (et accentuent) son caractère textuel spécifique».

Nous croyons que la présence du langage poétique ne nie pas la crédibilité instituée par la double représentation, qui cherche, elle, à renvoyer le texte, devant le lecteur, au monde factuel des documents, vu que ce que nous appellerons la preuve documentaire de référence, dans ce cas-ci, n'existe pas seulement à l'extérieur du texte, mais aussi en tant qu'élément intrinsèque, constituant et constitutif du corps textuel. D'où la possibilité de l'existence du langage poétique en tant qu'élément de référence identificatrice du fait réel.

Pour en finir, on peut peut-être conclure que le journal «La Peur» est un texte qui simule la feinte d'un procès d'accomplissement d'une écriture en tant que fiction poétique de l'écriture. Le texte produit, donc, une double fraude dans la représentation de l'univers d'expérience, et il exemplifie aussi, doublement, l'idée de Jean Rousset selon laquelle «c'est par fiction qu'on exclut le fictif».

Par conséquent, si l'une des conditions nécessaires pour que la représentation se produise est l'existence réelle de l'objet (ou des parties de l'objet) représenté, et si dans «La Peur» l'objet représenté est, essentiellement, le procès de l'écriture — c'est-à-dire, quelque chose qui est «en train de se faire», «en train d'exister» — nous constatons que l'objet de référence au réel demeure incomplet, ce qui crée ainsi un déploiement multiple dans le pacte de cohérence avec le lecteur.

Dans «La Peur», de Al Berto, le monde représenté est, finalement, un investissement doublement symbolique par rapport au fait en tant qu'élément naturel perçu. Ce monde n'instaure pas seulement l'écartement entre l'«être» et le «dire l'être», mais aussi le «dire de l'être» en tant que subterfuge qui peut être reçu en tant que tel. Et c'est Al Berto lui-même qui l'affirme, presque à la fin de son journal:

«les mots, quand ils sont morts, ne valent plus la peine car ils ont déjà remplacé tout, ils ont déjà créé de nouvelles réalités, c'est avec peur que je me vois derrière chacun d'eux. les mots sont de dangereux masques funèbres qui s'accrochent au visage et n'ont pas besoin d'une bouche, d'une voix. les mots sont muets et ils ne cachent pas la peur que je ressentirais le jour où je ne saurais plus qui je suis derrière autant de masques superposés».

Notes

¹ Les citations des textes portugais ont été traduites en français par Ana Margarida Falcão pour ce colloque.

² Cf. Ricoeur, Paul, *Temps et récit* — III, Ed. du Seuil, Paris, 1985, p. 154.

Bibliographie

- Al Berto, *O Medo*, Ed. Contexto, Lisboa, 1985.
Bessière, Jean, *Littérature et représentation*, in «Théorie Littéraire», Ed. PUF, Paris, 1989.
Buescu, Helena C., *Incidências do olhar: percepção e representação*, Ed. Caminho, Lisboa, 1990.
Foucault, Michel, *O que é um autor?*, Ed. Passagens, Lisboa, 1992.
Reis, Carlos e Lopes, Ana C., *Dicionário de Narratologia*, Ed. Liv. Almedina, Coimbra, 1991.
Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, III, Ed. du Seuil, Paris, 1985.
Rousset, Jean, *Forme et signification*, Ed. José Corti, 1989.
Seixo, Maria Alzira, *A palavra do romance*, Ed. Livros Horizonte, Lisboa, 1986.
Staiger, Emil, *Conceptos Fundamentales de Poética*, Ed. RIALP, SA, Madrid, 1966.
Tacca, Oscar, *As vozes do romance*, Ed. Liv. Almedina, Coimbra, 1983.