

Marta Cichocka

Le nouveau roman historique :

la lecture comme jeu ?

Pour commencer, je voudrais préciser que mon domaine de recherche se situe depuis plusieurs années entre l'histoire et la littérature, à ce carrefour d'influences où nous retrouvons le roman historique contemporain ; et plus exactement – le nouveau roman historique, comme l'appelle la critique hispano-américaine (*nueva novela histórica*) ou anglo-saxonne (*New Historical Novel*). En tant qu'hispaniste, je me fonde essentiellement sur des titres empruntés à la littérature hispano-américaine, dont la particularité est non seulement la dominante fantastique du récit, mais aussi la prépondérance d'une thématique historique. Par ailleurs, la production des romans historiques hispano-américains s'intensifie dans la deuxième moitié du 20^e siècle et reste considérable dans les premières années du siècle nouveau. Enfin, il est du plus grand intérêt de noter que, parmi tous ces romans historiques, la plupart rompent clairement avec le schéma traditionnel, sans contrevenir à leur identification historique par le lecteur. D'où ma première hypothèse concernant une modification du contrat de lecture : l'importance et l'amplitude de ce phénomène exigent une enquête visant à établir ses caractéristiques et, si possible, ses raisons.

Lire le nouveau roman historique

Le nouveau roman historique se présente d'abord comme une catégorie critique, une proposition des critiques de profession de modaliser les libertés prises par certains auteurs dans leur façon d'affronter le discours officiel sur le passé. Or, le critique est avant tout le lecteur :

un lector particularmente atento y, en principio, detentor de un aparato conceptual, teórico, metodológico que le debe permitir vislumbrar cosas que para un lector corriente y moliente pasan desapercibidas¹.

Et si chaque critique n'est pas forcément un lecteur idéal, tout comme la plupart des lecteurs ne sont pas, heureusement, des critiques de profession – il est certain que l'évolution des stratégies narratives, signalée par la critique et que nous venons de commenter, n'est pas sans influence sur les stratégies de lecture. Le caractère métanarratif ou métafictionnel du texte entraîne à lui seul une modification du contrat de lecture.

In order to comprehend the language of fiction, the reader must share with the writer certain recognizable codes – social, literary, linguistic, etc. Many texts thematize, through the characters and plot, the inadequacy of language in conveying feeling, in communicating thought, or even fact. Often this theme is introduced as an allegory of the frustration of the writer when faced with the need to present, only through language, a world of his making that must be actualized through the act of reading. [...] Other texts, on the other hand, thematize the overwhelming power and potency of words, their ability to create a world more real than the empirical one of our experience².

Comme nous venons de le voir, certains romans historiques insistent sur la vanité de la parole, sur l'impossibilité de raconter et d'atteindre le passé à travers le récit. D'autres, au contraire, revendiquent la puissance créative de la parole, sa capacité de construire le passé à la mesure des attentes du présent, voire contre ses attentes.

Dans tous les cas, la coopération du lecteur est indispensable : le destinataire passif devient *lector in fabula*, complice et co-créateur du texte³.

Le véritable auteur du récit n'est pas seulement celui qui le raconte, mais aussi, et parfois bien d'avantage, celui qui l'écoute. Et qui n'est pas nécessairement celui à qui l'on s'adresse : il y a toujours du monde à côté⁴.

À lui de rassembler les morceaux du *puzzle* éclaté, d'identifier les protagonistes et les sources du nouveau roman historique, de reconstruire la version des événements. Son érudition et sa mémoire constituent l'unique garantie du fonctionnement du jeu intertextuel ; c'est de sa patience et de sa passion que dépendent la compréhension et la diffusion du roman. Le lecteur acquiert une place très importante dans le processus de la "circulation du sens"⁵. Chaque texte est un système ouvert, en mouvement perpétuel,

¹ M. Ezquerro, "La paradoja del personaje", in *El personaje novelesco*, M Mayoral (coord.), Madrid, Cátedra, 1990, p. 13.

² L. Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, London & New York, Routledge, 1991, p. 29.

³ U. Eco, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* (trad. M Bouzaher), Paris, Grasset, 1985, 315 p.

⁴ G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 267.

⁵ Cf. M. Ezquerro, "Circulation du sens" in *Fragments sur le texte*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 17-21.

dont les directions restent insoupçonnables pour son premier sujet producteur : tout lecteur devient en quelque sorte le sujet co-producteur et sa lecture a le pouvoir de modifier la dimension originale du texte :

Pourquoi le scriptible (ce qui peut aujourd'hui être écrit) est-il notre valeur ? Parce que l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte⁶.

Le récit de type diégétique, en s'affranchissant de la *mimésis* et de sa règle d'irréversibilité, tend à se faire discours sur le récit plutôt que discours du récit. Et lorsque la *diégèsis* exploite à fond son privilège de perturber ou d'inverser l'ordre des événements, il se peut qu'elle aille à contre-courant, à contre-récit. Cet ordre de texte a pour effet de contrarier les aspirations "mimétistes" du lecteur, toujours en quête de participation aux aventures des personnages. Mais la frustration subie par le lecteur sur le plan de sa participation au temps du récit raconté reçoit une compensation sur un autre plan, celui de la participation au temps du récit racontant. Le narrataire est convié à coopérer avec les démarches du narrateur, il l'accompagne dans la déconstruction intellectuelle de l'univers raconté, moins pour l'intérêt propre de cet univers que pour celui du processus de reconstruction :

On écrit en pensant à un lecteur. [...] Quand l'œuvre est finie, le dialogue s'instaure entre le texte et ses lecteurs (l'auteur est exclu). Au cours de l'élaboration de l'œuvre, il y a un double dialogue : celui entre le texte et tous les autres textes écrits auparavant (on ne fait des livres que sur d'autres livres et autour d'autres livres) et celui entre l'auteur et son lecteur modèle.

– comme le remarque Umberto Eco⁷.

La lecture comme jeu

J'emprunte ce titre à Michel Picard pour évoquer l'aspect ludique de la lecture, non négligeable dans le contexte du nouveau roman historique⁸. Grâce notamment à l'introduction massive des éléments intertextuels, la lecture devient un véritable jeu de pistes : ce sujet est d'une richesse inépuisable.

Les romans d'Augusto Roa Bastos développent souvent ce côté mi-érudit, mi-ludique de l'intertextualité. Le protagoniste de *Vigilia del Almirante* possède dans sa bibliothèque un manuel intitulé *Manual del perfecto inquisidor* : son titre évoque *Manual del perfecto cuentista* de Horacio Quiroga, et son auteur présumé, un certain

⁶ R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 10.

⁷ U. Eco, "Apostille au *Nom de la rose*" (trad. M. Bouzaher), *Le nom de la rose* (trad. J.-N. Schifano), Paris, Grasset & Fasquelle, 1985, p. 529.

⁸ M. Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986, 320 p.

Pedro Páramo, fait penser immédiatement au personnage romanesque de Juan Rulfo. Le même roman élabore de grands fragments – vrais et inventés – des écrits de Colomb et des chroniques de l'époque ; quant au cadre de la mort du protagoniste, il s'inspire de la scène de la mort de Don Quichotte :

Llamadas por una voz que han creído oír, entran el Ama y la Sobrina. Encienden el candil de la cabecera y avivan las brasas semiapagadas de la chimenea. Con el rostro vuelto hacia el agonizante, el Ama se sobresalta :

- ¡Parece que ha hecho la señal de la cruz ! – alerta en voz baja a la Sobrina.
- No, sino que he hecho señal de que os acercarais... – la interrumpe la voz comatosa.
- ¿En qué os podemos servir, señor ? pregunta solícita el Ama.
- Id a llamar de nuevo al escribano, que debo dictarle una última corrección al testamento. (*Vigilia del Almirante*, p. 373)

Or, dans son testament, l'Amiral fait preuve de la lucidité digne d'un chevalier errant désillusionné et avec une conscience historique de cinq siècles qui on suivi le premier voyage de Christophe Colomb, avec toutes ses conséquences, il déclare :

Item segundo : Renuncio a todos los títulos, privilegios y honores que me han sido otorgados, dejado en suspenso o retirados ; renuncia que la muerte inminente de mi persona física hace indeclinable y absoluta. Item tercero : Mando que todas las tierras y posesiones que se me han atribuido en recompensa de un descubrimiento que no ha sido hecho por mí, y de una conquista que yo he comenzado y que va contra todas las leyes de Dios y de los hombres, sean devueltas a sus propietarios genuinos y originarios (respéteseme el pleonasma, que no es tal, señor el escribano). [...] Los grandes daños y el holocausto de más de cien millones de indios deben ser reparados material y espiritualmente en sus descendientes y sobrevivientes. (*Vigilia del Almirante*, p. 374-375)

Ainsi le jeu intertextuel permet une prise de position engagée qui justifie et cautionne en quelque sorte l'anachronisme évident.

Je serai tentée de supposer que le lecteur face à un nouveau roman historique est souvent comme l'historien confronté aux sources. Le lecteur passionné ira toujours plus loin que là où le roman le mène : il fouillera dans *Les journaux* de Kafka pour vérifier si celui-ci a rencontré un peintre prénommé Adolf, comme suggère *La respiración artificial* de Ricardo Piglia ; ou cherchera dans la relation de Darwin des traces de son aventure en Patagonie et la rencontre avec Jemmy Button, dans une toute autre perspective que celle offerte par *La Tierra del Fuego* de Silvia Iparaguire. En définitif, tout se joue au niveau de la réception et c'est finalement au lecteur de moduler sa lecture au gré de sa propre sensibilité, de ses options culturelles et de ses choix esthétiques. En même temps, tout auteur porte intérêt à la réalisation de son œuvre dans son appréhension par un lecteur au bout de la chaîne de la communication. Le problème de lecteur devient celui de la perception du signe, dans la narration littéraire, par le destinataire :

Conditionné par le degré de distance que met le lecteur entre les signes et ce que pour lui ils évoquent, ils représentent, cette perception variera en fonction des circonstances socio-culturelles et des compétences linguistiques de ce destinataire, mais aussi de l'"état de disponibilité et de grâce" dans lequel il se trouvera au moment de la lecture⁹.

L'acte de lecture devient ainsi une sorte de *performance* littéraire, qui exige la participation active du lecteur, du début à la fin du texte. Et si dans ses dernières phrases, à la dernière page du roman, le narrateur avoue n'être qu'au milieu du récit qu'il doit refaire à nouveau¹⁰, ceci constitue également une invitation pour son lecteur-complice en "état de disponibilité et de grâce" à relire et recréer le roman encore une fois. Et peut-être davantage.

Le lecteur dans tous ses états

Il serait certainement profitable de nuancer le concept du lecteur, avant de passer à l'étape décisive de ce travail d'investigation : l'étude d'un cas concret de lecture d'un nouveau roman historique hispano-américain. En effet, cette problématique s'avère être assez complexe. Dans son ouvrage, déjà mentionné, Michel Picard divise le lecteur, en tant que concept, en trois types, selon son niveau de lecture¹¹ :

- le liseur – c'est la part du sujet qui tient le livre entre les mains et maintient ainsi le contact avec le monde extérieur ;
- le lu – c'est l'inconscient du lecteur qui réagit aux structures fantasmatiques du texte ;
- le lectant – c'est l'instance de la secondarité critique qui s'intéresse à la complexité de l'œuvre.

Vincent Jouve en garde le concept de "lectant" et rejette celui de "liseur" comme peu opératoire : quant à la notion du "lu", il la nuance et le précise. Il détermine dans le lecteur une part passive – le "lu", et une part active – le "lisant" :

la part du lecteur piégé par l'illusion référentielle et considérant, le temps de la lecture, le monde du texte comme un monde existant¹².

Plus tard, Gérard Lavergne retient cette triade – lectant, lisant, lu – afin de parler des différents types de lecteurs :

- le lectant est celui qui sait qu'il s'agit d'une fiction à disséquer ;

⁹ G. Lavergne, "Lecteur, narrativité, narrativité", in *Narratologie*. N°1. *Le paratexte*, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1998, p. 172.

¹⁰ Cf. T. E. Martínez, *Santa Evita*, Barcelona, Seix Barral, 1997, p. 391.

¹¹ M. Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986, 320 p. (en particulier le chapitre III, "L'illusion, ou l'entre-deux" et interlude V, "Les parures de l'autre").

¹² V. Jouve, *L'Effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, p. 81.

- le lisant se laisse aller à croire que cette fiction est réelle, mais seulement le temps de la lecture ;
- le lu, passif, croit d'une façon inconsciente à la réalité de cette fiction.

Tout en remarquant qu'il est tout à fait possible de trouver chez le lecteur réel les trois variantes à la fois, Lavergne propose une quatrième catégorie de lecteur – le lecteur postmoderne, "le lecteur séduit" :

celui qui, conscient par sa compétence à chaque instant du moment de la fiction où le texte le conduit, attend que le texte l'en dégage et se pose à chaque la question : "et maintenant, quoi ?"¹³.

– avant de se lancer dans un jeu d'équilibrisme étymologique sur la piste de la *narrativité* empruntée à Henri Mitterand et d'autres éléments *narratifs*, sujet qui dépasse certainement le cadre de ce travail¹⁴. Mais il termine en évoquant encore une fois "ce lecteur aussi rêvé, attendu, présent et indispensable que protéiforme sans qui toute création littéraire malgré sa pluralité de lecture essentielle, ne se réaliserait pas"¹⁵. Cette façon d'aborder la fonction et les caractéristiques du lecteur me permet d'enchaîner avec le commentaire d'une explication très convaincante d'Adelaïde de Chatellus qui, dans un bref épisode de *Vigilia del Almirante* voit une image métaphorique de la séduction du lecteur¹⁶.

Le texte intitulé "Mille et une nuits sous le ciel étoilé : le statut du lecteur dans *Vigilia del Almirante* d'Augusto Roa Bastos" promet d'analyser le statut de lecteur – mais il permet surtout de remarquer les stratégies du lecteur, autrement dit l'auteur du texte, qui agit en *lectant* expert. Qu'il me soit permis de résumer d'abord les propos de l'analyste, avant de tenter à mon tour un commentaire. De Chatellus part du principe que le roman de Roa Bastos se définit avant tout comme une œuvre collective ; en réalité, l'auteur partage son pouvoir avec plusieurs co-auteurs :

- les sources d'inspiration, dont on retrouve la trace dans le texte ;
- la langue, patrimoine collectif qui guide souvent sa plume ;
- et le lecteur, qui achève l'œuvre et la transforme.

De ces trois pôles, elle retient le lecteur comme fondamental à la genèse de l'œuvre : indispensable au texte, le lecteur brode sur la trame laissée par l'auteur, souvent morcelée et incomplète, et qui se présente comme une constellation d'anecdotes gravitant autour du personnage principal. D'où cette belle image de lecture comme une contemplation d'un ciel étoilé, où l'attention du lecteur doit recréer un sens des événements – tout comme un regard attentif permet de relier des étoiles et donner une

¹³ G. Lavergne, "Lecteur, narrativité, narrativité", in *Narratologie*. N°1. *Le paratexte*, op. cit., p. 174.

¹⁴ Cf. H. Mitterand, *Discours du roman*, Paris, PUF, 1980, p. 194.

¹⁵ G. Lavergne, *ibidem*, p. 182.

¹⁶ A. de Chatellus "Mille et une nuit sous le ciel étoilé : le statut du lecteur dans *Vigilia del Almirante* d'Augusto Roa Bastos", in *Théories du texte et pratiques méthodologiques* (sous la dir. de M. Ezquerro), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2000, p. 91-99.

forme à des constellations. Cette image est d'ailleurs suggérée par Roa Bastos lui-même :

Hay miles y miles de millones de estrellas en el cielo de la noche. Algo quieren decir, algo dicen, en un lenguaje desconocido e indescifrable. Es el libro más inmenso que se haya escrito desde la creación. Es el Libro verdaderamente sagrado pues lo escribió el mismo Dios. Las palabras de las estrellas están claramente impresas en el firmamento. (*Vigilia del Almirante*, p. 26.)

Selon de Chatellus, le roman est donc une œuvre commune dans laquelle le producteur n'aurait plus le monopole de la création ; il serait tenu de la partager avec le récepteur – qui, en outre, lui serait absolument indispensable : d'où l'hypothèse, jusqu'ici non avouée, que l'auteur doit à chaque fois séduire le lecteur afin de s'assurer de sa complicité. En revanche, de Chatellus nous propose la lecture d'un court épisode de la *Vigilia del Almirante*, où, selon elle, la définition de l'œuvre comme œuvre collective se trouve mise en abyme¹⁷. Il s'agit en effet du récit du "futur Amiral qui tente de séduire une toute jeune fille" en lui racontant les contes, notamment inspirés du recueil de *Mille et Une Nuits*. Le jeune homme fait cela "afin de la séduire, d'endormir sa vigilance, et de rester plus longtemps auprès d'elle" (p. 93). La jeune fille en question s'appelle Simonetta Luaidi et appartient à la noblesse génoise – tandis que son adorateur, le jeune Colomb, n'est qu'un modeste tisserand. Mais ses talents de conteur séduisent Simonetta, qui aime écouter surtout le conte de la fille invisible, dont la version est réinventée à chaque fois. Finalement – toujours selon de Chatellus – le dénouement de ce conte que le tisserand attribue à Shéhérazade réussit à tant émouvoir son aimée qu'elle cède à son tour aux avances du garçon. A ce stade, le texte critique propose une hypothèse que j'ai mentionnée plus haut, et qui est annoncée en ces termes :

Ce thème de l'invention d'un conte à des fins amoureuses peut se lire comme une mise en abyme du statut de lecteur. A l'instar d'une quête amoureuse, l'écriture ne serait qu'une vaste entreprise de séduction du lecteur (ici, une auditrice) dont l'auteur (un conteur dans le présent passage) ne pourrait se passer pour que naisse l'œuvre. Cette épisode de *Vigilia* témoignerait – comme la structure stellaire du roman – du rôle indispensable que joue le lecteur dans la genèse de l'œuvre, un rôle tel que l'auteur n'aurait de cesse de quémander humblement au lecteur sa coopération¹⁸.

Mais pourquoi des contes, au lieu d'une déclaration d'amour ? L'étape essentielle pour le tisserand serait, selon de Chatellus, le fait même de déclarer ses sentiments à une jeune femme qui appartient à un rang plus élevé que lui ; à "ébranler la froideur de Simonetta" (p. 94) et à éviter un rejet éventuel :

En effet, convaincre Simonetta de son amour et l'enjoindre de l'aimer en retour est un désir à la réalisation duquel la jeune fille pourrait proposer plusieurs motifs de refus. Il y a certes l'interdit

¹⁷ Il s'agit des pages 162-167 de *Vigilia del Almirante* : partie XXI, "Fragmentos de una biografía apócrifa" (L'édition consultée : A. Roa Bastos, *Vigilia del Almirante*, Madrid, Santillana, 1992, 378 p.).

¹⁸ A. de Chatellus, *ibidem*, p. 93.

sexuel, de toutes les causes de refus la plus évidente, mais s'y ajoute peut-être la différence sociale qui existe entre les deux personnages¹⁹.

Voilà pourquoi le jeune tisserand présente sa déclaration d'amour déguisée et dédoublée, avec un renversement de rôles : procédés que de Chatellus décortique à merveille. En effet, le tisserand raconte que Schéhérazade raconte l'histoire de l'amour du roi du désert pour la fille invisible – mais il n'est pas sans importance que le tisserand s'adresse à Simonette qu'il aime, et que Schéhérazade s'adresse au roi qui menace sa vie. Par conséquent, chacun raconte en ayant un objectif très précis, bien qu'inavoué : le tisserand – l'amour de Simonetta ; Schéhérazade – la vie sauve. De Chatellus ne perd pas de vue le conte de Schéhérazade : dans ce récit, le roi tombe amoureux de la fille invisible qui lui échappe sans cesse, et son objectif – clairement avoué cette fois – est de la retrouver et de lui déclarer son amour. Une brillante analyse lui permet de distinguer les trois niveaux de la narration :

- au 1^{er} degré – le narrateur impersonnel raconte au lecteur de *Vigilia del Almirante* l'histoire du tisserand et de Simonetta ;
- au 2^e degré – le narrateur (tisserand) raconte à Simonetta l'histoire de Schéhérazade et du roi ;
- au 3^e degré – la narratrice (Schéhérazade) raconte au roi l'histoire du roi du désert et de la jeune fille invisible – l'histoire que Simonetta adore tant.

Elle remarque aussi l'inversion habile de l'ordre de ces niveaux de narration : au lieu de la progression logique du 1^{er} au 3^e degré (1,2,3), nous obtenons en réalité une progression du 1^{er} au 2^e, en passant par le 3^e (1,3,2), ce qui permet à l'auteur de présenter en dernier lieu l'heureux dénouement de l'histoire de Schéhérazade : le roi lui déclare son amour. C'est alors, comme par enchantement, que Simonetta, séduite, cède aux avances du tisserand conteur. La conclusion qu'en tire de Chatellus semble très convaincante :

Quoi qu'il en soit, le travestissement du désir amoureux a bien pour but d'éviter le rejet ou le refoulement de celui-ci par Simonetta. Le tisserand a en effet besoin de l'amour de la jeune fille pour qu'existe une relation amoureuse, un amour réciproque et partagé. L'évidence selon laquelle l'amour du tisserand ne peut engendrer une relation à lui seul peut se lire comme une métaphore de l'écriture : l'auteur ne peut engendrer l'œuvre à lui seul, car le lecteur lui est en effet indispensable pour que naisse l'œuvre. Sans l'intérêt du lecteur pour le texte, sans les multiples projections du lecteur dans le texte, ce dernier reste une trame inachevée²⁰.

Tellement convaincante, que je n'ai rien à lui reprocher – si ce n'est qu'il s'agit, précisément, d'une projection du lecteur, le lectant, dans le texte. Autrement dit, le lectant professionnel ne trouve dans le texte que ce qu'il a décidé d'y trouver à l'avance. En réalité, même une rapide lecture du fragment commenté suffit pour constater que

¹⁹ A. de Chatellus, *ibidem*, p. 94.

²⁰ A. de Chatellus, *ibidem*, p. 98.

dans le récit roabastien il n'y a aucune trace de séduction. Ou, pour être plus précise, le narrateur n'insiste pas sur la séduction, mais sur l'amour clandestin de deux jeunes gens et sur ses conséquences. Dès l'apparition de Simonetta dans le récit, elle est déjà amoureuse – et ni froide ni réticente, comme l'insinue de Chatellus :

Simonetta, hija única de los nobles lugareños Annari Lualdi-Stassei, se enamoró perdidamente del joven cardador que llevaba de tanto en tanto a su casa paños y tejidos, zaleas y alfombras, chales, capillos, camafeos de raso y de sedas de China. (*Vigilia del Almirante*, p. 163)

On peut supposer que c'est son cadeau de Noël qui l'a émerveillée et réellement conquise ; car en présence de ses parents et des servants de la maison, le tisserand offre à Simonetta une tunique en poils de chauve-souris qui la rend invisible – détail dont les jeunes gens sauront profiter.

Con el invierno las visitas del cardador se hicieron más frecuentes. Los ampos de lana, como la nieve y suspiro, supieron disimular muy bien la pureza del idilio. Sus padres no se dieron cuenta de que la hija adolescente sólo bebía el aire que respiraba el joven de las lanas. (*Vigilia del Almirante*, p. 164.)

Le narrateur lui-même dresse une liste d'objections à cet amour ; il ne s'agit pas de la différence de rang social entre les jeunes, mais paradoxalement de la laideur de garçon, dont les attributs sont explicités d'une manière certes peu attractive : "cara caprina", "nariz algo protuberante", "instinto rapaz", "hedor de ovejas pegado a la piel", "dedos ennegrecidos" et, comme si ce n'était pas assez, "invencible prurito de constantes estornudos" et "voz pastosa". Mais l'amour rend Simonetta aveugle :

El tejedor sedujo a la candorosa muchacha con su aire de halcón de acecho, de ojos penetrantes y soñadores. De pronto se volvía locuaz y recitaba fragmentos de Orlando Furioso de Ludovico Ariosto, cuentos de Bandello, de las *Mil y una noches*, variadas o inventadas por él. (*Vigilia del Almirante*, p. 164)

On passe alors à l'histoire dont raffole Simonetta, celle du roi du désert et de la fille invisible – effectivement, comme remarque de Chatellus, sans mentionner l'intermédiaire de Schéhérazade, véritable narratrice de ce récit. Mais celle-ci ne tardera à apparaître dans ce bref et dense fragment qui, au lieu de remettre tout le monde à sa place, superpose les figures de deux souverains, celui qui cherche la fille invisible – et cet autre qui écoute Schéhérazade et finit par lui déclarer son amour. Ce qui n'est pas sans incidence sur Simonetta, l'auditrice des deux récits :

El rey mandó a sus orfebres que tallaran en oro puro las ajorcas más hermosas del mundo que él mismo quería ceñir a los tobillos de pájaro de la muchacha-espejismo. Era inencontrable. Aparecía y desaparecía alguna que otra vez en la tiniebla blanca del mediodía, siempre en un punto distinto del cuadrante.

Simonetta quería saber el fin de esa historia que el cardador demoraba adrede entre una aparición y otra. El rey – le dijo éste por fin, una vez que se habían quedado solos – salió de su abatimiento. Sheherazada creyó que el rey había encontrado a la Muchacha-espejismo. Lo que significaba para ella el fin de sus historias y el fin de su vida. Radiante de felicidad, el señor de los desiertos se arrodilló y prendió las ajorcas a los tobillos de la propia Sheherezada. Las tenues campanillas tañían suavemente al ritmo de los relatos. Tan sensibles que sonaban hasta cuando los latidos del corazón de Sheherezada se aceleraban de emoción de contar esas historias que tenían la virtud de detener el tiempo y de prolongarle a ella la vida.

Simonetta, como en éxtasis, dio un beso al cardador. (*Vigilia del Almirante*, p. 165)

En réponse à quoi, le tisserand propose à la jeune fille le premier rendez-vous galant nocturne. Il est significatif que de Chatellus s'arrête là : c'est à partir de ce baiser et de la future rencontre amoureuse qu'elle tisse déjà la trame de son interprétation, partant de l'hypothèse qu'il s'agit d'une histoire de séduction par l'intermédiaire de la littérature – pour aboutir à la conclusion que la littérature n'est rien d'autre qu'une vaste entreprise de séduction du lecteur. Or, si cette opération de séduction et l'amour semblent réciproques, il est encore plus intéressant de voir ce qui se passe dans le texte au moment où notre lecteur décide d'interrompre sa lecture :

A Sheherezada le salvaron las ajorcas de oro. A Simonetta le perdieron las que urdió para ella con lana de estambre el tejedor. Seis meses después, Simonetta ya no podía ocultar su gravidez. Los padres lograron que un pariente cercano salvara de la deshonra a los Annari-Stassei con un matrimonio íntimo y precipitado. Ludovico nació muerto y mató a su madre en las entrañas. (*Vigilia del Almirante*, p. 166)

Ces événements racontés par le biographe apocryphe expliquent pourquoi le jeune Christophe décide de s'évader et de devenir marin, pourquoi il dit renoncer à l'amour des femmes, pourquoi l'un de ses fils s'appellera Ludovico. Mais pourquoi ni la grossesse, ni la mort de Simonetta n'ont-elles pas le droit d'être mentionnées plus haut ? La réponse est évidente : ils ne cadrent pas avec l'explication proposée. Car, si l'on établit un parallèle entre la séduction de Simonetta et celle du lecteur, la grossesse et la mort de l'héroïne suggéreraient pour le lecteur des conséquences difficiles à imaginer, mais certainement plutôt désagréables²¹.

Epilogue

Tout le système de significations et d'allusions proposées par de Chatellus ne tiendrait-il donc que sur sa grille de lecture – manifestement sélective ? Bien que je sois curieuse de connaître l'opinion de Roa Bastos à ce sujet, une autre citation d'Umberto Eco me vient à l'esprit :

²¹ D'autant plus que la grossesse meurtrière de Simonetta semble réellement l'antithèse de trois grossesses de Schéhérazade, à qui le fait d'avoir donné au roi trois fils durant tout ce temps lui sauve finalement la vie. (Cf. *Contes de Mille et Une Nuit*, trad. A. Guerne, Paris, 1966, "Conclusion", p. 2485-2488.)

Je ne dis pas que l'auteur ne puisse découvrir une lecture qui lui semble aberrante, mais dans tous les cas il devrait se taire : aux autres de la contester, texte en main²².

Or, Eco souligne un peu plus loin que le texte est là et qu'il produit ses propres effets de sens. Voilà pourquoi je maintiens ma première impression : de Chatellus nous offre une explication tout à fait convaincante. Pour revenir encore une fois à ses présupposés théoriques, elle fait dans son analyse exactement ce qu'un lecteur co-créateur se doit faire :

La métaphore de la lecture, en faisant du récepteur un contemplateur d'étoiles à l'imagination fertile, dépeint bien un récepteur dont les projections multiples achèvent l'œuvre et la transforment. La lecture serait ainsi la réélaboration d'un élément initial ; elle serait une ré-écriture, et comme telle une véritable création. Semblable conception fait donc du lecteur un co-créateur au même titre que l'auteur, puisqu'il achève l'œuvre en la lisant. L'œuvre serait une œuvre commune dans laquelle le producteur n'aurait plus le monopole de la création ; il serait tenu de la partager avec le récepteur²³.

La lecture que nous propose Adelaïde de Chatellus est en effet une habile réélaboration des éléments initiaux. Elle est une ré-écriture, et donc une véritable création, dans le sens où elle achève l'œuvre et la transforme. Le choix qu'elle effectue parmi les composantes du récit robastien lui permet de créer un nouveau sens, celui du jeu de la séduction, et de poser une hypothèse qui s'applique aussi bien au texte en question qu'à la lecture en général (de la séduction de l'auditrice – et de la séduction du lecteur) Et, bien entendu, de confirmer cette hypothèse. Ce qui me permet de dégager les mécanismes de sa stratégie interprétative – et d'asseoir ma certitude que chaque lecture est, beaucoup plus qu'un jeu, un acte de déchiffrement et de création.

²² U. Eco, "Apostille au *Nom de la rose*" (trad. M. Bouzaher), *Le nom de la rose*, op. cit., p. 511.

²³ A. de Chatellus " *ibidem*, p. 93.

Annexe

Simonetta, hija única de los nobles lugareños Annari Lualdi-Stassei,s e enamoró perdidamente del joven cardador que llevaba de tanto en tanto a su casa paños y tejidos, zaleas y alfombras, chales, capillos, camafeos de raso y de sedas de China. No faltaba de tanto en tanto algún corderillo balador recién nacido. Una tarde se trajo una túnica más liviana que el aire y como el aire sin ningún color. El cardador la arrojó hacia el techo. Quedó en lo alto flotando ingrávida como una mancha de niebla nocturna. Por arañas, candelabros y retablos tuvo que treparse el artífice de esa joya para rescatarla y entregarla como presente de Navidad a Simonetta. Explicó quela había tejido con pelos de dracociélagos especialmente criados y alimentados en las cuevas de la tejeduría de su padre. Los dracociélagos ven en la oscuridad. Simonetta se vistió la túnica y quedó invisible, salvo en los ojos que recorrían sonrientes el salón rosa como dos pequeñas estrellas nictálopes, ante el aplauso de sus padres y de las criadas de cámara.

Con el invierno las visitas del cardador se hicieron más frecuentes. Los ampos de lana, como de nieve y suspiro, supieron disimular muy bien la pureza del idilio. Sus padres no se dieron cuenta de que la hija adolescente sólo bebía el aire que respiraba el joven de las lanas. Nada favorecía esta suposición. Menos aún la cara caprina del muchacho, afeada por una nariz algo protuberante y más que aguileña, la que seguramente reflejaba tempranamente su instinto rapaz. Sin contar el indeleble hedor de las ovejas pegado ya de por vida a la piel del tejedor, los dedos ennegrecidos por el lavado de las lanas. Debía sumarse a estos atractivos el invencible prurito de constantes estornudos a los que él sabía dar agradables modulaciones como un consumado flautista.

El tejedor sedujo a la candorosa muchacha con su aire de halcón en acecho, de ojos penetrantes y soñadores. De pronto se volvía locuaz y recitaba fragmentos del Orlando Furioso de Ludovico Ariosto, cuentos de Bandello, de las *Mil y una noches*, variados o inventados por él. A Simonetta le fascinaba uno en especial: la historia de la «muchacha-espejismo» que aparecía sobre la extensión infinita del desierto. La voz pastosa del cardador, iluminado por la belleza de Simonetta, la inventaba cada vez, modificándola en los detalles. Contaba que el rey había ofrecido dar por ella a las caravanas que la encontrasen trescientos camellos y tres de los mejores oasis de su reino. Los camelleros se comían el sol y se bebían la arena por hallar la.

El rey mandó a sus orfebres que tallaran en oro puro las ajorcas más hermosas del mundo que él mismo quería ceñir a los tobillos de pájaro de la muchacha-espejismo. Era inencontrable. Aparecía y desaparecía alguna que otra vez en la tiniebla blanca del mediodía, siempre en un punto distinto del cuadrante.

Simonetta quería saber el fin de esa historia que el cardador demoraba adrede entre una aparición y otra. El rey —le dijo éste por fin, una vez que se habían quedado solos— salió de su abatimiento. Sheherezada creyó que el rey había encontrado a la Muchacha-espejismo. Lo que significaba para ella el fin de sus historias y el fin de su vida. Radiante de felicidad, el señor de los desiertos se arrodilló y prendió las ajorcas a los tobillos de la propia Sheherezada. Las tenues campanillas tañían suavemente al ritmo de los relatos. Tan sensibles que sonaban hasta cuando los latidos del corazón de Sheherezada se aceleraban en la emoción de contar esas historias que tenían la virtud de detener el tiempo y de prolongarle a ella la vida.

Simonetta, como en éxtasis, dio un beso al cardador. En el lenguaje cifrado e inaudible de los enamorados éste se inclinó y le musitó al oído la conjura de la primera cita y le enseñó el camino del oasis nocturno: el granero en ruinas, sólo poblado de ratas que se pasaban devorando el cuero de los aperos de labranza.

Su amor los volvía más invisibles que el argón del aire. Los jóvenes amantes sabían escabullirse del cerco de criados, de caballerizos y jardineros. Simonetta, vestida con la túnica de dracociélagos, podía zafarse de la implacable dueña que la celaba con los cien ojos bien abiertos de Argos. A la hora en que el dulce sueño ocupa a los mortales, encontrábanse por las noches en el pajar y su amor ardía en la oscuridad. A Sheherezada la salvaron las ajorcas de oro. A Simonetta la perdieron las que urdió para ella con lana de estambre el tejedor. Seis meses después, Simonetta ya no podía ocultar su gravidez. Los padres lograron que un pariente cercano salvara de la deshonra a los AnnariStassei con un matrimonio íntimo y precipitado. Ludovico nació muerto y mató a su madre en las entrañas.

(Augusto Roa Bastos, *Vigilia del Almirante*, Madrid, Alfaguara, 1992, p. 163-166)

Nowa powieść historyczna: lektura jako gra?

Celem artykułu jest przedstawienie funkcji czytelnika w strukturze i odbiorze tzw. nowej powieści historycznej. Rozważania te opierają się na teorii dowodzącej podwójnego dialogu zachodzącego w powieści między tekstem a jego intertekstualnym odniesieniem, z jednej strony, a autorem i czytelnikiem – z drugiej. Główna teza określająca powieść jako grę, jako dzieło otwarte na różne lektury, uwarunkowane aktywnością czytelnika, kładzie nacisk na zjawisko wspólnoty tworzenia.