



ESPAÇOS LITERÁRIOS: POÉTICAS URBANAS

Libretos

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

LIBRETOS

ESPAÇOS LITERÁRIOS: POÉTICAS URBANAS

Outubro de 2018

PROPRIEDADE E EDIÇÃO

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA

WWW.ILCML.COM |

VIA PANORÂMICA, S/N

4150-564 PORTO

PORTUGAL

E-MAIL: ilc@letras.up.pt

TEL: +351 226 077 100

CONSELHO DE REDACÇÃO DE LIBRETOS

DIRECTORES

ANA LUÍSA AMARAL

ANA PAULA COUTINHO

GONÇALO VILAS-BOAS

ROSA MARIA MARTELO

ORGANIZADORES DO LIBRETO Nº 17

ANA PAULA COUTINHO

GONÇALO VILAS-BOAS

JORGE BASTOS DA SILVA

MARIA DE FÁTIMA OUTEIRINHO

MARIA HERMÍNIA LAUREL

AUTORES

ANA MARGARIDA FONSECA

ANIKÓ SÓHAR

FRANÇOIS WEIGEL

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA

LA SALETTE LOUREIRO

THOMAS JONAS

ASSISTENTE EDITORIAL

LURDES GONÇALVES

CAPA

Fuselóg

PUBLICAÇÃO NÃO PERIÓDICA

VERSÃO ELECTRÓNICA

ISBN 978-989-99999-7-8

DOI: 10.21747/9789899999978/lib17

OBS: Os textos seguem as normas ortográficas escolhidas pelos autores. O conteúdo dos ensaios é da responsabilidade exclusiva dos seus autores.

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2018

Esta publicação é desenvolvida e financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Programa Estratégico “UID/ELT/00500/2013” e por Fundos FEDER através do Programa Operacional Fatores de Competitividade – COMPETE “POCI-01-0145-FEDER-007339”.



UID/ELT/00500/2013

POCI-01-0145-FEDER-007339

Libretos #17

Espaços Literários: Poéticas Urbanas

Orgs. Ana Paula Coutinho

Gonçalo Vilas-Boas

Jorge Bastos da Silva

Maria de Fátima Outeirinho

Maria Hermínia Laurel



UID/ELT/00500/2013



POCI-01-0145-FEDER-007339



Nota de abertura

Sendo verdade que a relação do homem com o espaço constitui um dos vetores preponderantes da literatura, a reorientação dos estudos literários no sentido da sua renovada aproximação ao “real”, identificada por alguns como o *spatial turn*, veio dar visibilidade a novas territorialidades teóricas, críticas e ficcionais.

Os *estudos urbanos* constituem um dos ramos em que se desenvolvem hoje os estudos sobre os espaços literários. Tais estudos integram perspectivas interdisciplinares sobre a realidade urbana, nas quais se cruzam discursos vários, não forçosamente antagónicos, mas contribuindo todos, de algum modo, para o palimpsesto em que se constroem as cidades. Do historiográfico ao urbanístico ou ao arquitetónico, do literário ao filosófico, do poético ao artístico ou ao performativo, entre tantos outros, são esses discursos que conferem legibilidade à cidade. Entidade viva que o tempo metamorfoseia ao sabor de circunstâncias naturais por vezes imprevisíveis, ou de opções políticas que a alteram por vezes também irreversivelmente como espaço identitário, a cidade, real ou imaginária, oferece ao estudioso perspectivas de abordagem que não esgotam a simbologia da sua tessitura, nem o carácter multifacetado da sua experiência.

Reúnem-se nesta publicação algumas propostas de estudo de teor comparatista em torno de cidades que se erguem em meridianos vários, desde Nova Iorque a Luanda, ou que desenham elas próprias os seus meridianos, elaborando novos espaços semióticos. Assim acontece com as *cidades invisíveis* de Calvino, que Thomas Jonas aborda à luz das cidades de Paris e Berlim de Walter Benjamin. As cidades revelam-se então para o autor de “Sur les Villes Invisibles de Walter Benjamin et Italo Calvino (et les passages où ils se rencontrent)” como o espaço do estranhamento do *flâneur* que deambula pelas margens do Reno ou do Sena delineando uma particular relação entre linguagem e espaço urbano.

A cartografia imaginária de Lisboa ocupa La Salette Loureiro, leitora atenta das configurações plurissensoriais da cidade para Bernardo Soares. Uma dimensão redentora da cidade se oferece então, para a autora de “Lisboa no *Livro do Desassossego*: Entre o real e o irreal”, ao protagonista da ficção crítica pessoana, que nela circula ao sabor da geografia emocional em que configura a sua relação topofílica com a cidade.

É também em torno de geografias urbanas imaginárias, e emocionalmente conotadas, que escreve Anikó Sohár, em “Ankh-Morpork. The City as Protagonist”. Ankh-Morpork assume-se, para a autora, como o hipertexto eventual da cidade de Budapeste, espaço oniricamente criado por Sir Terry Pratchett na série romanesca de ficção-científica e do fantástico, *Discworld*. Estatuto urbano que Anikó Sohár analisa segundo uma abordagem narratológica de outras cidades ficcionais, nomeadamente Nova Iorque, cartografada em *Winter’s Tale* (Mark Helprin), ou Londres, em *Neverwhere* (Neil Gaiman).

Já François Weigel, no seu estudo “Curitiba: Représentation d’une ville opaque et discrète”, transporta o leitor para o hemisfério Sul, centrando-se sobre um tópico corrente na temática urbana: o das cidades industriais. Debruça-se em particular sobre o romance *O Fotógrafo*, de Cristóvão Tezza, na busca da originalidade com que esta obra escapa aos lugares comuns sobre o Brasil.

Em “Escrever (n)as Fonteyras: A (re)invenção de Luanda na ficção de José Eduardo Agualusa”, Ana Margarida Fonseca abre a reflexão à urbanidade pós-colonial angolana, na obra de um escritor para o qual a espacialidade assume uma centralidade romanesca determinante. À distância da consciência histórica de Agualusa, Luanda surge nos romances em estudo, *Barroco Tropical* e *Teoria Geral do Esquecimento*, como um espaço híbrido de fronteira entre passado e presente, que interroga o equilíbrio instável onde se define a complexidade da cidade actual.

O sentimento de topofilia que liga alguns escritores europeus, nomeadamente escritores belgas francófonos, contemporâneos, à cidade, é objecto da atenção de José Domingues de Almeida em “Marcher, Flâner, Écrire... Avec le Plan des Villes en Main. La *Topophilie* urbaine chez Grégoire Polet et Jean-François Dauven”. Tendo em comum um discurso romanesco que se exprime preferencialmente no presente do modo indicativo, o autor interessa-se pelo alargamento da cartografia urbana, no caso destes dois

escritores, às grandes capitais europeias. Elos emocionais gerem as representações das cidades por ambos os romancistas, que convidam a uma leitura intertextual das duas obras em apreço, respectivamente, *Ceux qui Marchent dans le Villes* (Dauven) e *Madrid ne Dort pas* (Polet).

São pois estes os contributos críticos que aqui se oferecem, permitindo dar a ver e refletir sobre diversas poéticas urbanas contemporâneas, ilustrando afinal a pertinência da abordagem do texto literário para os *estudos urbanos*.

Ana Paula Coutinho

Gonçalo Vilas-Boas

Jorge Bastos da Silva

Maria de Fátima Outeirinho

Maria Hermínia Laurel

Sur les Villes Invisibles de Walter Benjamin et Italo Calvino (et les Passages où ils se Rencontrent)

Thomas Jonas

Université Paris 8

Équipe d'Accueil Littérature, Histoires, Esthétique

Résumé: Du Paris et du Berlin de Walter Benjamin aux *Villes invisibles* d'Italo Calvino, l'espace urbain est le lieu où le langage littéraire se défait de ses images, de leur éclat, et où se dessine un monde en pointillés, en transparence, autant révélateur d'un invisible tapi dans la neutralité et l'anonymat du quotidien, que de "l'invisibilité du visible", selon la formule de Michel Foucault. Ce territoire devient lui-même un espace poreux, transitoire, entre imaginaire et réel, qui se révèle lorsque surgissent dans le texte rues et maisons, clochetons et carrefours, qui sont à leur tour signes et emblèmes, énigmes et rébus sans commencement et sans fin, dont le flâneur peut tenter de suivre le filigrane invisible, le temps d'une promenade le long du Rhin ou de la Seine. Se dessine alors la possibilité d'une carte et ses territoires inhabitables, seulement parcourue par des routes de langage que l'on peut suivre du doigt. Celui qui tient la carte se pose alors la question: où est cet espace qu'il habite? Quel est son itinéraire, d'où vient-il et où va-t-il?

Mots-clés: Benjamin, Calvino, carte, image, invisible, Quiriny, ville, visible

Abstract: From Walter Benjamin's Paris to Berlin, passing by Italo Calvino's *Invisible Cities*, the urban space is a place where the literary language unravels its images and their brightness. We can distinguish a dotted, transparent world. This shows us the invisibility hidden in the neutrality and anonymity of everyday life and, at the same time, the "invisibility of the visibility" as said by Michel Foucault. This territory becomes itself a porous space, a transitional one, between imaginary and reality, that shows up when streets and houses, steeples and crossroads appear in the text, which become also signs and emblems, riddles and rebus, without beginning or end, like an invisible filigree that the stroller can try to follow, during a walk along the Rhine or the Seine. Then the possibility appears of a map and its

uninhabitable territories, only traveled by roads of language that we follow with the finger. The one who has the map can ask the question: where is that place he dwells? Where is his way, where does he come from and where does he go?

Keywords: Benjamin, Calvino, city, image, invisible, map, Quiriny, visible

En 1972, paraît *Les villes Invisibles*, roman de l'auteur italien Italo Calvino où le marchand vénitien Marco Polo fait le récit à Kublaï Khan, l'empereur des Tartares, des nombreuses villes qu'il a visitées au sein de son empire. Véritable recueil de villes imaginaires, fantaisistes, métaphoriques, on y apprend que l'empereur lui-même possède déjà un atlas où, nous dit-on, "toutes les villes de l'empire et des royaumes limitrophes sont dessinées palais par palais et rue par rue", ce pourquoi "il est inutile d'attendre des récits de Marco Polo des nouvelles de ces endroits, que du reste il connaît bien" (Calvino 2013: 163). Cette révélation, qui intervient vers la fin du roman, laisse le lecteur sur deux mystères, l'un sur les récits de Marco Polo: qu'apportent-ils, si ce ne sont pas des informations sur les endroits lointains qu'il a visités? Et le second à propos de l'atlas: cet ouvrage, rassemblant les plans des différentes villes, suffit-il vraiment pour les *connaître*? Pour ce second point, et faute de pouvoir mettre la main sur le livre même de l'empereur, nous pouvons chercher quelques éléments de réponse chez un autre grand voyageur, ayant composé son propre atlas.

Entre 1927 et 1930, alors que l'enfant Italo Calvino court les rues de Sanremo, le philosophe allemand Walter Benjamin quitte de plus en plus fréquemment l'Allemagne au fur et à mesure de la montée du nazisme, et fait paraître dans diverses revues les textes descriptifs de quelques grandes villes-refuges où il a séjourné, textes pour la plupart rassemblés en anthologie après sa mort sous le titre *Paysages Urbains*. Il est à noter que la première traduction italienne de cet ouvrage paraît en 1970, soit deux ans avant *Les Villes Invisibles*, dans la même maison d'édition – la maison Einaudi, celle-là même pour laquelle Calvino fut longtemps lecteur, notamment en matière de philosophie. Il n'est pas anodin non plus de rappeler que quatre ans plus tard, en 1974, Italo Calvino partage un projet de revue culturelle avec Giorgio Agamben, déjà grand

spécialiste de la pensée de Benjamin à l'époque, et futur éditeur de manuscrits inédits. Plusieurs années auparavant, lorsqu'il était encore membre du Parti Communiste italien, Calvino côtoya également Renato Solmi, premier traducteur de Benjamin en italien – chez Einaudi toujours, dès 1962 – qui fréquenta régulièrement l'école de Francfort, en particulier les leçons de Theodor Adorno et Max Horkheimer. Si, parcourant les *Villes Invisibles* en compagnie de Marco Polo, il nous semble retrouver des lieux déjà visités par Benjamin, à la fois semblables et très différents, il nous est donc permis de croire (mais peut-être n'est-ce là que l'impression de déjà-vu propre aux voyageurs) que cela ne doit rien au hasard.

Comme en écho aux réflexions de l'empereur des Tartares, Benjamin écrit ainsi dans "Paris, la Ville dans le Miroir", l'un de ses *Paysages Urbains*: "Il y a une connaissance ultra-violette de cette ville et une infrarouge (...) c'est la photographie et le plan – la connaissance la plus exacte du singulier et du général, (...) bords extrêmes du champ de la vision" (Benjamin 2007: 288). La photographie et le plan, le singulier et le général, sont pour le philosophe les deux supports de médiation par lesquels il nous est possible de prendre du recul par rapport à la ville vécue, les deux focales par lesquelles notre expérience devient connaissance, aux "bords extrêmes" de la vision, révélant pour ainsi dire la frontière de l'invisible au cœur du visible.

La grande focale: un plan sans divertissement

Tout d'abord le plan, la grande focale, où nous retrouvons l'atlas de l'empereur : dans ce même texte, Benjamin nous indique que l'étude du plan Taride, le meilleur plan publié de Paris à son époque, nous apprend "ce que peut être le plan d'une ville. *Et ce qu'est une ville.* Car des quartiers entiers révèlent leur secret par les noms de leurs rues" (*ibidem*, nous soulignons). Notons qu'à cette époque, Benjamin travaille déjà sur son vaste projet d'un livre sur les *Passages Parisiens*, qui l'occupera pendant treize ans et restera inachevé, et dans les brouillons duquel nous trouvons une note très semblable, sans doute tirée de ce texte, où il corrige: "[on] apprend en étudiant le plan Taride ce qu'est un vrai plan, et ceux dont l'imagination ne s'éveille pas à cette lecture passionnante et qui ne préfèrent pas rêver à leurs expériences parisiennes en consultant

un plan (...), ceux-là sont bien à plaindre” (Benjamin 1989: 110). Pour le philosophe, l’expérience de la ville n’est en somme véritablement atteinte que par la rêverie, l’imagination que sollicite le plan et qui accroche aux noms, leur soutirant des secrets. Ainsi, lors de son arrivée à Moscou, dans un autre récit de voyage, Benjamin note d’abord: “j’ai la sensation que la Tverskaïa, la vieille rue de Tver dans laquelle je suis maintenant, est encore *réellement* une grand-route et que tout alentour je ne vois rien d’autre que la plaine” (Benjamin 2007: 236, nous soulignons). L’expérience réelle de la ville, à ce stade, est en effet d’abord celle de l’aveuglement – “Le regard ne perçoit que ce qui l’aveugle” (*ibidem*) –, d’un désert urbain, jusqu’à ce que les éléments de la ville soient dénommés: “lorsqu’un de ces noms vous frappe, l’imagination construit en un tour de main tout un quartier autour de lui” (*ibidem*). Ce quartier, né de la nomination, “restera encore longtemps encasté dans la réalité ultérieure, résistant et cassant comme une muraille de verre” (*ibidem*). La réalité n’est vécue qu’à travers le regard qui imprime sur elle l’expérience recueillie par l’imagination: la ville y est une succession d’îlots autour d’un nom, et expérimenter la ville consiste à découvrir pas à pas par quel côté ils se touchent, à franchir ces murailles de verre, ces frontières invisibles qui la sillonnent et que trace le plan. Cette expérimentation est l’objet d’un apprentissage qui réclame la plus grande attention: il est celui de Benjamin enfant dans les rues de Berlin, ainsi qu’il l’écrit dans *Enfance Berlinoise*, son texte autobiographique centré sur ses jeunes années. Le chapitre “Tiergarten” s’ouvre en effet sur la remarque suivante: “Ne pas trouver son chemin dans une ville, ça ne signifie pas grand-chose. Mais s’égarer dans une ville comme on s’égare dans une forêt demande toute une éducation. Il faut alors que les noms des rues parlent à celui qui s’égare le langage des rameaux secs qui craquent” (*idem*: 29). Ce langage des noms, avec lui l’art de s’égarer, et donc de connaître une ville, s’apprennent par les cartes, et si Benjamin parcourant Moscou envisage des “films d’orientation” dans les grandes villes, pour en montrer à l’étranger les tours et détours, lui apprendre l’art de traquer les noms de rues et les points d’eau où ils se croisent, il conclut néanmoins: “à la fin les cartes et les plans gagnent: le soir au lit l’imagination jongle avec de vrais bâtiments, de vrais parcs et de vraies rues” (*idem*: 237). Le soir venu, la rêverie sur les plans est le second temps nécessaire pour que la déambulation,

d'abord aveugle, devienne expérience: le recueillement, dans les deux sens du terme, par l'imagination est le lieu du vrai, de l'authentique, et le plan est son support.

Ces noms sur la carte constituent ainsi à la fois la description de la ville et la ville elle-même. Moscou toujours: "Comme n'importe quelle autre ville Moscou bâtit avec des noms un petit monde en son cœur. Il y a là un casino qui s'appelle l'Alcazar', un hôtel du nom de 'Liverpool', un garni "Tyrol"" (*idem*: 273). De même, Benjamin note dans son texte sur Paris:

Près de la grande place devant la gare Saint-Lazare on a la moitié de la France et la moitié de l'Europe autour de soi. Des noms comme Havre, Anjou, Provence, Rouen, Londres, Amsterdam, Constantinople passent à travers les rues grises, comme des rubans moirés à travers la soie grise. (*idem*: 288)

Ce qui saille ici, ce qui apparaît visuellement, habille la grisaille informe des rues (son aveuglement premier), ce sont les noms qui déplacent d'autres réalités dans la ville: ils opèrent une déterritorialisation qui encastre une représentation dans le champ de l'expérience. L'Atlas de l'Empereur Kublaï Khan, dont on nous dit que "le catalogue des formes est infini", n'est pas autre chose qu'une telle énumération, et on y trouve pêle-mêle : "Cambaluc, (...) l'île de Java, (...) les côtes de Malabar", "Constantinople, (...) Jérusalem, (...) Samarcande", mais aussi "Paris, (...) le mont Saint-Michel, (...) San Francisco" (Calvino 2013: 163-167). Marco Polo les reconnaît toutes, et à l'Empereur qui lui fait remarquer qu'il les reconnaît mieux que lors de ses voyages, il répond:

En voyageant on s'aperçoit que les différences se perdent: chaque ville en arrive à ressembler à toutes les villes, les lieux les plus divers échangent forme, ordre, distances; une informe poussière envahit les continents. Ton atlas garde intactes les différences: cet assortiment de qualités qui sont comme les lettres d'un nom. (*idem*, 166)

Poussière informe et soie grise, ou encore plaine déserte sont les villes pour les voyageurs comme Marco Polo et Walter Benjamin, qui ne laissent aucune trace dans l'expérience, sans l'appui des noms sur la carte qui préservent leur identité, leur nom propre qui fait leur petit monde. Dans un singulier écho à l'Empereur, qu'il cite peut-être, Benjamin écrit ainsi à propos du plan de Paris dont il suit les tracés: "On peut ainsi,

morceau après morceau, suivre les rues sur la carte, on peut même aller ‘de rue en rue, de maison en maison’” (Benjamin 2007: 288).

L'énumération nominale est ainsi à la fois ce qui préserve les différences des villes, leurs qualités uniques, et ce qui atteste leur dilution dans l'informe, leur manque d'identité : il peut bien y avoir un hôtel Liverpool à Moscou comme une rue du Havre à Paris ou un tracé de la baie de San Francisco dans l'atlas de l'Empereur des Tartares. C'est pourquoi Benjamin dit de Moscou qu'elle est “ comme n'importe quelle ville “ (cf. supra): ce petit monde des noms propres qui illuminent ses rues ne lui est pas particulier, et se retrouve au contraire dans toutes les villes visitées par le philosophe. De même il apparaît que toutes les villes décrites par Marco Polo sont constituées d'éléments interchangeables: des puits, des clochetons, des tours, des remparts, des abreuvoirs pour les zèbres, des écoles pythagoriciennes, des chemins de fer souterrains... En somme rien qui leur soit propre et qui ne puisse se trouver ailleurs. Plus près de nous un autre auteur, belge celui-là, relève à son tour le phénomène: dans *Une Collection très Particulière*, recueil de nouvelles que Bernard Quiriny fait paraître en 2012, se trouve une collection de “Dix Villes”, fantaisistes mais rigoureusement localisées: Livoni, en Sicile; Saint-Hermier, en France; Morno, au Chili, etc. À Albicia, en Italie, de même que dans les autres, aucun élément ne permet de valider cet ancrage référentiel, sinon le fait de le signaler: on y trouve un théâtre, une placette, un pont au-dessus d'un ruisseau... Ce qui rend cette ville unique, d'après le narrateur, ce sont précisément les noms de ses rues et monuments, car *tout*, à Albicia, a été nommé d'après une célébrité locale, Ricardo Mancian: la place Mancian, le théâtre Mancian, le Mancianino, la Mancianella, la *calle* des Amours de Mancian... Qui fut Ricardo Mancian? Ça n'a bien sûr aucune importance; son nom seul fait l'identité d'Albicia:

Si vous rencontrez en chemin des passants et que vous savez un peu d'italien, ne manquez pas de leur demander qui était ce Mancian qui a donné son nom à toutes les rues. Vous apprécierez à leur valeur le haussement d'épaules et la mimique désolée qu'ils afficheront pour toute réponse, suivis d'un “ non so” que vous n'oublierez pas. (Quiriny 2012: 134)

Un autre ensemble de plans, “Les Plans Pharus”, de Berlin cette fois, est évoqué par Benjamin dans *Sens Unique*, recueil surréaliste de fragments poétiques et

philosophiques paru en 1928. “ J’en connais une qui est distraite”, écrit Benjamin, qui ajoute:

Là où me sont familiers les noms de mes fournisseurs, le lieu où je garde des documents, les adresses de mes amis, (...) se sont fixés chez elle des notions politiques, des slogans du parti, des formules de profession de foi, des ordres. Elle vit dans une ville de slogans (...) qui complotent et fraternisent, (...) où chaque mot a un cri de guerre en écho. (Benjamin 2007: 177)

Cette personne a, en quelque sorte, imprimé sur le plan un commentaire, qui fait “écho” aux noms, elle lui a superposé une grille explicative, et elle est dite “distraite”: cette notion de distraction n’est pas anodine chez Benjamin, car elle est la caractéristique de celui qui n’accède pas à l’expérience, ici de la ville. En effet, dans son texte célèbre *L’Œuvre d’Art à l’Époque de sa Reproductibilité Technique*, publié dans une première version en 1936, Benjamin reprend une critique commune du cinéma naissant, dénoncé comme une distraction, un divertissement pour les masses, sans aucun enjeu, et la synthétise en écrivant:

L’opposition entre distraction et recueillement peut (...) se traduire de la façon suivante: celui qui se recueille devant une œuvre d’art s’y abîme; il y pénètre comme ce peintre chinois dont la légende raconte que, contemplant son tableau achevé, il y disparut. Au contraire, la masse distraite recueille l’œuvre d’art en elle, elle lui transmet son rythme de vie, l’embrasse de ses flots. (Benjamin 2000b: 311)

Ainsi fait l’amie distraite du philosophe, qui réduit la ville à ses orientations politiques personnelles. L’individu distrait, ou celui qui cherche volontairement la distraction, est donc celui qui consomme la ville à son rythme, selon son propre mouvement, qui y projette son image au lieu de se recueillir devant ses monuments et ses noms. Il est tout à fait significatif que Benjamin désigne, dans ce même passage, l’architecture urbaine comme la première consommation de masse de l’humanité. Ainsi il écrit à la suite: “Les édifices en sont les exemples les plus évidents. De tout temps, l’architecture a été le prototype d’une œuvre d’art perçue de façon à la fois distraite et collective” (*ibidem*). L’expérience relève ainsi d’une démarche personnelle, d’une volonté de se soustraire à la masse et à la distraction.

Plus loin il ajoute que l'architecture est reçue par "perception incidente" et par accoutumance dans l'usage (*idem*: 312), autrement dit par le *mouvement* qui entraîne la foule dans la ville. Ce mouvement, que nous avons aussi appelé "rythme de vie", est l'objet même de la critique du cinéma commentée par Benjamin, lequel introduit le mouvement dans l'image et réduit le spectateur à la passivité, lui interdit l'expérience qui nécessite le recueillement: "le film est la forme d'art qui correspond à la vie (...) du premier passant venu dans une rue d'une grande ville" (*idem*, 309). On se souvient d'ailleurs que pour Benjamin, les cartes "gagnent" sur les films d'orientation urbaine qu'il envisage, en ce qu'elles proposent un recueillement par l'imagination, une première perte de soi dans la ville, et donc une première expérience. Dans *Sens Unique*, un fragment intitulé "Objets Perdus", fait précisément le lien entre la connaissance première d'une ville et la perte de cette expérience dans l'accoutumance, l'habitude, la quotidienneté qui recouvre notre perception de la ville par son mouvement répété :

Ce qui rend à ce point incomparable et irremplaçable la toute première vue d'un village, d'une ville dans le paysage, c'est qu'en elle le lointain résonne en communion très étroite avec le proche. L'accoutumance n'a pas encore fait son œuvre. A peine commençons-nous à nous y retrouver que le paysage a brusquement disparu (...). Lorsque nous avons commencé à nous retrouver dans un endroit, cette toute première image ne peut plus jamais revenir. (Benjamin 2007 : 189)

D'où l'importance de faire de cette première image un récit où se dépose l'expérience, car, paradoxalement, l'expérience est ce qui s'évapore avec le temps, non ce qui se fortifie. C'est lorsque l'on s'y retrouve, que l'on s'oriente, que le vrai visage de la ville disparaît, ne laissant place qu'au mouvement, et, dans son sillage, à l'informe et au grisâtre; l'expérience se situe dans l'insituable.

La petite focale, ou la ville dans le miroir

Nous retrouvons ici la seconde focale de Benjamin: la petite focale ou perception ultra-violette, celle du particulier, désignée par l'image ou paysage que recueille le voyageur avant de prendre ses habitudes dans la ville. Celle-ci est marquée par son caractère éphémère, contrairement au cinéma qui se définit par son aspect

reproductible. Dans une série de textes courts parus en 1929, et intitulés précisément *Images de Pensée*, Benjamin explique dans l'un d'eux que "le plaisir qu'on prend au monde des images" est "un sombre défi lancé au savoir"; il s'agit en effet, disions-nous, d'atteindre à l'extrême bord de la vision, de percevoir la limite entre le visible et l'invisible, donc de percevoir l'invisible comme invisible, ce que nous pourrions appeler avec Benjamin "le lointain", celui-là même qui "résonne avec le proche" dans la toute première image d'une ville, et qui donne son titre au texte que nous citons: "Le lointain et les images" (Benjamin 1998: 230). L'image y est bien un paysage vu de loin: "la mer est étendue dans sa baie, lisse comme un miroir; les forêts s'élèvent, masse immobile et muette (...) là-haut les ruines d'un château telles qu'elles existaient il y a déjà des siècles" (*ibidem*). Pour s'y abandonner, comme le peintre chinois dans sa peinture, celui que Benjamin nomme le rêveur doit "retirer au mouvement même son aiguillon" (*idem*: 231), dont la piqûre dissipe l'image, il doit oublier les milliards de vagues qui soulèvent la mer, le vent qui fait tressaillir la forêt à chaque souffle, l'éboulement lent et continu des pierres du château; alors seulement il atteint, dans le recueillement, "le repos, l'éternité": l'expérience de l'espace abolit celle du temps (*ibidem*). D'où l'idée que le particulier, le paysage, est néanmoins une manifestation du lointain, une mise à distance nécessaire, que nous pourrions appeler distance focale, pour faire disparaître le mouvement, laquelle crée paradoxalement une proximité, une résonance avec le lieu où le regard s'abîme, à la façon d'une mise au point. Benjamin conclut ce texte: "Fixer la nature dans des images pâlies, tel est le plaisir du rêveur. La frapper d'enchantement par un nouvel appel, c'est le don des poètes" (*ibidem*). Si les images pâlisent, s'atténuent par la disparition du mouvement, le poète est cet enchanteur capable de lui rendre des couleurs, de lui rendre la vie dans son immobilité, fixant l'image même du mouvement par ses mots.

La fixité contre le mouvement, c'est en effet ce que permettent les noms, à la portée du poète, ils sont ce par quoi le plan fixe le long des rues et des quartiers les images de la ville, ils en constituent en quelques sorte les *genius loci*. Dans *Sens Unique* nous lisons ainsi: "Seule l'image dans la représentation nourrit et anime la volonté. Le simple mot au contraire peut tout au plus l'enflammer (...). Pas de volonté saine sans l'exacte représentation figurative" (Benjamin 2007: 184). On voit ici que le mot n'est pas

le nom; ce dernier appelle une représentation figurative, ainsi le casino Alcazar de Moscou, la rue d'Anjou à Paris. Il est comme ces objets que Marco Polo ramène de ses voyages et qui, placés sur un échiquier devant l'empereur, forment des récits: "plumes d'autruche, sarbacanes, morceaux de quartz" (Calvino 2013: 32). Ce que Marco Polo rapporte, ce ne sont donc pas des nouvelles des villes qu'il visite, mais bien des images, une expérience particulière qui complète la connaissance générale dont dispose l'empereur par son atlas. Et ces récits, faits d'images, sont bien le lieu du recueillement qui permet l'expérience: le texte de *Sens Unique* que nous citons s'intitule "Moulin à prières", du nom de l'objet qui sert aux yogis à méditer, et rappelle que, pour qu'il y ait figuration, il doit y avoir innervation dans la langue, par le son et le souffle – langue qui est bien alors celle des poètes, "respirant sur les syllabes sacrées" (*ibidem*).

Les mots simples, quant à eux, désignent sans figurer, enflamment la volonté mais ne lui offrent aucun ancrage, à l'instar des slogans politiques de l'amie distraite de Berlin. Le mal du siècle pour Benjamin est en effet que "l'expérience a subi une chute de valeur" (Benjamin 2011: 38). Dans un texte un peu plus tardif, 1935, intitulé "L'Art de Raconter" (repris dans *Expérience et Pauvreté*), il écrit ainsi: "Chaque matin nous instruit des nouvelles du globe. Et pourtant nous sommes pauvres en histoires merveilleuses (...). La raison en est qu'aucun événement ne nous parvient plus qui n'ait déjà été imprégné d'explications" (Benjamin 1998: 253). L'expérience se communique en effet par le récit, non par l'information explicative de la presse, les nouvelles du jour que Marco Polo ne rapporte pas, et qui ne nous *apprennent* rien. Le plan et l'image font récit, car ils "préserve[nt] d'explications" l'expérience de la ville (*ibidem*), explications qui, comme le mouvement, "nous jette[nt] les choses au visage de manière aussi dangereuse qu'une auto qui vient vers nous en vibrant sur l'écran de cinéma" (Benjamin 2007: 205). Les deux vont d'ailleurs de pair au cinéma car, comme le relève Benjamin dans *Enfance Berlinoise*, "la musique [rend] endormants les voyages au cinéma parce qu'elle décompose l'image dont pourrait se nourrir l'imagination", laquelle est alors remplacée, dans ce mouvement même de décomposition, par "les sortilèges mensongers dont les pastorales entourent les oasis et les marches funèbres les murailles en ruine", autrement dit par des explications en musique, qui stéréotypent les images et vouent ce voyage assis à la distraction endormante (*idem*: 33-34).

De fait ce danger menace même de faire vibrer les images, à l'ère de la reproductibilité technique : si nous ne reprenons pas le terme de "photographie" posé initialement par notre citation liminaire qui distingue "la photographie et le plan – la connaissance la plus exacte du singulier et du général" (cf. *supra*), c'est que la photographie elle-même encourt la récupération par l'information, précisément lorsqu'elle est instrumentalisée par la presse au profit de l'actualité, lorsqu'elle est accompagnée d'une légende qui lui superpose une explication. Dans sa *Petite Histoire de la Photographie*, Benjamin distingue ainsi la photographie créatrice, qui vise à "plaire et à suggérer", celle qui explique son sujet par une démonstration esthétique; et la photographie constructive, qui vise à "délivrer une expérience et un enseignement", celle en somme qui nous donne prise pour *construire* (et donc retrouver) l'invisible au cœur du visible, là où la photographie créatrice s'accompagne d'une légende explicative, comme les slogans de l'amie distraite expliquent la ville de Berlin (Benjamin 2000a: 319). Dans ses notes aux *Passages Parisiens*, Benjamin remarque ainsi: "le flâneur fait de ses songes des légendes pour les images"; les images, pour le flâneur en mouvement, ne sont qu'illustrations pour ses slogans, ses explications légendées (Benjamin 1989: 437). Rétablissons un passage de la citation sur le plan Taride de Paris, omis plus tôt: "ceux (...) qui ne préfèrent pas rêver à leurs expériences parisiennes en consultant un plan plutôt qu'en regardant des photographies ou des notes de voyages, ceux-là sont bien à plaindre" (cf. *supra*). Si Benjamin songe sans doute ici aux photographies créatrices des guides de voyage, assorties de leurs notes et légendes, tout au contraire véritables photographies constructives sont celles de l'album *Paris* de Mario de Bucovich: évoquées à la fin de "Paris, la Ville dans le Miroir", elles constituent de cette ville la connaissance particulière, ultra-violette la plus aboutie:

Cette toute nouvelle collection de photographies intitulée Paris s'achève par l'image de la Seine: le grand miroir toujours vivant de Paris. Chaque jour la ville jette dans ce fleuve les images de ses solides édifices et de ses rêves de nuages. Il accepte de bonne grâce les offrandes de ce sacrifice et, en signe de sa faveur, il les brise en mille morceaux. (Benjamin 2007: 290)

Le privilège de Paris, pour Benjamin, est de contenir ses propres images, d'être une ville de livres et de miroirs, une ville d'expériences par excellence. Lisant Italo

Calvino, nous constatons que le cours de l'expérience semble n'avoir pas cessé de chuter au fil du vingtième siècle. Dans ses *Leçons Américaines*, écrites en 1985, l'écrivain remarque que le phénomène s'est étendu bien au-delà des seules photographies de la presse:

Nous vivons sous une pluie ininterrompue d'images; les médias les plus puissants ne cessent de transformer en images le monde, le multipliant dans une fantasmagorie de jeux de miroirs: ces images-là, bien souvent, sont dépourvues de la nécessité interne qui devrait caractériser toute image, en tant qu'elle est forme et signifié, en tant qu'elle s'impose à l'attention, en tant qu'elle est riche de sens virtuels. (Calvino 1989: 99)

Point d'expérience par ces images-là, car au contraire "nous n'arrivons plus à distinguer l'expérience directe de ce que nous avons vu pendant quelques secondes à la télévision" (*idem*: 149). Avec elles, viennent les stéréotypes et l'esthétisation du monde qui s'interposent entre notre regard et le lieu du recueillement, elles ne se tiennent pas par elles-mêmes mais illustrent, expliquent, synthétisent, valorisent, leurs fantasmagories vouant le monde à l'informe et au grisâtre. Ce faisant, nous perdons notre faculté d'attention, nous devenons distraits avec de moins en moins de possibilités de trouver un point d'accroche par lequel donner sens et forme à ce qui nous entoure, ce que l'auteur appelle notre "aptitude à penser par images", à nous construire des "mythes personnels" par la combinaison de l'expérience et des récits imagés (*ibidem*, l'auteur souligne). C'est pourquoi ceux de Benjamin sont bien des "images de pensée", tentant de lutter contre le fléau. De même Calvino, pour qui "dans la vie la forme se perd, à quoi je tente d'opposer l'unique remède concevable pour moi: une idée de la littérature" (*idem*: 100).

Faire littérature serait alors faire récit, c'est-à-dire trouver les mots qui suspendent l'explication pour laisser place à l'image. Ainsi l'incipit d'un article de Benjamin consacré à San Gimignano, petite ville italienne, donne:

Trouver des mots pour ce qu'on a devant les yeux – comme cela peut être difficile. Mais lorsqu'ils viennent, ils frappent le réel à petits coups de marteau jusqu'à ce qu'ils aient gravé l'image sur lui comme sur un plateau de cuivre. 'Le soir les femmes se rassemblent à la fontaine devant la porte de la ville pour puiser de l'eau dans de grandes cruches' – c'est seulement lorsque j'eus trouvé ces

mots que l'image se dégagea du vécu trop aveuglant, avec des bosselures dures et des ombres profondes. (Benjamin 2007: 299)

L'aveuglement premier, déjà rencontré à Moscou, passe avec le récit qui, non seulement opère une mise au point, mais in-forme le réel lui-même, lui confère sa visibilité: point de réel, en tout cas d'expérience du réel, sans récit pour Benjamin. L'image mise au net par le récit se révèle, au sens photographique du terme, par un jeu de contrastes, de bosselures et d'ombres profondes, qui en font saillir les éléments en tension, les forces vives qui innervent sa nécessité interne. L'absence d'informations, remplacées par des femmes qui portent leur cruche à la fontaine, est d'ailleurs reprochée par Kublaï Khan à Marco Polo, à moins que ce ne soit à Benjamin :

Les autres ambassadeurs m'informent de famines, de concussions, de complots, ou bien ils me signalent des mines de turquoises nouvellement découvertes, (...) et toi ? (...) Tu reviens de pays autrement lointains, et tout ce que tu sais me dire ce sont les pensées qui viennent à celui qui prend le frais le soir assis sur le seuil de sa maison. (Calvino 2013: 37, nous soulignons)

Réponse de Marco Polo dans le jardin de l'empereur, qui pourrait être celle de Benjamin à San Gimignano: "c'est le soir, nous sommes assis sur le grand escalier de ton palais, il souffle un peu de vent (...). Quel que soit le pays que mes paroles évoquent autour de toi, tu le verras d'un observatoire situé comme est le tien" (*ibidem*). Le paysage, comme image née d'un récit évocatoire, est aussi le fait d'une subjectivité, d'un point de vue qui ajuste la distance focale et oriente la perspective, et de fait la crée. Ainsi Benjamin à Riga, en Lettonie:

J'étais arrivé à Riga pour rendre visite à une amie. (...) Chaque porte cochère lançait des jets de flammes, chaque pierre d'angle faisait jaillir des étincelles et chaque tramway surgissait comme la voiture des pompiers. Elle pouvait en effet sortir de cette porte, tourner à l'angle de la rue et être assise dans le tramway. (Benjamin 2007: 175)

L'attente, la recherche de cette précieuse amie, le désir, donne cette lumière étincelante, ce vif contraste aux images dont Benjamin nous dit: "je ne les ai jamais revues sous cet aspect" (*ibidem*). Marco Polo lui répond / pourrait lui répondre que "les villes, comme les rêves, sont faites de désirs et de peurs, même si le fil de leur discours

est secret, leurs règles absurdes, leurs perspectives trompeuses; et toute chose en cache une autre” (Calvino 2013: 58). La vraie richesse d’une ville ce ne sont pas ses merveilles, ses traits uniques, mais “la réponse qu’elle apporte à l’une de tes questions” (*ibidem*): la ville est ouverte à l’interprétation, elle ne répond qu’aux questions qu’on lui pose, c’est pourquoi elle est “toujours en mesure de susciter étonnement et méditation”, à l’instar du récit selon la définition de Benjamin (Benjamin 1998: 255). Ainsi c’est à la rencontre de soi-même, de nos peurs et de nos désirs qui orientent notre perspective, que nous allons au fond du paysage, et pour y pénétrer il faut déchiffrer ce cryptogramme secret de la ville, passer dans ce trompe-l’œil d’images et de noms. Toute chose en cache une autre, car, par cette subjectivité même, cette évanescence des images, la perspective ou distance focale est à la fois ce qui rend visible le réel *et* ce qui révèle l’invisibilité du visible, son caractère trompeur.

Benjamin en atteste d’autant plus la présence au fond de l’image par un autre type de contraste, celui de l’analogie qui déterritorialise l’expérience de la ville, qui encastre en elle une autre réalité comme font les noms sur la carte. Ainsi, lorsque Benjamin cherche à définir ce qui fait la spécificité de Naples, il lance cette affirmation déconcertante: “ce qui distingue Naples des autres grandes villes, c’est ce qu’elle a en commun avec le village hottentot: (...) exister (...) ici c’est comme dans le village hottentot une affaire collective” (Benjamin 1998: 19). La description d’une ville chez Benjamin joue en permanence de ce type de contraste pour mieux révéler ce qui se cache derrière ces “ustensiles des ménages [qui] pendent des balcons comme des plantes en pot”, ou du moins pour signaler que quelque chose se cache (*idem*: 20). Ainsi on trouve à Moscou des marchands de vannerie “avec toutes sortes de marchandises colorées comme on peut en acheter partout à Capri” (Benjamin 2007: 238), des “maisonnettes en bois, exactement selon la même construction slave qu’on rencontre partout aux environs de Berlin” (*idem*: 273). Outre que ces descriptions par analogies opèrent le double mouvement de donner à voir et de frapper d’irréalité ce qui est vu, de faire résonner le proche avec le lointain, ce n’est que par ce phénomène de déplacement que les éléments évoqués peuvent être appréciés hors de la quotidienneté: “ce qui, avec la pierre de la Marche de Brandebourg, fait un effet si désolant, attire ici grâce aux belles couleurs qu’exhale le bois chaud” (*ibidem*), à tel point que le comparant acquiert plus de

réalité que le comparé, que c'est ici Berlin qui est vue, ou peut-être redécouverte, à travers Moscou. Le contraste est double: la déterritorialisation accentue le jeu des ombres et des couleurs, comme ces fleurs dans les jardins norvégiens dont Benjamin nous dit que "ce n'est pas que leur couleur soit plus vive qu'en climat tempéré, elle serait plutôt plus pâle. Mais elle tranche de manière beaucoup plus franche sur tout ce qui l'entoure" (*idem*: 303). Dans ce même texte, consacré aux pays du nord, la ville de Bergen "se trouve dans les monts Sabins" (*idem*: 302). Avec cette explication d'évidence: "car la mer qui repose dans le fjord profond est toujours lisse et les montagnes ont les formes des collines romaines" (*ibidem*). Comment ne pas le voir, maintenant que cela est dit? Le choix des analogies, qui croise expériences et images, structure bien ici les mythes personnels de Benjamin, qui donnent forme et sens aux villes vécues.

La construction d'une perspective par le récit et l'ajustement de la distance focale s'opèrent ainsi à la façon d'une mise en scène, où les belles couleurs du décor sentent la peinture fraîche et le carton-pâte. Toujours le récit s'affirme comme récit par ces procédés, d'une façon qui n'est pas sans rappeler la distanciation à l'œuvre dans le théâtre épique de son ami Bertolt Brecht, avec ce même enjeu de ne pas nous rendre dupes de ce qui est montré, de ne pas l'embrasser par le flot de notre rythme de vie. Dans son article "Qu'est-ce que le théâtre épique?", Benjamin constate que l'effet de distanciation procède "au moyen de l'interruption du déroulement de l'action", transformant la scène en "tableau", de la même façon que l'image suspend le mouvement (Benjamin 2000b: 322). Il s'agit alors de "provoquer l'étonnement" à l'égard du familier et du quotidien – étonnement qui, comme caractéristique du récit, s'oppose bien ici à la distraction (*ibidem*). De la même façon la distance focale est essentiellement une distance critique. Dans *Sens Unique* Benjamin note: "La critique est affaire de distance convenable. Elle est chez elle dans un monde où ce sont les perspectives et les optiques qui comptent et où il est possible d'adopter un point de vue " (Benjamin 2007: 205). Monde qui a cependant d'ores et déjà disparu, à l'ère du cinéma, de la publicité, de la presse et de la reproductibilité technique, ce pourquoi "son heure est depuis longtemps passée" (*ibidem*).

La ville même se découvre ainsi comme décor de théâtre. Benjamin rapporte que, logeant à Weimar, à l'auberge de l'Éléphant (dont le nom opère à lui seul un nouveau

phénomène de déterritorialisation), il observe à sa fenêtre, comme depuis une “loge”, la place du Marché sous la forme d’un ballet de marchandes et d’étalages “que même les scènes de Neuschwanstein et de Herrenschiemsee ne purent offrir à Louis II de Bavière” (*idem*: 282). De ce point de vue il peut observer, de l’extérieur, le “rythme syncopé des monnaies” (*ibidem*). Mais lorsque lui-même veut “aller sur scène”, rejoindre le mouvement, tout à coup “l’éclat et la fraîcheur du spectacle avaient disparu”, plus de danse ni de musique, mais échanges et trafics: l’image du matin ne peut être reçue que “sur des hauteurs”, en surplomb, la voici irrévocablement perdue dans le mouvement (*idem*: 283). Image et scène avec son décor, perspective et théâtre, distance prise par l’élévation, se retrouvent dans une autre de ses *Images de Pensée*, où s’effectue le cheminement inverse: Benjamin retranscrit un rêve dans lequel un couple lui fait visiter leur maison dans les Indes Néerlandaises, et dont il admire le salon “lambrissé de bois sombre” (Benjamin 1998: 237). Une vue imprenable est promise par le couple à l’étage, Benjamin s’attend à voir la mer, mais en haut des escaliers, par une fenêtre, c’est à nouveau “la pièce chaude et lambrissée, où il faisait bon vivre” (*ibidem*) que Benjamin redécouvre, cette fois affranchie du rythme de vie, comme un décor dont il devient le spectateur, et, ce faisant, découvre le secret. A noter que Marco Polo rapporte une ville de semblable façon, Irène, non pas en l’ayant visitée, mais en rapportant les descriptions des bergers qui l’aperçoivent du haut du plateau qui la surplombe. Elle est bruits et lumières, tours et calanques, pétards de fête et trompettes, rumeurs de guerre civile, mais lorsque l’empereur attend une description de la ville vue de l’intérieur, Marco Polo en est incapable: “quelle est la ville que ceux du plateau appellent Irène, je n’ai pas réussi à le savoir; (...) Irène est un nom de ville lointaine; qu’on en approche, elle change” (Calvino 2013: 151). Poussant à l’extrême le raisonnement, Marco Polo conclut: “La ville pour celui qui y passe sans y entrer est une chose, et une autre pour celui qui s’y trouve pris et n’en sort pas; (...) chacune mérite un nom différent; peut-être ai-je déjà parlé d’Irène, sous d’autres noms; peut-être n’ai-je jamais parlé que d’Irène” (*ibidem*). Benjamin, comme en écho, résume: “la ville n’est homogène qu’en apparence. Son nom même prend un accent différent selon les endroits où l’on se trouve”, à propos d’une ville qui est Paris, mais qui pourrait aussi bien être Weimar ou Irène (Benjamin 1989: 113).

Car si les images sont changeantes, si les éléments des villes sont interchangeable et si les analogies constructives suspendent leur territorialité, alors faire l'expérience des villes revient à découvrir par quelles rues elles se touchent: le voyageur se trouve comme le marin au long cour dont Benjamin dit qu'il "habite en pleine mer dans une ville où, sur la Cannebière de Marseille, un bistrot de Port-Saïd fait face à une maison close de Hambourg et où le Castel dell'Ovo de Naples se trouve sur la Plaza Cataluña de Barcelone" (Benjamin 2007: 225). Les différences sont alors pour les matelots celles des "nuances les plus exactes", et si chaque image de chaque ville mérite un nom différent, toutes les villes peuvent être Irène, aussi bien qu'elles peuvent être Penthésilée: de cette ville crépusculaire éparpillée dans une morne plaine, dont les constructions se rencontrent de loin en loin "entre des morceaux de campagne pelée", Marco Polo dit qu'on ne peut en distinguer l'intérieur de l'extérieur, "comme un lac aux rives basses qui se perd dans des marais" (Calvino 2013: 189-190). Arpenter Penthésilée revient à passer "d'une périphérie à l'autre", sans savoir si "il existe une Penthésilée reconnaissable (...) ou bien si Penthésilée n'est que la périphérie d'elle-même et possède partout son centre", à tel point que le Vénitien est pris d'une angoisse: "hors de Penthésilée, existe-t-il un dehors? Ou bien pour autant que tu t'éloignes de la ville, ne fais-tu que passer d'un limbe à l'autre sans arriver à en sortir?" (*idem*: 190-191). Or plusieurs villes semblent partager cette caractéristique: ainsi Moscou où "la rue prend (...) la dimension de la campagne" et qui "nulle part (...) ne semble être la ville elle-même; tout au plus sa banlieue" (Benjamin 2007: 272-273), Marseille à la périphérie de laquelle "fait rage sans interruption le grand combat décisif entre la ville et la campagne" (*idem*: 297), Naples qui est "anarchique, enchevêtrée, villageoise au centre", où d'ailleurs "personne ne s'oriente d'après les numéros de rue" car "les boutiques, les fontaines et les églises fournissent les points de repère" (Benjamin 1998: 12). À ce stade de notre périple, il n'est pas inutile d'évoquer une ville qui se situe un peu plus loin: Tokyo, dont Roland Barthes, dans *L'Empire des Signes*, nous dit qu'elle "possède bien un centre, mais ce centre est vide" (Barthes 2005: 45). Lieu à la fois "interdit et indifférent", dont la bordure est la "forme visible de l'invisibilité", ce vide central donne tout son mouvement à l'espace urbain, de même que "l'imaginaire se déploie circulairement, par détours et retours le long d'un sujet vide" (*idem*: 50). Comme

à Naples, il n’y a pas de numéro, et les rues n’ont pas même de nom; on ne s’oriente que par des schémas griffonnés à l’improvisiste, qui s’établissent “autour d’un repère connu, une gare par exemple” (*idem*: 52). Il n’est pas interdit de penser que Naples et Tokyo sont une seule ville, et qu’un tel schéma peut conduire, après bien des détours, des rues marchandes d’Asakusa “arquées de fleurs de cerisier en papier” au Castel dell’Ovo (*idem*: 57). De même si, lisant les villes imaginaires de Calvino et les villes vécues de Benjamin, il nous semble aisé de passer de l’une à l’autre au gré des bifurcations, ce n’est peut-être après tout que l’effet d’un hasard de perspective, le sort nécessaire des lecteurs au long cour.

C’est peut-être aussi le signe que nous avons découvert le secret que n’a pu trouver le narrateur de *La Ville à l’Infini*, une autre nouvelle de Bernard Quiriny. Dans ce texte le narrateur rencontre un homme dans une petite ville italienne, qui pourrait être Sanremo ou San Gimignano, ou encore Albicia, et pour qui la ville “est aussi toutes les autres villes” (Quiriny 2005: 107): tous les quartiers et toutes les rues de toutes les villes communiquent, pourvu que l’on sache par où passer, ou plus exactement pour qui le veut vraiment, et le mystérieux homme, retrouvé à Nantes, entraîne le narrateur à Londres au prix d’interminables “détours et retours”, démontrant de façon concluante que “Londres est située en Loire-Atlantique” (*idem*: 109). L’homme affirme: “Il n’y a pas plusieurs villes, il n’y en a qu’une. Et nous y sommes” (*idem*: 110). L’expérience de la ville a en effet ceci de troublant: elle est décentrée, tout espace urbain semble être la banlieue d’un même centre absent, le siège même de l’invisibilité autour duquel il se déploie et qui perce chaque image comme un point de fuite. En faire l’expérience nous place dans la posture de cet homme pour qui la ville “s’ouvre (...) à l’infini” (*idem*: 111). Si Marco Polo s’interroge avec inquiétude à l’idée de savoir s’il existe un dehors hors de Penthésilée, la question inverse nous taraude: existe-t-il seulement un dedans? Existe-t-il quelque chose qu’on puisse appeler une ville? Nous ne savons plus si c’est à propos des villes allemandes durant l’inflation ou de cette ville en lambeaux visitée par le marchand vénitien que Benjamin écrit dans *Sens Unique*: “les grandes villes apparaissent en tous lieux pénétrées et transpercées par la campagne. Non pas par le paysage, mais par ce que la libre nature a de plus amer, la terre arable, les grandes routes, le ciel nocturne” (Benjamin 2007: 160). Ici la campagne achève de

dévoré la ville, et plus que l'irréalité, c'est la disparition qui frappe l'architecture urbaine elle-même, livrant le voyageur à "l'insécurité (...) de la plaine déserte" (*ibidem*).

Histoire merveilleuse: le peintre chinois et le petit bossu

Puisque le visible est factice, et paraît paradoxalement moins tangible que l'invisible qui le trouble, l'expérience de l'espace urbain passe autant par les images de la ville, construites par le point de vue, que par les images dans la ville, lesquelles retiennent toute l'attention de qui cherche à percer le cryptogramme: ainsi Benjamin, se promenant au marché de Moscou, s'intéresse aux icônes religieuses aux formes étranges, aux jouets et aux miniatures de bois, véritables petits décors de théâtre dans le théâtre de la ville; dans les usines il constate le culte des cartes géographiques initié par le régime bolchevique "au même titre que le portrait de Lénine" (Benjamin 2007: 263); Paris est "la ville dans le miroir" car tout y est miroir, de l'asphalte poli des rues aux glaces à l'intérieur des cafés et jusqu'à la Seine elle-même (cf. *supra*); les bas-reliefs de nymphes et de gorgones des anciennes maisons patriciennes de Marseille sont désormais les "emblèmes de la corporation, de la guilde des prostituées" (*idem*: 292) qui y ont établi leurs quartiers, etc. De Moscou à Riga, Benjamin constate "la fonction architectonique des marchandises" (*idem*: 240): "On voit partout la marchandise peinte sur des enseignes ou barbouillée sur le mur de la maison" (*ibidem*). Coffres et courroies, corsets et chapeaux de femme, sacs de sucre et charbon, corne d'abondance faisant tomber une pluie de chaussures, tout cela "ressemble à des modèles tirés de vieux albums à colorier. La ville est chargée d'images de ce genre qu'on dirait sorties de tiroirs" (*idem*: 201-202). Cette Riga-là ressemble à s'y méprendre à la Tamara visitée par Marco Polo, quartiers proches d'une ville infinie: "on y pénètre par des rues hérissées d'enseignes qui sortent des murs. L'œil ne voit pas des choses mais des figures de choses qui signifient d'autres choses: la tenaille indique la maison de l'arracheur de dents, le pot la taverne, les hallebardes le corps de garde" (Calvino 2013: 21), et finalement: "comment sous cette épaisse enveloppe de signes est-elle en vérité, que contient-elle ou cache-t-elle, l'homme ressort de Tamara sans l'avoir appris" (Calvino 2013: 21-22). De la même manière dans l'expérience urbaine que propose Benjamin tout est à double-fond,

tout est perspectives trompeuses, images qui contiennent d'autres images à la façon des poupées russes, décors et scènes de théâtre: en un mot tout est fuyant, les images *de* la ville et *dans* la ville se répondent comme le miroir dans le miroir des cafés parisiens: "les miroirs sont l'élément spirituel de cette ville, son emblème, à l'intérieur duquel sont venus s'inscrire les emblèmes" (Benjamin 2007: 290). Parcourir les images d'une ville qui en forment le rébus, c'est ainsi s'y perdre sans fin, et ce pourrait bien être à propos de Paris que l'empereur demande à Marco Polo: "Le jour où je connaîtrai tous les emblèmes (...), saurai-je enfin posséder mon empire?" Ce à quoi le Vénitien répond: "Sire, ne crois pas cela: ce jour-là tu seras toi-même emblème parmi les emblèmes" (Calvino 2013: 33). Tel est le mystère des images de la ville, de l'expérience qu'on en fait, qu'on finit soi-même par se retrouver sur la photographie, y pénétrer véritablement comme le peintre chinois de la fable. A ce propos, Naples est pour Benjamin la ville poreuse par excellence:

Poreuse (...) est l'architecture. Édifice et action s'enchevêtrent dans des cours, des arcades et des escaliers. En tout on préserve la marge qui permet à ceux-ci de devenir le théâtre de nouvelles constellations imprévues. (...) Il faut dans tous les cas ménager sa place et sa chance à l'improvisation. (...) Balcon, parvis, fenêtre, porte cochère, escalier, toit sont scène et loge à la fois. Même l'existence la plus misérable est souveraine, dans le double savoir obscur de contribuer, dans toute sa déchéance, à une des images de la rue napolitaine qui ne reviendront jamais et, dans sa pauvreté, de savourer l'oisiveté, d'épouser le grand panorama. (Benjamin 1998: 11-13)

On retrouve ici le sombre défi lancé au savoir, la connaissance obscure, qui est un fait d'expérience, d'être au bord de l'invisible, de passer de l'autre côté du voile, et cette expérience se fait dans la ville, par cette porosité des images qui est une porosité entre le récit et le réel, qui eux aussi s'enchevêtrent, s'interpénètrent, au point que l'on puisse s'y perdre. C'est pourquoi les villes de Benjamin nous paraissent tant fantaisistes et celles de Calvino si réalistes, pourquoi elles se ressemblent au point qu'on puisse les confondre. Est-ce de Naples ou de Mélanie dont parle Marco Polo, lorsqu'il affirme:

Chaque fois qu'on arrive sur la place, on se trouve au milieu d'un dialogue : le soldat fanfaron et le parasite qui sort de chez quelqu'un se rencontrent avec le jeune homme dépensier et la courtisane, ou encore le père avare fait sur le pas de sa porte ses dernières recommandations à la fille amoureuse... (Calvino 2013: 103)

Dans tous les cas il s'agit d'une ville où les habitants sont à la fois sur la scène et dans la loge, conscients d'être dans le tableau pour qui arrive sur la place. Les phénomènes de déterritorialisation eux-mêmes, par la nomination et l'analogie, franchissent en permanence le seuil de l'imaginaire et du réel, tissant des liens de l'un à l'autre par ces passages.

Autre élément de porosité sont justement les passages parisiens, et dans son grand projet qui porte ce titre, Benjamin note:

Nulle part – si ce n'est dans les rêves – il n'est possible d'avoir une expérience du phénomène de la limite aussi originaire que dans les villes. Connaître celles-ci, c'est savoir où passent les lignes qui servent de démarcation, le long des viaducs, au travers des immeubles, au cœur du parc, sur la berge du fleuve (...). La limite traverse les rues ; c'est un seuil ; on entre dans un nouveau fief en faisant un pas dans le vide, comme si on avait franchi une marche qu'on ne voyait pas. (Benjamin 1989: 113)

Toutes les images que nous avons vues sont des seuils possibles vers l'invisible au fond du paysage, des marges entre le visible et l'invisible, à l'extrême bord de notre connaissance du monde, et celles-ci se trouvent dans la proximité même de nos villes et de notre quotidien: d'où la référence récurrente au rêve, qui est l'espace même du franchissement entre les mondes, le point où imaginaire et réel s'indifférencient. Dans *Enfance Berlinoise*, Benjamin livre une expérience semblable propre à l'enfant qui s'absorbe complètement dans ses jeux et ses activités, jusqu'à atteindre "l'élément silencieux, léger, floconneux (...) au cœur des choses" (Benjamin 2007: 70). L'occasion pour lui de donner une version plus détaillée du conte du peintre chinois, auquel il se compare:

Il s'agit d'un vieux peintre qui montrait à ses amis son dernier tableau. Il représentait un parc et un sentier étroit qui longeait une rivière, traversait un bosquet d'arbres et aboutissait devant une maisonnette. Une petite porte donnait accès à celle-ci. Mais quand les amis se retournèrent pour voir le peintre, celui-ci était parti, il était dans le tableau. Il prit le sentier étroit qui conduisait à la porte, s'arrêta devant elle, se retourna, sourit et disparut dans l'entrebâillement. (*idem*: 70-71)

Originnaire, l'expérience de la ville l'est aussi dans cet ouvrage. Lors de ses promenades dans le Berlin de son enfance, Benjamin raconte qu'il prenait plaisir à regarder à travers les grilles des puits d'aération, devant les soupiraux, pour, avec son imagination d'enfant, "rapporter du souterrain l'image d'un canari, d'une lampe ou d'un indigène" (*idem*: 132). Mais parfois, lorsqu'il ne ramenait pas cette image de sa journée, c'est elle qui le capturait en rêve durant la nuit, "par des regards qui, de ces trous de cave, venaient me viser" (*ibidem*). Cette créature des souterrains, il l'identifie au Petit Bossu d'une chanson populaire pour enfant, et il vit dans la crainte d'être regardé à son insu par le Petit Bossu: "celui que le Petit Bossu regarde ne fait pas attention. Ni à lui-même, ni même au Petit Bossu" (*idem*: 133). Autrement dit il est... distrait. De cette inattention s'en suit toujours une catastrophe: "Avec les compliments de Monsieur Maladroit', me disait [ma mère] lorsque j'avais cassé ou laissé tomber quelque chose. Et je comprends maintenant ce dont elle parlait. Elle parlait du Petit Bossu qui m'avait regardé" (*ibidem*). En somme, si nous sommes trop distraits pour entendre les récits, trop pris par le rythme de la vie, la consommation des lieux, la pure information, pour franchir les seuils, des monstres peuvent en sortir. Le Petit Bossu est celui-là même par qui "le cours de l'expérience a chuté", et a profité de notre inattention pour sortir; il est à l'origine du projet des Passages Parisiens, dont Benjamin dit: "Le capitalisme fut un phénomène naturel par lequel un sommeil nouveau, plein de rêves, s'empara de l'Europe, accompagné d'une réactivation des forces mythiques" (Benjamin 1989: 17). Si le cours de l'expérience a chuté, si l'information a envahi l'espace hier dévolu à l'expérience et au récit, c'est par le Petit Bossu du capitalisme et la reproductibilité des marchandises, l'équivalence des valeurs, qui sont autant de mythes: "La spécificité de la presse de boulevard va devenir au fil du temps l'information boursière. La *petite presse*, par le rôle qu'elle donne aux potins de la ville, ouvre la voie à cette information boursière" (Benjamin 2013: 856, le traducteur souligne). Dans les rues et les boulevards, les nouvelles du jour sont devenues celles de la marchandise, qui donne sens et forme à la ville, de même que "le vrai visage de [la photographie créatrice] est la réclame" (Benjamin 2000a: 318). L'ère de la critique et sa distance nécessaire sont révolues précisément depuis l'arrivée de "la publicité [qui] détruit la marge de liberté propre à l'examen et nous jette les choses (...) à tours de manivelle" (Benjamin 2007: 205-206).

Le flâneur lui-même, pris dans le mouvement et l'habitude qui rythment la ville, est conduit par "les emblèmes architectoniques du commerce" (Benjamin 1989: 111), et sa destination, par tous les détours qu'il prend, est toujours la même: le marché. Les passages parisiens eux-mêmes ne sont pas autre chose que des galeries marchandes. Leurs portes "sont des seuils. Aucune marche de pierre ne les signale. Mais on le remarque à l'attitude hésitante des rares personnes qui les franchissent. Des pas chichement mesurés révèlent, sans qu'eux-mêmes le sachent, qu'on est devant une décision à prendre" (*idem*: 114). Si Benjamin constate ainsi que "le commerce sait tirer parti du seuil" pour insinuer ses mythes dans le réel, chaque expérience de l'espace urbain nous laisse sur ce seuil, devant cette décision à prendre.

Si nous le voulons vraiment, si nous sommes attentifs, nous pouvons apercevoir un sentier étroit qui longe une rivière, et aboutit à une maisonnette. Derrière la porte, se trouve un peintre chinois, à moins que ce ne soit un marchand vénitien, un écrivain italien ou un philosophe allemand. Toute une communauté peut-être, dont on entend parfois les rires au détour d'une rue, pourvu que l'on s'arrête un instant, que l'on cherche ses mots pour décrire cette porte de fer, aux bosselures dures et aux ombres profondes. Tout se passe comme dans une histoire merveilleuse: il nous faut la bonne formule pour ouvrir la porte, et pour passer nous devons faire attention au Gardien Bossu sur le seuil.

Bibliographie:

Barthes, Roland (2005), *L'Empire des Signes*, coll. "Points Essais", Paris, Seuil [1970].

Benjamin, Walter (2013), *Baudelaire* (éd. Giorgio Agamben) (trad. Patrick Charbonneau), Paris, La Fabrique.

-- (2011), *Expérience et Pauvreté* suivi de *Le Conteur* et *La Tâche du Traducteur* (trad. Cédric Cohen Skalli), coll. "Petite Bibliothèque Payot", Paris, Payot & Rivages.

-- (1998), *Images de Pensée* (trad. Jean-François Poirier et Jean Lacoste), coll. "Titres", Paris, Christian Bourgeois.

-- (2000a), *Œuvres* (trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch), vol. 2, coll. "Folio Essais", Paris, Gallimard.

-- (2000b), *Œuvres* (trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch), vol. 3, coll. "Folio Essais", Paris, Gallimard.

-- (1989), *Paris, Capitale du XIX^e Siècle* (trad. Jean Lacoste), coll. "Passages", Paris, Cerf.

-- (2007), *Sens Unique* précédé de *Une Enfance Berlinoise* et suivi de *Paysages Urbains* (trad. Jean Lacoste), Paris, Maurice Nadeau.

Calvino, Italo (1989), *Leçons Américaines* (trad. Yves Hersan), coll. "Folio", Paris, Gallimard.

-- (2013), *Les Villes Invisibles* (trad. Jean Thibaudeau), coll. "Folio", Paris, Gallimard.

Quiriny, Bernard (2005), *L'Angoisse de la Première Phrase*, coll. "D'aujourd'hui", Paris, Phébus.

-- (2012), *Une Collection Très Particulière*, coll. "Nouvelles", Paris, Seuil.

Thomas Jonas est Doctorant en Littérature Française, dans le cadre d'une thèse co-dirigée par l'Université Paris 8 et par le Département de Philosophie de l'ENS Ulm, sous l'égide respectivement de Bruno Clément et Marc Crépon. Ses travaux portent sur la possibilité d'une "pensée du Dehors", qui s'élabore aux limites même du langage, et donne voix à l'inexprimable par une écriture hors de tout récit et de tout discours. Comédien et auteur de nouvelles, lauréat de plusieurs prix littéraires, il organise régulièrement des rencontres avec des auteurs invités à propos de l'imaginaire aujourd'hui, en partenariat avec la bibliothèque universitaire de l'Université Lille 3, et fut finaliste du concours Ma Thèse en 180 secondes en 2016, pour la Comue Paris Lumières.

Lisboa no *Livro do Desassossego*: Entre o real e o irreal

La Salette Loureiro

Universidade de Lisboa – CHAM, FCSH

Resumo: No *Livro do Desassossego*, Lisboa ocupa um lugar de destaque, surgindo como cidade real, mas também como porta de acesso para a construção de uma cidade irreal. Cidade profundamente amada pelo protagonista, um caso de topofilia, sobre ela Bernardo Soares elabora uma espécie de mapa emocional e uma autêntica cartografia sensorial, oferecendo-nos uma Lisboa polisensorial. Morador e guarda-livros na Rua dos Douradores, na contemplação ou na errância, o “autor” capta a cidade como paisagem e dá-nos imagens visuais, auditivas, olfactivas, ou cinéticas, mostrando uma Lisboa em constante metamorfose.

No entanto, em contraste com a permanente mutação da cidade, o quotidiano do “autor-protagonista” é repetitivo, regular e monótono, levando a que este, desgostoso da realidade e de si próprio, encontre como saída a construção de um mundo imaginário, concebido à sua própria medida, uma cidade irreal.

Palavras-chave: Lisboa, Cidade, Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*, Modernismo

Abstract: In the *Book of Disquiet*, Lisbon occupies a prominent place, appearing as a real city, but also as a gateway to the construction of an unreal city. City deeply beloved by the protagonist, a case of topophilia, about her Bernardo Soares elaborates a kind of emotional map and an authentic sensorial mapping, offering us a polisensorial Lisbon. Dweller and bookkeeper on Rua dos Douradores, in contemplation or wandering, the "author" captures the city as landscape and gives us visual, auditory, olfactory, or kinetic images, showing a Lisbon in constant metamorphosis.

However, in contrast to the permanent mutation of the city, the daily life of the "author-protagonist" is repetitive, regular and monotonous, causing him, disgusted with reality and himself, to find as output the construction of an imaginary world, conceived to his own measure, an unreal city.

Keywords: Lisbon, City, Fernando Pessoa, *The Book of Disquiet*, Modernism

Não há para mim flores como, sob o sol, o colorido variadíssimo de Lisboa.

Fernando Pessoa

Gabriel Josipovici considera que Fernando Pessoa, como outros autores modernistas, pertence a uma cidade, Lisboa, e que ele “has made that city his own” (1977: 26). De facto, as representações que Pessoa faz da sua cidade revelam que ele lhe pertence, mas também que ele criou a sua própria Lisboa, exercendo, por isso, sobre ela “une fonction auctoriale” (Westphal 2007: 253).

A isto acrescentaríamos que não há apenas uma Lisboa de Pessoa, mas várias, porque a Lisboa do heterónimo Álvaro de Campos não é a mesma de Bernardo Soares, nem tão pouco a do Guia *Lisbon: What the Tourist Should See*, escrito propositadamente para os turistas. Nos dois primeiros casos, estamos perante uma transposição literária ou artística e, por isso, ficcional, mas que, ainda assim, mantém com o referente, a Lisboa real, laços que permitem ao leitor reconhecer os espaços representados, correspondendo ao que Bertrand Westphal chama “consensus homotopique” (*idem*: 170).

Este facto e o prestígio atingido pela(s) Lisboa(s) de Pessoa, nomeadamente no *Livro do Desassossego*, levou a que “espaces humains et littérature sont devenus indissociables, et donc aussi l’imaginaire et réalité” (*idem*: 253), ou seja, “City begets text begets city” (Andersen 2015: pos. 149). Assim, Jerónimo Pizarro, um estudioso de Pessoa, considera este livro “o melhor roteiro de Lisboa para uma pessoa que não conhece a cidade”. Também Maria José Lancastre e Robert Bréchon consideram que o *Livro*, para além de outros géneros literários, é o romance desta cidade. A primeira considerou-o “o grande romance de Lisboa” (Lancastre 1985: 15) e o segundo escreveu que “les paysages urbains y sont si présents qu’on peut le lire aussi comme le roman géopoétique de la ville avec laquelle il entretient un rapport singulier, un peu comme Baudelaire avec Paris ou Joyce avec Dublin” (Bréchon 1992: s.p.).

Acresce que, neste caso, a partir da cidade real, o autor-protagonista cria de forma deliberada uma cidade irreal, os dois tópicos que desenvolvemos neste texto.

Em suma, a nosso ver, a representação de Lisboa no *Livro do Dessassossego* corresponde *grosso modo* ao conceito de "Thirdspace" proposto por Edward Soja, configurando-se como "the only place on earth where all places are", do *Aleph* de Borges, porque:

Everything comes together in Thirdspace : subjectivity and objectivity, the abstract and the concrete, the real and the imagined, the knowable and the unimaginable, the repetitive and the differential, structure and agency, mind and body, consciousness and the unconscious, the disciplined and the transdisciplinary, everyday life and unending history. (Soja 2016: 56-57)

A cidade real

Concentremo-nos, pois, na Lisboa de Bernardo Soares, cujo epicentro é a Rua dos Douradores, uma das "ruas intermédias da Baixa usual" (Pessoa 2012: 75), onde o autor-protagonista mora num quarto alugado, com vista para a cidade e o infinito¹, e onde é ajudante de guarda-livros num escritório numa empresa comercial. Aqui vive o seu quotidiano entediante, regular e monótono, medíocre e humilhante, a sua condição de "homem sem qualidades" (Bréchon 1997: 514). Contudo, mesmo considerando não ser nada nem ninguém, ele é, como diz, um "espelho caído sentiente virado para a variedade do mundo" (Pessoa 2012: 219), da qual nos dá conta ao longo do *Livro*. Esta insignificância da vida da personagem é reflectida em espelho pela modéstia do seu local de residência e trabalho e pela predominância de percursos por ruas secundárias da cidade.

A Rua dos Douradores, a que o autor atribui evidentes valores simbólicos, é o ponto nevrálgico de onde Soares, "corpo quieto e escrevente" (*idem*: 360), capta a sua cidade, de frente e em picado ou contrapicado, ou então, é este o ponto de onde parte para a sua errância por LISBOA (intencionalmente grafada a maiúsculas) (*idem*: 153), "transeunte de corpo e alma" (*idem*: 108-9) pelas ruas da Baixa e do sonho. Cumulativamente "Voyeur" e "Marcheur" (termos de Michel de Certeau), Soares, como "voyeur", do seu quarto andar ou esporadicamente das colinas da cidade, qual "Icare au-dessus de ces eaux, il peut ignorer les ruses de Dédale en des labyrinthes mobiles et sans

fin” (Certeau 1990: 140-141) e ler a sua cidade como um texto que se oferece ao seu “regard de dieu”, mas enquanto “marcheur”, ao nível da rua, mistura-se com “les pratiquants ordinaires de la ville”, escrevendo conjuntamente com eles esse mesmo “‘texte’ Urbain” (*ibidem*). Vivendo aquilo que Cousineau chama o “Complexo de Dédalo”, a experiência do seu quotidiano na cidade é, contudo, alternada ou simultaneamente fonte de prazer e sofrimento (cf. Loureiro 1996: 195-202, *idem* 2016, Cousineau 2013: 158-162), até porque, mesmo quando se sente aprisionado, encontra sempre uma saída para o infinito, como repete frequentemente, à semelhança do que Hamlet diz na epígrafe escolhida por Borges para *O Aleph*: “O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a King of infinite space” (*Hamlet*, II, 2).

Assim, pela Rua da Prata, da Alfândega, do Arsenal, dos Fanqueiros, pela Praça da Figueira, pelo Terreiro do Paço, com o Tejo sempre ao fundo e um céu em permanente metamorfose policromática, Soares vive a sua nula “vida quotidiana de transeunte incógnito” (Pessoa 2012: 267), constituída pelo trabalho, as refeições no restaurante, as estadas no café, a deambulação pela cidade, a meditação, a escrita, o sonho diário, um conjunto que Thomas Cousineau sintetiza na fórmula “symbiotic processes of experiencing, thinking and dreaming” (2013: 17).

É pois num contexto de frustração pessoal que Lisboa interfere na vida do protagonista, afirmando-se como um contraponto compensatório, um real em permanente mutação, que actua sobre o sujeito como uma espécie de bálsamo.² Diz Soares:

Contento-me afinal, com muito pouco: o ter cessado a chuva, o haver um sol bom neste Sul feliz (...), os passeios da Rua da Prata, o Tejo ao fundo, azul esverdeado a ouro, todo este recanto doméstico do sistema do Universo (Pessoa 2012: 186).

Os dias de sol sabem-me ao que eu não tenho (*idem*: 308).

Nestas circunstâncias, a Lisboa de Bernardo Soares desempenha a função protectora de mãe, tradicionalmente atribuída à cidade. Declarações como “Oh, Lisboa, meu lar!” (*idem*: 109) e “Se eu tivesse o mundo na mão, trocava-o, estou certo, por um bilhete para a Rua dos Douradores” (*idem*: 62) mostram a intensidade do amor do

protagonista por esta cidade e atestam que “La ville est réconfort et consolation dans le désespoir” (Mitscherlich 1970: 41) e um “foyer au sens affectif” (*idem*: 175).

Thomas Cousineau vai mais longe quando afirma que no *Livro* e no *Guia* “Pessoa Remade Lisbon a ‘Paradise Regained’” (2013: 28).

De facto, os sentimentos que Bernardo Soares nutre por Lisboa, visíveis na proliferação dos verbos “amar” e “gozar” ao longo do *Livro*, confirmam que estamos perante um caso de topofilia, de acordo com a definição deste conceito feita por Yi-Fu Tuan: “the affective bond between people and place or setting” (1990: pos. 149).

Com efeito, na Lisboa do quotidiano de Soares, a náusea e o tédio misturam-se com a gratificante captação das cores, dos sons, dos aromas, do movimento, trazendo para a ribalta vivências anódinas do homem moderno e confirmando que “A function of literary art is to give visibility to intimate experiences, including those of place” (Tuan 2014: 162).

Esta vivência diária da cidade resulta, assim, numa comovida fruição da alma e dos sentidos, pois como o próprio anuncia: “Sento-me à porta e embebo meus olhos e ouvidos nas cores e nos sons da paisagem, e canto lento, para mim só, vagos cantos que componho enquanto espero” (Pessoa 2012: 51). Deste modo, esta Lisboa antecipa em muitas décadas a definição de cidade feita por Marc Augé (1997: 150-151), quando ele diz que esta “est paysage, ciel, ombres, lumières, mouvement; elle est odeurs, odeurs variant avec les saisons et la situation, les lieux et les activités – odeurs d’essence et du mazout, de la brise océane, des ports ou des marchés; elle est bruit, rumeur, vacarme ou silence” (*apud* Westphal 2007: 220), uma caracterização que se adapta perfeitamente à Lisboa deste semi-heterónimo de Pessoa.

Efectivamente, entre as múltiplas perspectivas que a cidade de Bernardo Soares apresenta, a captação de Lisboa pelos sentidos ocupa um lugar de relevo, configurando-se como um caso de “polysensorialité”, de que nos fala Bertrand Westphal, e de que num primeiro momento aqui pretendemos dar conta.

Diz este investigador que “Lisbonne est polychrome. Lisbonne est olfactive. Lisbonne est sensuelle mais également polysensorielle” (Westphal 2006: 13), opinião que subscrevemos inteiramente, pois o *Livro do Desassossego* comprova isto mesmo.

Na verdade, poder-se-á dizer que Soares, ao registar a permanente metamorfose

de luz, cores, sons, aromas e movimento que ocorrem na cidade, procede a uma autêntica cartografia sensorial de Lisboa, quiçá, a uma “metafísica das sensações”, mas também a uma cartografia emocional (cf. Christian Nold, in Caeiro 2014: 233). Poderíamos talvez aventar que, com muitas décadas de avanço, ao registar as variações que ocorrem com a hora do dia, o dia da semana, as estações do ano e as condições atmosféricas, o autor faz uma espécie de *BioMapping* de Lisboa, um *sensitive map*, um mapa emocional, que estão agora na ordem do dia (cf. Collot 2014: 36, Caeiro 2014: 237).³

De facto, ao acordar, ao entardecer, a dormir, deserta ou buliçosa, Lisboa permanece sempre sob a sua “atenção distraidamente sobreatenta” (Pessoa 2012: 490), ocupando lugar de destaque qualitativo e quantitativo as manhãs, o poente, a noite, as estações do ano e a meteorologia. Ele é, como pretende, “um reflexor de imagens dadas, um biombo branco onde a realidade projecta cores e luz” (*idem*: 408), ou “uma placa fotográfica prolixamente impressionável” (*idem*: 456), sendo que essas imagens abrangem todos os sentidos, individual ou simultaneamente. E se o seu dia a dia é repetitivo e monótono, toda a paisagem é um manancial infindável de cambiantes, que o sujeito regista e muitas vezes absorve e incorpora, em harmoniosa osmose com o biorritmo urbano.

A análise das metamorfoses referidas mostra que, do ponto de vista do movimento, este aumenta ou diminui normalmente na razão directa do ruído. A manhã é um momento de sossego, em que, frequentemente, o protagonista vagueia pelas ruas ainda vazias, mas pouco a pouco a cidade emerge da neblina e do sono e, progressivamente, as ruas “desdesertam-se” (*idem*: 408) e tudo ferve de acção. Pelas ruas, correm as varinas, as vendedeiras, os padeiros, os leiteiros. A Praça da Figueira enche-se de vendedeiras, de fregueses e de colorido. Em evidente contraste, nos cruzamentos, estagnam os polícias. Mas, ao meio-dia, a cidade pára para almoçar e tudo se acalma, até recomeçar novamente e depois chegar o sossego do fim da tarde e o silêncio da noite, quando “dorme ao luar, álgida a cidade inteira” (*idem*: 421).

Relativamente às imagens visuais, diz-nos Darran Andersen que “The eye, and its position, is the fulcrum on which the entire visible universe pivots” (Andersen 2015: pos. 84), ora no *Livro do Desassossego*, a vista é um sentido hipervalorizado e ver é uma

actividade polifacetada, proveniente dos olhos, mas também de outros sentidos, e também do pensamento, do sonho e da recordação.

Visualmente, Soares oferece-nos belíssimos quadros, diríamos até, belíssimos filmes, com cores em permanente movimento e contínuas variações de luz. Veja-se a associação das descrições do *Livro do Desassossego* aos quadros de Monet, Turner, Van Gogh, Prins Eugen e Sisley, feita por Alfredo Margarido (1987).

Sob o efeito da luz do sol, a cidade ganha cores de um dinamismo infundável, adquirindo uma mobilidade cromática captada pelo autor-protagonista, perito em reproduzir esses fenómenos pictóricos ou cinematográficos. Diz Westphal, e Soares comprova, que “Lisbonne est une ville aux couleurs changeantes. Je ne connais aucune autre ville, en littérature, dont les tonalités soient aussi riches, aussi contradictoires” (Westphal 2006: 11).

Vejamos um exemplo desse processo de metamorfose cromática: “céu apenas, céu de todas as cores que desmaiam – azul branco, verde ainda azulado, cinzento pálido entre verde e azul, vagos tons remotos de cores de nuvens que o não são, amareladamente escurecidas de encarnado findo” (Pessoa 2012: 230).

Outras vezes, as cores fundem-se umas nas outras ou apresentam sucessivas tonalidades que lhes vêm do sol, do luar ou da própria cidade, como no seguinte exemplo: “Por entre a casaria, em intercalações de luz e sombra – ou, antes, de luz e de menos luz –, a manhã desata-se sobre a cidade. Parece que não vem do sol mas da cidade, e que é dos muros e dos telhados que a luz do alto se desprende” (*idem*: 361).

O poente produz também um colorido próprio, em que luz e sombra se misturam, tornando a cidade uma tela vibrante e incandescente, como quando “sobre a encosta do Castelo, o poente oposto arde em dezenas de janelas, num revérbero alto de fogo frio” (*idem*: 161), ou quando a esta “hora indefinida” a cidade se inunda de uma atmosfera azul que se espelha nos prédios e se reflecte nas pedras da calçada.

A noite também funciona pictoricamente e a chuva e as nuvens que a antecedem são também elementos plásticos. A chuva dá origem a múltiplas variações visuais, mas as nuvens anunciam outro fenómeno atmosférico aterrador: a trovoadas. Esta insinua-se de uma forma onipotente e ameaçadora, gerando uma ambiência claustrofóbica, que provoca “um mal-estar de tudo, um suspender cósmico da respiração” (*idem*: 109).

Outros dois elementos integram a paisagem lisboeta, os eléctricos e sempre, sempre, o Tejo, invariavelmente azul.

Mas, como diz Andersen, “The city is beyond the straightforward visual. Sound gives extra dimensions to space” (2015: pos. 4568). Henri Lefèbvre lembra-nos também que “L’espace s’écoute autant qu’il se voit, et s’entend avant qu’il se dévoile au regard” (2000: 231), o que acontece frequentemente no *Livro do Desassossego*, cujo protagonista capta o exterior e o oculto também através do som. Aqui, o ouvido é fonte de impressionantes paisagens sonoras, que vão do nocturno silêncio até ao “pedregulho de som” (Pessoa 2012: 229), o trovão. Pelo meio temos os ruídos dos carros, dos eléctricos, das carroças, dos cauteleiros, das varinas, da chuva.

Os silêncios têm origens, significados e efeitos diversos: da noite, do domingo, da manhã, da hora de almoço, da tardinha, da chuva, da trovoada. Este último cria uma atmosfera de expectativa sinistra e uma ambiência terrífica que tudo amedronta e transfigura.

Outro dos sentidos privilegiados no *Livro* é o olfacto. Sobre este, diz Marcel Roncayolo que “Les odeurs sont essentielles dans la reconnaissance des lieux” (*in* Sanson 2007: pos. 261), mas Soares vai mais longe quando o associa à visão e exalta o seu poder evocativo, dizendo que “é uma vista estranha. Evoca paisagens sentimentais por um desenhar súbito do subconsciente” (Pessoa 2012: 269). Esclarece que os perfumes “são uma maneira de a humildade do mundo externo falar comigo, dizer-me coisas do passado” (*idem*: 218). Destaca, assim, que é “o seu poder evocatório que o torna capaz de presentificar com grande intensidade vivências do passado infantil ou cultural” (Loureiro 1996: 222), ideia que Tuan viria a confirmar, dizendo que “Odor has the power to evoke vivid, emotionally-charged memories of past events and scenes” (Tuan 1990: pos. 215). Assim, “um cheiro a caixotes do caixoteiro” (Pessoa 2012: 269) evoca a memória literária de Cesário Verde e o seu cheiro a pão no forno. Porém, o cheiro pode revelar apenas a presença oculta de determinados produtos, como quando a maresia, acompanhada de frescura nauseante, se espalha pelas ruas da Baixa e penetra no mais íntimo do sujeito.

Finalmente, e porque na vida real “[a] human being perceives the world through all his senses simultaneously” (Tuan 1990: pos. 229), também no *Livro do Desassossego*

os sentidos agem em sinestesia, como ilustram vários fragmentos.

Estas são algumas das paisagens reais contempladas por “um urbano que passa a vida com o nariz no ar” (Margarido 1987: 25) e não prescinde nunca de VER do alto do seu “telhado espiritual” (Pessoa 2012: 116).

A cidade irreal

De facto, se no *Livro do Desassossego* a Lisboa real tem sobre o sujeito um efeito balsâmico, este é ainda assim claramente insuficiente para as suas aspirações e exigências. Como afirma Michel Collot em *La Pensée-Paysage*,

L'horizon délimite le paysage, mais cette limite est mobile, ouverte à l'appel de l'ailleurs. Cette dialectique du proche et du lointain inscrit dans le paysage une dynamique assez analogue au double mouvement de territorialisation et déterritorialisation qui anime, selon Deleuze et Guattari, toute pensée. (Collot 2011: 38)

Bernardo Soares desloca esta dialéctica do sentir/pensar para outra, a do sentir/sonhar, em que o segundo termo assume uma supremacia incontestável. Mas globalmente a análise de Collot corresponde ao que se passa no *Livro do Desassossego*, onde um constante apelo do infinito leva a que a representação da cidade exemplifique, em nosso entender, aquilo que Darran Andersen escreve no livro *Imaginary Cities*:

A history then of ever-changing cities, whether real or unreal, must also be a history of the imagination. Melville had a point when he wrote, 'It is not down in any map; true places never are'[88], but likewise imaginary places are never entirely unrealised. We can find them all around us. (Andersen 2015: pos 682-684)

No *Livro do Desassossego*, a permeabilidade entre o real e o irreal é uma constante e relaciona-se directamente com a afirmação de Bernardo Soares “A minha consciência da cidade é, por dentro, a minha consciência de mim” (Pessoa 2012: 361), mostrando assim que a exploração da cidade coincide com a exploração do seu próprio Eu,⁴ ou dela decorre, num movimento recursivo e interactivo, o que aponta para a ideia de que aquela, captada como paisagem, lhe oferece “des repères identitaires du Sujet”, “la figurabilité du social et des appartenances culturelles” (cf. Robin, *in* Sanson 2007: pos. 1159).

Neste sentido, poder-se-á dizer que, como Collot, também Soares considera que “Le monde comme tel n’existe que pour une conscience qui ne se sait elle-même qu’en se projectant vers lui” (Collot 2011: 33), como ilustra o texto 397 do *Livro*, ideia que conduz a um “espacement du sujet”, entendido como «ce mouvement par lequel il [le sujet] quitte son idée close sur elle-même pour s’ouvrir au dehors, au monde et à l’autre” (*idem*: 34).

A frequente oscilação entre o mundo exterior e o mundo interior e a interacção entre os dois que se verifica no *Livro*, e é considerada um dos aspectos da escrita modernista⁵, enquadra-se na constante reflexão de Pessoa sobre este assunto. Com efeito, no *Livro*, a captação da cidade como paisagem operacionaliza a ideia teorizada por Pessoa, segundo a qual “a arte que queira representar bem a realidade terá de a dar através duma representação simultânea da paisagem interior e da paisagem exterior. (...) terá de tentar dar uma intersecção de duas paisagens” (Pessoa 2015: 46-48), um processo que remete para a conhecida síntese “um estado de alma é uma paisagem”, reiterada nos textos de Pessoa e também no *Livro do Desassossego* (Pessoa 2012: 107), mas também para a fórmula “Devir-paisagem”, de José Gil. Aliás, Soares define-se dizendo “Sou um homem para quem o mundo exterior é uma realidade interior” (*idem*: 420).

Em suma, Pessoa e Soares têm plena consciência de que há uma interacção entre o interior e o exterior, o sujeito e o objecto, que afecta um e outro, característica modernista que os coloca em sintonia com Georg Simmel, para quem “the experience of modernity was grounded in the individual’s attempt to negotiate – and incorporate – external reality in relation to the psychic interiority of the self” (*apud* Harding 2005: pos. 313).

Estudos mais recentes vêm confirmar as ideias de Pessoa e dos modernistas, como é o caso de M. Merleau-Ponty, Pierre Sansot, Marcel Roncayolo, Nathalie Roelens e Michel Collot, afirmando este último que “L’exploration du monde extérieur n’est d’ailleurs nullement incompatible avec celle du monde intérieur: le paysage est par excellence le lieu d’un tel échange” (2014 : 29).

Neste ponto da nossa análise, abordaremos em primeiro lugar a função compensatória do universo sonhado no *Livro do Desassossego* e em segundo lugar o

método de transformação do real através do sonho e seus efeitos na construção de outros mundos, quiçá mundos plausíveis (Westphal).

Com efeito, constata-se que o protagonista, desgostoso da realidade e de si próprio, comprazendo-se na inação, através de um processo de “déterritorialisation” (Deleuze et Guattari) que a própria cidade propicia (Westphal 2006: 16-19), encontra uma saída na construção de um mundo imaginário, concebido à sua própria medida, uma cidade irreal. Essa sua escolha decorre da convicção de que o mundo sonhado é o que é realmente verdadeiro e de que “sonhar é muito mais prático que viver” (Pessoa 2012: 123), opinião que coincide com Bachelard, para quem “Toujours, imaginer sera plus grand que vivre” (Bachelard 1957: 90).

Desta forma, através do sonho, Soares faz à realidade aquilo que os Douradores faziam aos objectos, embelezando-os ou restaurando-os com folha de ouro. Parece, por isso, pertinente considerar a hipótese de a escolha da Rua dos Douradores não ter sido feita por acaso. À sua maneira, Soares é também ele um dourador, que “do alto da majestade de todos os sonhos, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa” (Pessoa 2012: 52), embeleza a sua vida através do sonho e da escrita, como assume quando diz “Douro-me de poentes supostos, mas o suposto é vivo na suposição. Alegro-me de brisas imaginárias, mas o imaginário vive quando se imagina” (*idem*: 346).

O onírico institui-se, assim, como “l’affirmation d’un temps et d’un lieu d’accomplissement”, associando-se pelos efeitos que produz ao estatuto do “sagrado”, tal como ele pode ser vivido na grande cidade, segundo a análise de Jean Rémy e Liliane Voyé (1981: 80-81), ao acrescentar à vivência do quotidiano (o primário), um “surplus de sens”, um suplemento de sentido, que leva a uma realização total, absoluta, de acordo com estes autores.

É nesta perspectiva que Soares, considerando-se a si próprio como espectador e espectáculo, constrói dentro de si um “teatro íntimo” (Pessoa 2012: 210), que só pode ser gratificante e compensador das frustrações reais duma vida incompleta, também ela frequentemente paisagenada em quadro citadino, como é o caso em que é figurada como “simples quadro externo, (...) bailado sem nexos, mexer de folhas ao vento, nuvens em que a luz do sol muda de cores, arruamentos antigos, ao acaso, em pontos desconformes da cidade” (*idem*: 204).

Passando ao segundo ponto enunciado, constatamos que toda essa construção de um mundo imaginário exige um método metuculoso, descrito várias vezes no *Livro*, o qual não dispensa o contacto com o real, pois como refere:

As cousas são a matéria para o meu sonho; por isso aplico uma atenção distraidamente sobreatenta a certos detalhes do Exterior.

Para dar relevo aos meus sonhos preciso conhecer como é que as paisagens reais e as personagens da vida nos aparecem relevadas. (*idem*: 490)

Assim entendida, a captação da cidade ganha novos contornos, inserindo-se num panorama muito mais vasto que se liga à opção do autor-protagonista pelo sonho e a todo o processo inerente, o qual inclui a observação do mundo exterior para ser tomado como modelo de uma construção imaginária dotada de “uma extraordinária nitidez de visão interior” (*idem*: 490), que abrange a concretização e exteriorização de ideias abstractas, sentimentos humanos, secretos impulsos, atitudes psíquicas, figuras e cenários dos sonhos. Acrescem a estes exemplos os lugares nunca vistos e ainda as pessoas e suas vidas pessoais e profissionais, às quais o sujeito acede, por vezes outrando-se nelas, à medida que as vê e analisa e as reconfigura por um processo de “imaginação e outridade” (*idem*: 268), com base na análise de instantes, “sensações mínimas, e de coisas pequeníssimas” (*idem*: 455), e ainda na decomposição de sensações e na atenção conferida a pormenores milimétricos, que ele considera “o glorioso infinitesimal” (*ibidem*).

Neste sentido, a Lisboa real, qual *Aleph* de Borges, oferece ao sujeito a possibilidade de devir-paisagem e devir-outro(s), fornecendo-lhe os modelos ou os pontos de partida para a emergência do onírico, tornando-se, assim, uma espécie de máquina geradora de multiplicidades, através da qual este alcança outros lugares e situações e devém-outro(s), pois, como afirma, “Numa grande dispersão unificada, ubíquo-me neles e eu crio e sou, (...), uma multidão de seres, conscientes e inconscientes, analisados e analíticos, que se reúnem em leque aberto” (*idem*: 253). De facto, Lisboa desempenha aqui um papel fundamental, pois é ela que oferece as personagens, o cenário e a variedade de situações indispensáveis à criação de mundos e dramas imaginários, materializando a possibilidade de construir inúmeros enredos e

constituindo-se como um duplo do sujeito, que a determinado momento se assume como “a cena nua onde passam vários actores representando várias peças” (*idem*: 290), a ponto de sujeito e cidade se reflectirem reciprocamente, quer por semelhança quer por contraste.

Assim, por um processo de “déterritorialisation”, Soares, qual “être pantoporos”, “Ce faisant, il brave la monotonie du réel et les restrictions du lieu” (Westphal 2011: pos. 4956), porém, enquanto Homem, como na *Antígona* de Sófocles, ele é um “pantoporos áporos” e um “hypsipolis ápolis”, facto que o obriga a recomeçar diariamente essa tarefa de reconstrução imaginária após sucessivas reterritorializações, ou seja, os inevitáveis regressos à realidade.

Nestas circunstâncias, a captação da cidade está desde sempre afectada pelo método aplicado pelo protagonista, que visa a construção de outros mundos, que sejam gratificantes, desiderato a que é submetido todo o processo perceptivo. Em conformidade com este modelo, constata-se que, se ver é uma actividade que assume a máxima importância no *Livro*, ela é, por um lado, uma actividade selectiva, pois “A minha visão das coisas suprime sempre nelas o que o meu sonho não pode utilizar” (*idem*: 491), por outro, ela não é um exclusivo dos olhos do corpo, pois é muitas vezes de olhos fechados que o sujeito contempla paisagens fascinantes que adquirem uma nitidez fotográfica, no sentido em que, como afirma, “Vejo as paisagens sonhadas com a mesma clareza com que fito as reais” (*idem*: 129).

Este método consiste então numa “erudição da sensibilidade” (*idem*: 158), que assenta na ideia de que “A verdadeira experiência consiste em restringir o contacto com a realidade e aumentar a análise desse contacto” (*idem*: 158), promovendo assim a produção de multiplicidades a nível de espaços, pessoas, situações e sensações, de forma a abarcar todo o universo, numa lógica em que “O universo não é meu: sou eu” (*idem*: 160).

A aplicação deste método permite a alternância entre mundos, mas também o seu funcionamento em simultâneo, operando desdobramentos do sujeito ou a sua ubiquidade em vários universos, pondo em cena um eu múltiplo, capaz de “seguir várias ideias ao mesmo tempo, observar as coisas e ao mesmo tempo sonhar assuntos muito diversos” (*idem*: 492), privilégio que lhe permite, por exemplo, “estar ao mesmo tempo

sonhando um poente real sobre o Tejo real e uma manhã sonhada sobre um Pacífico interior” (*ibidem*). Tal acontece sobretudo quando o sujeito se encontra em estados de sonolência ou semi-consciência, frequentemente atingidos intencionalmente, mas também em situações de plena lucidez.

Estão neste caso a deambulação pelas ruas, as pequenas viagens dentro ou à volta da cidade, as paisagens físicas e humanas captadas de forma fixa ou em movimento. Veja-se o que acontece enquanto deambula sonolento pelas ruas da Baixa e constata que “então, em plena vida, é que o sonho tem grandes cinemas. Desço uma rua irreal da Baixa e a realidade das vidas que não são ata-me, com carinho, a cabeça num trapo branco de reminiscências falsas” (*idem*: 139).

Outro caso paradigmático é a experiência da viagem de eléctrico, que se institui como dispositivo produtor de um manancial de criações imaginárias, feitas normalmente a partir da decomposição de sensações mínimas que o levam do visto ao não visto, do micro ao macro, do presente ao ausente, do próximo ao longínquo, como nos mostra o fragmento em que “Os bancos do eléctrico, de um entre-tecido de palha forte e pequena, levam-me a regiões distantes, multiplicam-se-me em indústrias, operários, casas de operários, vidas, realidades, tudo” (*idem*: 289). Aplicado aos passageiros do eléctrico, o mesmo processo confere-lhe o passaporte para a construção do filme das suas vidas pessoais, sociais e profissionais, o mesmo acontecendo com aqueles que, estando ausentes, têm presente o fruto do seu trabalho, como é visível no caso do “vestido da rapariga que vai em minha frente” (*idem*: 288), que lhe serve de ponto de partida para imaginar todas as fases de fabricação deste produto e todas as vidas dos envolvidos no processo, bem como os lugares e maquinaria inerentes.

Na mesma linha cabe o processo de devir-outro(s), quando “ao passar diante de casas, de villas, de chalés, vou vivendo em mim todas as vidas das criaturas que ali estão” (*idem*: 289), ou quando reconstrói toda a sua vida imaginando-se a viver nessas casas em épocas sucessivas.

Neste enquadramento, também as longas viagens se tornam desnecessárias para conhecer os espaços longínquos, os seus habitantes e as situações que vivem, pois, não saindo de Lisboa, conseguiu já passar “por cidades mais que [as] existentes, e os grandes rios de nenhuns mundos fluíram, absolutos, sob os meus olhos contemplativos” (*idem*:

159), conseguindo, assim, aceder também ao não existente. Há, por isso, razões para o protagonista se regozijar pelas vantagens e superioridade que tem sobre os viajantes reais, pois consegue vivências a que aqueles não acedem (*ibidem*).

Com este e outros exemplos, Soares ilustra a sua lógica de que “em nós está tudo” (*idem*: 158), ideia que recobre a sua máxima “Para viajar basta existir” (*idem*: 402), exemplificada pela afirmação de que “Quando se sente de mais, o Tejo é Atlântico sem número, e Cacilhas, outro continente, ou até outro universo” (*idem*: 146).

Desta maneira, Bernardo Soares, frequentemente de costas voltadas para a realidade cinzenta, cria e recria a sua própria cidade, faz dela o seu “monde plausible”⁶ (Westphal 2011), uma cidade sonhada, mas, para ele, mais real que qualquer outra, porque, como diz, “O sonhador é um emissor de notas, e as notas que emite correm na cidade do seu espírito do mesmo modo que as da realidade” (Pessoa 2012: 123) e “até deste quarto andar sobre a cidade se pode pensar no infinito. Um infinito com armazéns em baixo, é certo, mas com estrelas no fim...” (*idem*: 413).

E Lisboa contribui para isso, porque, como diz Westphal, ela é “Le pivot d’un rêve. Lisbonne est ailleurs” (Westphal 2006 : 19).

Em suma, no *Livro do Desassossego*, Lisboa é uma cidade em que “The real becomes unreal and the unreal becomes real” (Andersen 2015: pos. 1541), exactamente porque aqui “Dream becomes real becomes dream” (*idem*: pos. 354), sobretudo quando Soares apoia o cotovelo na sua varanda transfigurada em “amurada sem pó possível de um barco singrando num turismo infinito” (Pessoa 2012: 392).

Bibliografia

- Andersen, Darran (2015), *Imaginary Cities*, London, Influx Press (formato Kindle).
- Bachelard, Gaston (1957), *Poétique de l'Espace*, Paris, PUF.
- Bréchon, Robert (1992), "Paysages de Fernando Pessoa", *Cahiers de Géopoétique*, n° 3, <http://www.institut-geopoetique.org/fr/cahiers-de-geopoetique/28-paysages-de-fernando-pessoa> (último acesso em 20/06/2017).
- (1997), *Estranho Estrangeiro* (trad. Maria Abreu e Pedro Tâmen), Lisboa, Círculo de Leitores.
- Brosseau, Marc (2015), "Acquis et Ouvertures de la Géographie Littéraire", in *De l'Imaginaire Géographique aux Géographies de l'Imaginaire. Écritures de l'Espace*, Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour.
- Caeiro, Mário (2014), *A Arte na Cidade*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- Certeau, Michel de (1990), *L'Invention du Quotidien*, Paris, Gallimard.
- Collot, Michel (2011), *La Pensée-Paysage*, Arles, Actes-Sud.
- (2014), *Pour une Géographie Littéraire*, Paris, Éditions Corti.
- Cousineau, Thomas J. (2013), *The Unwritten Novel. Fernando Pessoa's The Book of Disquiet*, Dalkey Archive Press.
- Debarbieux, Bernard (2015), *L'Espace de L'Imaginaire. Essais et Détours*, Paris, CNRS Éditions (formato Kindle).
- Dupuy Lionel / Puyo Jean-Yves (Dir.) (2014), *L'Imaginaire Géographique. Entre Géographie, Langue et Littérature*, Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour.
- (2015), *De l'Imaginaire Géographique aux Géographies de l'Imaginaire. Écritures de l'Espace*, Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour.
- Gil, José (1994), *O Espaço Interior* (trad. Maria de Fátima Araújo), Lisboa, Presença.
- Harding, Desmond (2005), *Writing the City: Urban Visions and Literary Modernism*, New

York, Routledge (formato Kindle).

Josipovici, Gabriel (1977), *The Lessons of Modernism. And Other Essays*, London, MacMillan Press.

Lancastre, M. José de (1985), “Um Poeta, uma Cidade, uma Literatura”, in *Anais XIX*, col. Estudos Luso-brasileiros, 1-18.

Lefèbvre, Henri (2000), *La Production de l'Espace*, Paris, Ed. Anthropos.

Loureiro, La Salette (1996), *A Cidade em Autores do Primeiro Modernismo. Pessoa, Almada e Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Estampa.

-- (2016), “As (Multipli)Cidades dos Modernistas Portugueses”, *Uniletras*, vol. 38, nº 2, 251-264, <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/issue/view/547/showToc> (último acesso em 07/05/2017).

Margarido, Alfredo (1987), “O Imaginário plástico de Bernardo Soares”, *Colóquio/Artes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 73, 24-35.

Mitscherlich, Alexander (1970), *Psychanalyse et Urbanisme*, Paris, Gallimard.

Montandon, Alain (org.) (2006), *Lisbonne. Géocritique d'une Ville*, Clermont-Ferrant, Presses Universitaires Blaise-Pascal.

Pessoa, Fernando (2012), *Livro do Desassossego* (ed. Richard Zenith), Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2015), *Sobre Orpheu e o Sensacionismo* (ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith), Porto, Assírio & Alvim.

Remy, Jean/ Voyé, Liliane (1981), *Ville: Ordre et violence*, Paris, PUF.

Robin, Christelle (2007), “Paysage Urbain, Image du Corps, Figurelidentitaire”, in *Le Paysage Urbain: Représentations, significations, communication*, Paris, L'Harmattan.

Roelens, Nathalie / Vercruysse, Thomas (org.) (2016), *Lire, Écrire, Pratiquer la Ville*, Paris, Editions Kimé.

Sanson, Pascal (dir.) (2007), *Le Paysage Urbain: Représentations, significations, communication*, Paris, L'Harmattan (formato Kindle).

Simmel, Georg (2013), *Les Grandes Villes et la Vie de l'Esprit*, Paris, Éditions Payot (formato Kindle).

Soja, Edward W. (2016), *Thirdspace*, Malden, Blackwell Publishing [1996].

Tuan, Yi-Fu (1990), *Topophilia*, New York, Morningside Edition (formato Kindle).

-- (2014), *Space and Place. The Perspective of experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Westphal, Bertrand (2006), "Pourquoi une Géocritique de Lisbonne", in *Lisbonne. Géocritique d'une Ville*, Clermont-Ferrant, Presses Universitaires Blaise-Pascal.

-- (2007), *La Géocritique. Réel, fiction, Espace*, Paris, Editions de Minuit.

-- (2011), *Le Monde Plausible. Espace, lieu, carte*, Paris, Éditions de Minuit (formato Kindle).

La Salette Loureiro é actualmente investigadora do CHAM, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa. Fez licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas, na Universidade de Coimbra, e Curso de Mestrado em Literatura Comparada Portuguesa e Francesa, na Universidade Nova de Lisboa, onde iniciou Tese de Doutoramento sobre Nuno Bragança. Publicou *A Cidade em Autores do Primeiro Modernismo. Pessoa, Almada e Sá-Carneiro* e vários artigos em livros e revistas. Tem participado em Congressos, Colóquios e Conferências, destacando-se recentemente o *Congresso Internacional de Literatura e Ecocrítica, 100Orpheu, The Street & The City, 400 Anos no Diálogo das Artes. Cervantes & Shakespeare, Espaços Literários e Territórios Críticos*, e os Colóquios *Orpheu e Agora?, 100/Exílio&Centauro, Aimer Paris*.

NOTAS

¹ “Do meu quarto andar sobre o infinito” (Pessoa 2012: 380).

² Opinião que partilhamos com Cousineau, para quem “Both Soares and Pessoa’s model tourist ‘own’ Lisbon in highly gratifying ways” (Cousineau 2013: 29).

³ Cf. também <http://www.paris.emotionmap.net/>.

⁴ Cf. Marc Brosseau, “Sujet et lieu” e “Identité narrative” (in Dupuy 2015: 33-34); Ricœur, P. (1991), *Temps et Récit*, vol. III, Paris, Points, 355-356; Ricœur, P. (1990), *Soi-Même Comme un Autre*, Paris, Seuil, 175-176.

⁵ “Within this ‘mythic’ or ‘fourth’ dimension, the city’s fragmentation is complete’ in that ‘the many experiences of the characters are complemented by the contents of their consciousness, which enter the text as independent agents’” (Harding 2005: pos. 297).

⁶ “Est donc plausible ce qui est digne d’être applaudi. Le monde plausible serait donc un monde digne d’être applaudi” (Westphal 2011: pos. 204).

Ankh-Morpork: The City as Protagonist

Anikó Sóhar

Université Catholique Pázmány Péter

Abstract: In science fiction and fantasy, sometimes the city (whether it is real or imaginary) plays the leading role, for example New York in *Winter's Tale* by Mark Helprin, or London in *Neverwhere* by Neil Gaiman. Often, as in the case of Newford in several novels and short stories by Charles de Lint, a made-up city with its fictional topography and maps corresponds to and accentuates the social relations as well as the emotions embedded in the narration; the geography can indeed be emotional as it was so aptly put by Sir Terry Pratchett when he appointed Rincewind (one of his regularly popping-up characters) “Egregious Professor of Cruel and Unusual Geography of Unseen University” (among other jobs). Sir Terry also dreamt up a very significant city called Ankh-Morpork in his Discworld series (which might have been based on Budapest) which offers a perfect topic for discussion. Ankh-Morpork, which was a simple although very funny parody of a typical city in fantasy fiction at the beginning, gradually becomes a setting for emancipation, liberation and disenfranchisement from various bonds, and provides ample examples of references to British and internationalised culture. The city itself does not play a leading role in any of the novels, but when the whole series is taken into consideration, its significance is immediately apparent, the whole series forms a sort of *bildungsroman* which describes the maturation process of Ankh-Morpork. The whole sensational landscape created for our amusement as well as intellectual and moral benefit could be accurately mapped in terms of literary-cum-urban-studies, geopoetics, focusing on several aspects of social criticism.

Keywords: fantasy, series, parody, humour, *bildungsroman*, metafiction, emancipation

Resumo: No âmbito da ficção científica e da fantasia, a cidade (seja ela real ou ficcionada) desempenha, por vezes, o papel primordial, como Nova Iorque em *Winter's Tale* de Mark Helprin, ou Londres em *Neverwhere* de Neil Gaiman. Recorrentemente, como no caso de Newford em vários romances e contos de

Charles de Lint, uma cidade forjada com a sua topografia e mapas fictícios corresponde e acentua não só as relações sociais, mas também as emoções contidas na narração; a geografia pode, de igual modo, ser emocional, tal como enfatizou Terry Pratchett quando nomeou Rincewind (uma das suas personagens usuais), “Egrégio Professor da Cruel e Invulgar Geografia da Universidade Invisível” (entre outros trabalhos). Terry Pratchett projetou, ainda, uma cidade bastante significativa à qual chamou Ankn-Morpork, na série Discworld (que, eventualmente, poderia ter sido baseada na cidade de Budapeste), que se oferece como um tópico profícuo para a discussão. Ankn-Morpork, que era um local simples embora mimetizasse uma paródia de uma cidade típica do domínio da fantasia, no início, transformou-se paulatinamente num ponto de emancipação, libertação e desmantelamento de alguns laços, e fornece exemplos amplos de referências à cultura britânica internacionalizada. A cidade, em si, não desempenha um papel principal em nenhum dos romances, não obstante, quando se considera a série na totalidade, o seu relevo torna-se, de imediato, evidente, dado que toda a produção constitui um tipo de *bildungsroman*, que descreve o processo de conceção de Ankh-Morpork. A paisagem sensacional criada para o entretenimento dos leitores assim como os benefícios intelectuais e morais poderiam ser mapeados, com precisão, através de termos dos estudos literários-urbanos e geopoéticos, dando enfoque a múltiplos aspetos da crítica social.

Palavras-chave: fantasia, séries, paródia, humor, *bildungsroman*, metaficção, emancipação

For there to be culture in a deep sense of the word, there has to be a consensus in the social group about what is essential. In every grounded and vivifying culture, you find a central focus. Everyone (no doubt with different levels of discourse) refers to it – the philosopher in his study, the peasant in his field. (White 1994)

So does the novelist in his books, particularly, if he is both inside and outside of the norm, as I hope this brief sketch focusing on a very narrow central topic will demonstrate. The Humanist writer whom I shall talk about in this paper, Terry Pratchett had a really comprehensive, quite profound knowledge of Western civilisation and culture, at least in certain aspects of it, and this knowledge, his grasp of essentials he used to parody, as White put it, “this object-ridden, activity-frantic consumer-culture,” at the same time presenting several role models, several ways to fulfill one’s potential. He created several worlds, described many landscapes which were always more than simple background. The land and its inhabitants have a very deep link in all his stories,

the relationship to the earth is fundamental (e.g. the Tiffany Aching series, *Wyrd Sisters*, *Carpe Jugulum* et cetera), therefore my chosen topic seems a fitting contribution to the volume devoted to geocriticism. “The Geopoetics of an author is to be understood as his territorial intelligence, poetic and imagining ability for producing and constructing a world, his characteristic determination and presentation of the relation Man – Earth.” (Italiano 2016: 4). Pratchett excelled in this, and perhaps the best example of his geopoetics is the city-state, Ankh-Morpork to be discussed here.

The author: Terry Pratchett

In the hands of a Terry Pratchett or a James Morrow, the fantastic is a glorious vehicle for satire on contemporary mores and institutions. (Attebery 2014: 4)

Terry Pratchett, that is Sir Terence David John Pratchett was born on 28 April 1948 in Beaconsfield and died on 12 March 2015 in Broad Chalke. He wrote more than 70 books, among them 41 Discworld novels. Several of these were adapted to the stage, radio, television or cinema (both animation and films); turned into comics, videogames, or board games; picture books, maps, guides, calendars and diaries were produced in collaboration with him. More than 85 million Pratchett books were sold in 37 languages; in the nineties he was the best selling British author, every hundredth novel sold in the UK were written by him¹. His most famous creation, the Discworld induced a lot of spin-off material, gave rise to a small industry. Fans of his works have created online fora, several newsgroups and webpages exclusively dealing with the Pratchett oeuvre or a part of it, usually the Discworld (see <https://www.lspace.org/>). Tit for tat: even a parody of his comedies was published in 2015.

He started his career as a journalist and composed parodies of his beloved science fiction and fantasy only in his spare time. When these became successful enough, he turned professional (1987) and devoted his time to writing, producing two novels every year until 2004. Regardless of topic or genre, all his work display his humane and humanitarian views, including his sense of justice and fairness, his cunning and artful way of thinking, his tremendous language, communication and combinatorial skills, his

peculiar and playful way of spotting the absurd in human history and society and presenting it edifyingly as well as amusingly, captivating the readers, having them laughing aloud and making them involved; and all of these effortlessly, wittily, inspiringly. Pratchett invented 'narrative causality' which he employs and alters unexpectedly, until his illness, the plot in his works generally had three unpredictable twists.

In a nutshell, it means stories have a shape. It's very easy to follow that shape and very hard to escape from it. Let me put it at its crudest; if the youngest son of the king goes on a quest in which his two eldest brothers have failed, you know for a certainty he's going to succeed. Narrative causality dictates that he will. And when he meets an old woman in the woods, whom his brothers failed to assist, and shares his lunch with her, she's going to give him something, say something or be something which materially assists his quest. That's built into the story structure of the Western world.

Narrative causality is a sense how plots, sub-plots and bits of story tend to follow a shape similar to thousands of others that have gone before (Nicholls 343-344)

Notwithstanding his acuity of mind and writing, he received only a few honours in his life: was appointed Officer of the Order of the British Empire (OBE) in 1998, won the British Science Fiction Award for *Pyramids* in 1989 and the annual Carnegie Medal in 2001, was knighted for services to literature (2009 New Year Honours), got the World Fantasy Award for Life Achievement in 2010, the 13th Bollinger Everyman Wodehouse Prize for Comic Fiction in 2013 (for *Snuff*, his 50th book) and the Kate Wilhelm Solstice Award from the Science Fiction and Fantasy Writers of America posthumously, in 2016.

Academia has mainly ignored his works (apart from theses, from BA to PhD, a biography², and a few scholarly works, only two of them focusing on literature³), perhaps because of his popularity (idolisation of the masses is still suspect), perhaps due to the doubly peripheral status of his chosen aspect and mode (Frye 1957): it is still frowned upon, still not *comme il faut* to take humour seriously, let alone fantasy. *Terry Pratchett's Narrative Worlds: From Giant Turtles to Small Gods* by Marion Rana discussing Pratchett life and literary world will be published in December this year.

In 2007 Pratchett was diagnosed with early-onset Alzheimer's disease. From that moment on, he began a public awareness campaign to call attention – and donations – to

this terrible 'embuggerance' as he named his illness. He himself donated more than one million USD to Alzheimer research. In 2013 Pratchett was named the Humanist of the Year for his awareness campaign to raise funds for Alzheimer research and fighting for the right to die, for being the presenter in an award-winning BBC documentary about assisted death and saying, "it should be possible for someone stricken with a serious and ultimately fatal illness to choose to die peacefully with medical help, rather than suffer." As an expression of esteem and admiration, 17 writers wrote about memory *In Memory: A Tribute to Sir Terry Pratchett* in 2015.

An asteroid is christened 127005 Pratchett as one of his hobbies was star-gazing. Another was supporting the orangutans. The author had a relationship with the Orangutan Foundation for years, he became a trustee of the charity in 1994 whilst filming *Terry Pratchett's Jungle Quest*. He also worked with the charity whilst filming *Terry Pratchett Facing Extinction*. A biennial award was also named after him, the Terry Pratchett First Novel Award for the best unpublished science fiction novel in the Commonwealth of Nations. On 8th April 2014, the first International Sir Terry Pratchett Day was celebrated at the London Book Fair. When he died, graffiti tributes popped up at several places in the United Kingdom (most notably in Shoreditch Street in London), some of them took three months to complete.

The BBC produced and broadcast a dramatised documentary about his life entitled *Back in Black* on 11 February 2017. Salisbury Museum presents a major exhibition entitled *Terry Pratchett: His World* about the life of the author, humanist and activist from 16 September 2017 to 13 January 2018.

No writer in my lifetime has given me as much pleasure and happiness. He could do knockabout for schoolboys (and girls) but he was also subtle and wise and very funny in the adult world. I loved him because almost all the characters he didn't like slowly grew more real, more interesting, more complicated perhaps to his own surprise. (Byatt 2015: s.p.)

Obeying Terry Pratchett's last wish, all his unfinished novels, that is, the hard disks storing them, were destroyed using a steamroller on 30th August 2017 ensuring that after the last one he approved no more Discworld novels would ever be published again.

Pratchett wrote in *Going Postal* that “[a] man’s not dead while his name’s still spoken” (Pratchett 2004: 79) in connection with a code called GNU commemorating a deceased character, so after his death a similar GNU code was designed by Reddit as a way to add Pratchett to the HTML code of websites, and developers soon posted ways of adding the code to different servers, apps, proxies, and even to mail servers and blogging sites. So now #GNUTerryPratchett will run through the internet forever...

The series: Discworld

For, as the world tumbles lazily, it is revealed as the Discworld - flat, circular, and carried through space on the back of four elephants who stand on the back of Great A'tuin, the only turtle ever to feature on the Hertzsprung-Russell Diagram, a turtle ten thousand miles long, dusted with the frost of dead comets, meteor-pocked, albedo-eyed. No-one knows the reason for all this, but it is probably quantum. Much that is weird could happen on a world on the back of a turtle like that. (P: 7⁴)

The Discworld series started in 1983 with *The Colour of Magic*, a pure parody, and ended in 2015 with the posthumous *The Shepherd's Crown*, the closing volume of a juvenile coming-of-age sub-series, and consists of 41 books and a few short stories. Additional information can be gained from maps, tourist guides, an atlas, a cookbook, an 'almanak', *Mrs Bradshaw's Handbook* (on travels by train), *The Art of Discworld*, *The Folklore of Discworld*, two illustrated children's books, *The Unseen University Cut-out Book*, four volumes of popular science, the themed Discworld diaries (1998-2003, 2007-2008, 2015), and the companions (nine so far, the most recent is up to 2011, including *Snuff*). Ankh-Morpork has both a map (1993, the very first one) and a tourist guide (2012) which clearly shows its significance, just like the themes of the diaries, all of them are in connection with the city, seven out of the ten give an account of Morporkian institutions or groups.

Pratchett's capacity to come up with unimaginably funny things has made his Discworld novels bestsellers. A planet with its genesis in an amalgam of Earthly creation myths, Discworld is a flat plane supported by four elephants standing on the back of a great turtle called A'Tuin, floating in the far regions of space.

It is populated by a pantheon of wacky characters. They include Granny Weatherwax, a knowing old bag of a witch; Carrot, a six-foot-tall dwarf, and Death, who once worked as a cook in a fast food joint. Visiting tourist Twoflower acts as a kind of Everyman figure, the reader's representative in this madhouse. They engage in all he exploits familiar to readers of fantasy, but on the Discworld everything is played strictly for laughs. (Nicholls 1993: 341)

The Disc, a secondary world⁵ is based on a mytheme, a world turtle which occurs in several mythologies and folk tales, and, as usual, Pratchett has combined several myths: his fantasy setting also includes world elephants, and a Flat Earth called the Disc whose centre has an enormous mountain, The Hub also known as Cori Celesti, where the overmany gods and goddesses⁶ dwell and which is the pivot of the Disc's magical field. Pratchett describes magic as an elemental force, like gravity, similar to background radiation: always there, only its amount differs. Magic warps reality (there is even a Law of Conservation of Reality) which allows the existence of the Discworld and provides the author with a locale where anything may happen and usually does. Belief creates gods/goddesses and endow them with supernatural powers: in *Going Postal* the protagonist publicly – and deceitfully – attributes finding a lot of money to Anoaia, the Goddess of Things That Get Stuck in Drawers, till then a very minor deity indeed, thus renders her capable of real miraculous intervention later on thanks to the great amount of belief and prayers the goddess receives from people who would also like to have a godsend.

The adventuresome and variegated narratives combine all sorts of humour and are interleaved with lots of information which requires encyclopaedic learning and well-informedness to appreciate them to the full, but of course they are enjoyable at several levels, it depends on the reader's preliminary knowledge, cultural background and abstraction skills how much they can perceive.

At the beginning these novels were linked to one another just loosely. If one reads them in their published order, not according to the six distinct, thematically separate sub-series (Rincewind, Death, City Watch, witches, industrial revolution, ancient civilisations), the process how the original light-hearted caricatures (e.g., Conan the Barbarian by Robert E. Howard or Cthulhu by H. P. Lovecraft), parodies (e.g., that of *Macbeth* or the *Arabian Nights*), pastiches have gradually developed into a staunch and

persevering communication of a profound, considered and consistent world view through delightful stories full of linguistic feats and logical somersaults which swerve from the expected patterns unpredictably (at least until the Alzheimer) can be traced easily. Even at a first glance, it is apparent how the initially pure entertainment and slyness have become, due to Pratchett's implacable sense of justice, a lashing out, chastisement against any oppression and stupidity. This attitude manifests best in the demonstrative chapters of the popular science books (*The Science of Discworld 1-4*), and the transformation of the city-state, Ankh-Morpork.

Unlike most fantasy fiction, the Discworld novels repudiate destiny (even in the form of narrative causality, see later) and advocate free will: the last scion of the Ankh-Morpork royal family who was raised by dwarves therefore considers himself a dwarf despite his height, refuses the throne and chooses to be a policeman (*Guards! Guards!*), the lost heir of a kingdom refuses the throne and chooses to be an actor (*Wyrd Sisters*); Cinderella decides not to marry the prince (*Witches Abroad*); the war between two nations suddenly metamorphoses into a friendly football match (*Jingo*) which, although certainly a battle, is not the usual outcome of armed conflicts (this motif is further developed in *Unseen Academicals*).

The novels always use patterns from well-known myths, tales, quotes from or allusions to literary or other art works (*Midsummer Night's Dream*, *Rubaiyat*, *Gone with the Wind*, *The Lord of the Rings*, *Gentlemen Prefer Blondes*, *The Son of Lassie* etc.), scientific facts (from Brownian motion to quantum mechanics) and obscure titbits⁷ of mostly Anglo-Saxon cultures, all of these with quirky twists: for instance, in *Maskerade*, the Discworld version of *The Phantom of the Opera*, at the end the leading part is given to a beautiful and slim girl who cannot sing well instead of the fat one with an astonishing voice, a surprising, but much more realistic happy ending than the one a well-read audience would hope for. Pratchett often hints at an idea or person, mentions something in passing, and develops it (the concept or the character etc.) later on (e.g., the name of a village which occurs in the third volume, *Equal Rites*, gets explained in the 25th, *Carpe Jugulum*).

All in all, the series holds up a mirror to various aspects of human civilisation, shows a distorted yet truthful image of our reality in each volume, and these images

combined together produce very severe social criticism from a humanistic standpoint, (partly) hidden behind the jokes and captivating narratives.

The city: Ankh-Morpork

The stars below are campfires, out in the desert, and the lights of remote villages high in the forested mountains. Towns are smeared nebulae, cities are vast constellations; the great sprawling city of Ankh-Morpork, for example, glows like a couple of colliding galaxies. (P: 8)

Ankh-Morpork, also referred to as the “Big Wahoonie,” is the biggest city of the Discworld, located where the Sto Plains meet the Circle Sea, bisected by the River Ankh, the hilly side belongs to the aristocracy and the well-to-do, the flat side to the poor and the working classes and the villains who mostly inhabit the slum called The Shades. It is built on black loam, but mostly on previous versions of itself, buried by sediment after the frequent floods, so by now there is a whole network of abandoned streets and canals below the city proper and certain areas of the city lie lower than the river bed. This city-state is arguably based on real-life Tallin, Prague and Budapest, with features borrowed from renaissance Florence, 18th century London, 19th century Seattle, contemporary New York, and Rome of any period, and, uniquely among the fictional cities, has been twinned with Wincanton, UK (since 2002). Its population is approximately one million, multi-cultural and multi-species, including fictive ones like dwarves, trolls, zombies, vampires, and werewolves, continuously increasing. The introduction of each new species permits a funny, but thought-provoking examination of real-world problems. “There's a saying that all roads lead to Ankh-Morpork. And it's wrong. All roads lead away from Ankh-Morpork, but sometimes people just walk along them the wrong way.” (MP: 13)

When Ankh-Morpork appears for the first time in COM, it is depicted as a city of greedy felons, where the criminals have guilds, no law enforcement exist, and half of the city is destroyed by flames thanks to the introduction of fire insurance. This moral atmosphere is mirrored in later volumes by the polluted environment: the air is putrid,

the water so befouled it is almost solid and one can walk on it, the Ankh is “the only river in the world on which you could draw a chalk outline” (MAA: 130).⁸

Both of these motifs recur in the first novels, usually in contrast with other, less contaminated places.

He found that he had this sudden desperate longing for the fuming, smoky streets of Ankh-Morpork, which was always at its best in the spring, when the gummy sheen on the turbid waters of the Ankh River had a special iridescence and the eaves were full of birdsong, or at least birds coughing rhythmically. (TLF: 68)

Teppic sighed. He was attached to rivers, which he felt were designed to have water lilies on top and crocodiles underneath, and the Ankh always depressed him because if you put a water lily in it, it would dissolve. It drained the huge silty plains all the way to the Ramtop mountains, and by the time it had passed through Ankh-Morpork, pop. one million, it could only be called a liquid because it moved faster than the land around it; actually being sick in it would probably make it, on average, marginally cleaner. (P: 66)

Later on, the portrayal of the city is enriched as each book reveals more and more about its history, layout, customs, everyday life and the like, and the small fragments together gradually form a very different picture. The often mentioned famous Morporkian enterprising spirit, which mainly focused on inventing methods to rob the unsuspecting and unprotected in the beginning, contrives new crafts, devices and methods leading to an industrial revolution, for instance, in *Moving Pictures* the alchemists discover how to produce silent movies (a form of gold, of course), or in *Soul Music* an accidentally broken harp is mended in the Street of Cunning Artificers: “I mean, I know you said there wasn’t anyone left in Llamados that could repair it. But this is Ankh-Morpork. **We can fix nearly everything.**” (SM: 325, emphasis mine)

The economy of the city-state is run by almost 300 guilds, all professions have their own: the accountants and usurers; the (cunning) artificers; the assassins; the beggars; the fools; the merchants and traders; the musicians; the seamstresses (a euphemism for ladies of negotiable affection); the teachers; the thieves, cutpurses and allied trades; the victims etc. Even the dogs have their guild and allegedly the rats, too.

The guilds handle their own apprentice training and education, advise the ruler in public affairs, and try to grab as much power as possible.

The Patrician and the Guilds

It was a funny thing, but everyone seemed to want to live under the despotic rule of the tyrannical Lord Vetinari. They poured into the city whose streets were apparently paved with gold. (MM: 96)

Ankh-Morpork had monarchy, oligarchy and anarchy in the past, the current political system is despotism, described in the fourth book, *Mort* as “Currently a highly specialised democracy lead by a Patrician, a.k.a One Man, One Vote: Lord Vetinari is the Man, he has the Vote.”

Lord Vetinari, called the Patrician, an enlightened tyrant rules the city juggling the various pressure groups and interests for the public good. His character might be developed from the Medicis. However, the Patrician of the first volume, and Lord Vetinari of the later ones cannot be the same person as their descriptions and behaviour differ significantly, in *The Colour of Magic*, the ruler is obese, while Vetinari who appears first in *Mort*, is bony, the former uses open threats of torture and execution while Vetinari is feared because of his devious mind, sarcastic remarks and “raising his eyebrows in no uncertain manner” (*Jingo*). The only common feature is an extensive spy network both of them employ. Thus, one may hypothesise that the noticeable changes in Ankh-Morpork from aversive to highly attractive, as demonstrated by the quotations below, may be attributed to the different government.

Ankh-Morpork!

Pearl of cities!

This is not a completely accurate description, of course – it was not round and shiny – but even its worst enemies would agree that **if you had to liken Ankh-Morpork to anything, then it might as well be a piece of rubbish covered with the diseased secretions of a dying mollusc.** (TLF: 173, my emphasis)

Ankh-Morpork's enviable system of licensed criminals owes much to the current Patrician, Lord Vetinari. He reasoned that the only way to police a city of a million inhabitants was to recognise the various gangs and robber guilds, give them professional status, invite the leaders to large dinners, allow an acceptable level of street crime and then make the guild leaders responsible for enforcing it, on pain of being stripped of their new civic honours along with large areas of their skins. It worked. Criminals, it turned out, made a very good police force; unauthorised robbers soon found, for example, that instead of a night in the cells they could now expect an eternity at the bottom of the river.

However, there was the problem of apportioning the crime statistics, and so there arose a complex system of annual budgeting, chits and allowances to see that a) the members could make a reasonable living and b) no citizen was robbed or assaulted more than an agreed number of times. Many foresighted citizens in fact arranged to get an acceptable minimum of theft, assault, etc, over at the beginning of the financial year, often in the privacy and comfort of their own homes, and thus be able to walk the streets quite safely for the rest of the year. It all ticked over extremely peacefully and efficiently, demonstrating once again that compared to the Patrician of Ankh, Machiavelli could not have run a wheel stall. (WS: 171)

The complex system of criminal Guilds had not actually made Ankh-Morpork a safer place, it just rationalised its dangers and put them on a regular and reliable footing. The major Guilds policed the city with more thoroughness and certainly more success than the old Watch had ever managed, and it was true that any freelance and unlicensed thief caught by the Thieves' Guild would soon find himself remanded in custody by social inquiry reports plus having his knees nailed together. (P: 64)

Since this despotism has to carefully balance among the various pressure groups and Guilds, the diverse species and neighbouring states as well as numerous religions, to say nothing of the wizards, witches and other magic practitioners; the power relations in Ankh-Morpork fluctuate, sometimes rather bizarrely, and several attempts were made to restore the monarchy or to divest the Patrician of his office (GG, MAA, FoC, J). However, the city prospers under his rule and, as an acknowledgement of the Patrician's role in this affluence, the Assassin's Guild refuses any commission on his life.

Captain Vimes and the Watch

The city wasa, wasa, wasa wosname. Thing. Woman. Thass what it was. Woman. Roaring, ancient, centuries old. Strung you along, let you fall in thingy, love, with her, then kicked you inna, inna,

thingy. Thingy, in your mouth. Tongue. Tonsils. Teeth. That's what it, she, did. She wasa . . . thing, you know, lady dog. Puppy. Hen. Bitch. And then you hated her and, and just when you thought you'd got her, it, out of your, your, whatever, then she opened her great booming rotten heart to you, caught you off bal, bal, bal, thing. Ance. Yeah. Thassit. Never knew where where you stood. Lay. Only thing you were sure of, you couldn't let her go. Because, because she was yours, all you had, even in her gutters . . . (GG: 7-8)

Parallel to the political progress, the lawlessness of the city, so apparent in the first few volumes, gradually disappears as Captain Vimes of the Night Watch, a good-for-nothing drunk transforms into a responsible law enforcement officer concerned with peace-keeping. He even arrests Prince Cadram, the ruler of a neighbouring state, and, despite being called Vetinari's terrier, the Patrician himself (J) since "No person is above the law" (Vetinari in GG).

This change may also be attributed to 'a different government:' as the transformation begins when the already mentioned last royal scion joins the Watch and adheres to every word of the law setting an example and reminds Vimes of his own keen and naive younger self. Combined with a fire Drake's destruction, Vetinari's above-mentioned words and a good woman's love, it is enough to start the alteration which will culminate in climbing the social ladder (Commander of the Watch, knighthood, the Duke of Ankh and ambassador on several temporary missions in foreign countries), marrying the most eligible aristocratic spinster and finally having some private life, plus establishing a real police force. The captain's character gains depth in each volume, for instance, *Night Watch* which magically takes him into his own past, accounts for his peculiar relationship with the Patrician.

Unseen University

The magical realm follows the same course from chaos into order. The Unseen University, whose campus used to be centre of Ankh-Morpork, features from the very first novel as the Disc's premier college of magic, where academic competition is dead serious:

Far below, in the Great Hall, the eight most powerful wizards on the Discworld gathered at the angles of a ceremonial octogram. Actually they probably weren't the most powerful, if the truth were known, but they certainly had great powers of survival which, in the highly competitive world of magic, was pretty much the same thing. Behind every wizard of the eighth rank were half a dozen seventh rank wizards trying to bump him off, and senior wizards had to develop an inquiring attitude to, for example, scorpions in their bed. An ancient proverb summed it up: when a wizard is tired of looking for broken glass in his dinner, it ran, he is tired of life. (TLF: 23)

Wizardly rivalry climaxes in *Sourcery* with open magical warfare and wholesale full-on destruction, leaving a strong desire for stability and orderliness in its aftermath which manifests in electing a new Archchancellor who, in the same way the Patrician re-shapes power relations and Vimes re-forms police forces, re-organises the institution, restrains the wizards, and makes the University an important civil counterweight. Just like the policemen trained by Vimes are sought after in other cities, the faculty members of UU are coaxed to take up an academic position at other colleges of magic, and when they do, they also spread the Morporkian attitude. The travesty of higher education, including teaching (considered something to be avoided at all costs, lectures take place in a non-existent lecture room), students ('What sort of people would we be if we didn't go into the Library?' 'Students'), research, academic and monograph titles (Chair of Indefinite Studies, Lecturer in Creative Uncertainty, Senior Wrangler, Synonyms for the Word "Plimsoll", Some Observations on the Art of Invisibility etc.) is present whenever the Unseen University plays a part, and satirical asides materialise in particular of those who would maintain the *status quo* regardless; however, the advancement towards a more modern cognizance cannot be gainsaid.

The meeting point, the melting pot

He'll be in Ankh-Morpork. Mark my words. Everyone ends up there. We'll start with Ankh-Morpork. You don't have to search for people when destiny is involved, you just wait for them in Ankh-Morpork. (WS: 157)

Step by step, book by book Ankh-Morpork becomes a determinant in all events on the Disc, particularly in economics, technology, ideology and politics (inventing newspapers,

post, steam engines, clacks [telegraph], movies, football etc.) and sets an example to other countries how to be modern, politically correct (see vitally challenged for dead) and inventive. The forwardness of the city is frowned upon by certain people, social classes, countries and even gods, but any individual or even species discriminated against gravitates toward Ankh-Morpork hoping to find a place for themselves. Since so many deemed unfit, unworthy or just plain unusual move to the city, it becomes a real melting pot like the United States in the 19th and 20th century, with lots of resources other places lack and a huge potential for ingenuity ensuring rapid economic, technological, hence social progress.

'And what does this all mean to us?' 'Probably more refugees, sir.'

'Ye gods, we've got no more room! Why do they keep coming here?'

'In search of a better life, sir, I think.'

'A *better* life?' said Vimes. '*Here?*'

'I think things are worse where they come from, sir,' said Carrot.

'What kind of refugees are we talking about here?'

'Mostly human, sir.'

'Do you mean that most of them will be human, or that each individual will be mostly human?' said Vimes. After a while in Ankh-Morpork, you learned how to phrase that kind of question.

'Er, apart from humans the only species I've heard of there in any numbers are the kvetch, sir. They live in the deep woods and are covered in hair.'

'Really? Well, we'll probably find out more about them when we're asked to employ one in the Watch,' said Vimes sourly. (NW: 26)

After a while Ankh-Morpork even affects the incomers' place of origin, ultimately the whole world and civilisation. For instance, becoming the most populous dwarf dwelling-place besides their homeland, Uberwald, 50,000 Morporkian dwarves happen to be a decisive factor during the election of the king of all dwarves. Of course, the Morporkian dwarves vote for the progressive candidate, who in turn supports the vampires who pledge total abstinence from drinking blood of sentient species and the Morporkians in eliminating the werewolves' old and bloody oppression, that is, the Enlightenment of Uberwald originate in the laissez-faire and recipient attitude of Ankh-Morpork demonstrated by the previously mentioned key figures and institutions and a few others.

Conclusions

Against the dark screen of night, Vimes had a vision of Ankh-Morpork. It wasn't a city, it was a process, a weight on the world that distorted the land for hundreds of miles around. People who'd never see it in their whole life nevertheless spent their life working for it. Thousands and thousands of green acres were part of it, forests were part of it. It drew in and consumed . . .

. . . and gave back the dung from its pens and the soot from its chimneys, and steel, and saucepans, and all the tools by which its food was made. And also clothes, and fashions and ideas and interesting vices, songs and knowledge and something which, if looked at in the right light, was called civilization. That's what civilization meant. It meant the city. (NW: 299)

The city is originally a parody of fantasy cities, its prominence gradually increases until it becomes a place of freedom and innovation. Paradoxically, the apparent autocracy respects not only the law, but human/nonhuman and civil rights as well, since all Discworld creatures aspire to gain those, they are drawn to Ankh-Morpork. It means that traditional enmities (e.g. troll versus dwarf) also move to the city, but coexisting changes these relationships, first the misfits of each species join the Night Watch where they learn to work together, then camaraderie, collegueship proves stronger than other ties species or social class may establish. Ankh-Morpork thus ends up as an epitome of civilisation.

Reading the Discworld novels changes our perception of “life, the universe and everything” through questioning a number of stereotypes and truths we have learnt during our socialisation. Meanwhile Ankh-Morpork “turns worthless gold into... everything” (MM: 109).

Ankh-Morpork occurs in all 41 Discworld novels (and other related stories), which might be a world record. This provides an opportunity to display several aspects of city life from different angles using relatively few protagonists with lots of supernumeraries and minor actors while altering the role of the city little by little: from a mere setting it metamorphoses into first a mainstay, later if we take the whole series into consideration, the real protagonist. As far as I know this is a unique occurrence in (fantasy) literature.

Works Cited

Attebery, Brian (2014), *Stories about Stories. Fantasy and the Re-making of Myth*. Oxford, Oxford University Press.

BBC News, "Sir Terry Pratchett Suicide Film Prompts 'Bias' Claims", <http://www.bbc.com/news/uk-13767216> (last access on 05/04/2017).

Brewer, Ebenezer Cobham, *Works of, Project Gutenberg*, <http://www.gutenberg.org/ebooks/authors/search/?query=Brewer,+Ebenezer+Cobham> (last access on 06/04/2017).

Briggs, Stephen (1993), *The Streets of Ankh-Morpork*, London, Corgi.

-- (1995), *The Discworld Companion*, London, Gollancz.

-- (1995), *The Discworld Mapp*, London, Corgi.

-- (1997), *The Discworld Companion – Updated*, London, Vista.

-- (2003), *The New Discworld Companion*, London, Gollancz.

-- (2012), *Turtle Recall. The Discworld companion ... so far*, London, Gollancz.

Briggs, Stephen / Kidby, Paul (1998), *A Tourist Guide to Lancre*, London, Corgi.

Butler, Andrew M. (2001), *Terry Pratchett*. Harpenden, Pocket Essentials.

Byatt, A. S. (2015), quoted in *The Guardian*, 12 March 2015, <https://www.theguardian.com/books/2015/mar/12/terry-pratchett-author-of-the-discworld-series-dies-aged-66> (last access on 25/03/2017).

Clute, John (1999), "Tolkien", in *The Encyclopedia of Fantasy*, London, Orbit Books, Hachette Book Group, 950-955.

Ekman, Stefan (2013), *Here be Dragons. Exploring fantasy maps and settings*, Wesleyan University Press.

Frye, Norhtrop (1966), *Anatomy of Criticism*, New York, Atheneum, 1957.

Hume, Kathryn (1984), *Fantasy and Mimesis. Responses to reality in western literature*, Routledge Revivals, Routledge.

Italiano, Federico (2008), "Defining Geopoetics", *TRANS – Revue de Littérature Générale et Comparée*, n° 6, <http://journals.openedition.org/trans/299> (last access on 03/05/2017).

James, Edward (1994), *Science Fiction in the 20th Century*, Oxford – New York, Oxford University Press.

Kidby, Paul (1999), *Death's Domain*, London, Corgi.

Kirby, Josh. (1989), *The Josh Kirby Poster Book, Inspired by Terry Pratchett's Discworld Novels*, London, Corgi.

Nicholls, Stan (1993), "Terry Pratchett Leaves the Furniture Alone", in *Wordsmiths of Wonder. Fifty interviews with writers of the fantastic*, London, Orbit, 340-347.

Oziewicz, Tina (2009), "Troublesome Tradition: Cultural Conflicts and Cultural Dialogue in Terry Pratchett's City Watch Sequence", in *Relevant across Cultures. Visions of connectedness and world citizenship in modern fantasy for young readers*, Wrocław, Oficyna Wydawnicza ATUT, 133-144.

Pratchett, Terry (2014), *A Slip of the Keyboard (Collected nonfiction)*, London, Doubleday.

-- (2012) *The Compleate Ankh-Morpork*, London, Doubleday.

-- (2015), *The Discworld Atlas*, London, Doubleday.

-- (2001), *The Amazing Maurice and his Educated Rodents*, London, Doubleday UK.

(AMHER)

-- (1998), *Carpe Jugulum*, London, Doubleday. (CJ)

-- (1983), *The Colour of Magic*, Gerrards Cross, Colin Smythe. (COM)

-- (1987), *Equal Rites*, London, Gollancz in association with Colin Smythe. (ER)

-- (1990), *Eric*, London, Gollancz. Illustrated by Josh Kirby. (E)

-- (1996), *Feet of Clay*, London, Gollancz. (FOC)

- (1999) *The Fifth Elephant*, London, Doubleday. (TFE)
- (2004), *Going Postal*, London, Doubleday UK. (GP)
- (1989), *Guards! Guards!*, London, Gollancz. (GG)
- (2004), *A Hat Full of Sky*, London: Doubleday UK. (HFS)
- (1996), *Hogfather*, London, Gollancz. (H)
- (1994), *Interesting Times*, London, Gollancz. (IT)
- (2010), *I Shall Wear Midnight*, London, Doubleday UK. (ISWM)
- (1997), *Jingo*, London, Gollancz. (J)
- (1998), *The Last Continent*, London, Doubleday. (TLC)
- (2001), *The Last Hero*, London, Gollancz. (TLH)
- (1986), *The Light Fantastic*, London, Colin Smythe. (TLF)
- (1992), *Lords and Ladies*, London, Gollancz. (LAL)
- (2007), *Making Money*, London, Doubleday UK. (MM)
- (1995), *Maskerade*, London, Gollancz. (M)
- (1993), *Men at Arms*, London, Gollancz. (MAA)
- (2003), *Monstrous Regiment*, London, Doubleday UK. (MR)
- (1987), *Mort*, London, Gollancz in association with Colin Smythe.
- (1990), *Moving Pictures*, London, Gollancz. (MP)
- (2002), *Night Watch*, London, Doubleday UK. (NW)
- (1989), *Pyramids*, London, Gollancz. (P)
- (2013), *Raising Steam*, London, Doubleday UK. (RS)
- (1991), *Reaper Man*, London, Gollancz. (RM)
- (2015), *The Shepherd's Crown*, London, Doubleday UK. (TSC)

- (1992), *Small Gods*, London, Gollancz. (SG)
- (2011), *Snuff*, London, Doubleday UK.
- (1994), *Soul Music*, London, Gollancz. (SM)
- (1988), *Sourcery*, London, Gollancz in association with Colin Smythe. (S)
- (2000), *The Truth*, London, Doubleday UK. (TT)
- (2001), *Thief of Time*, London, Doubleday UK. (TOT)
- (2005), *Thud!*, London, Doubleday UK.
- (2009), *Unseen Academicals*, London, Doubleday UK. (UA)
- (2003), *The Wee Free Men*, London, Doubleday UK. (WFM)
- (2006), *Wintersmith*, London, Doubleday UK. (W)
- (1991), *Witches Abroad*, London, Gollancz. (WA)
- (1988), *Wyrd Sisters*, London, Gollancz. (WS)

Stewart, Ian / Cohen, Jack (1999), *The Science of Discworld*, London, Ebury Press.

- (2002), *The Science of Discworld II: The Globe*, London, Ebury Press.
- (2005), *The Science of Discworld III: Darwin's Watch*, London, Ebury Press.
- (2013), *The Science of Discworld IV: Judgement Day*, London, Ebury Press.

Terry Pratchett: Choosing to Die (documentary), <http://www.imdb.com/title/tt1929387> (last access on 17/05/2017).

Terry Pratchett: HisWorld, <http://www.salisburymuseum.org.uk/whats-on/exhibitions/terry-pratchett-hisworld> (last access on 10/05/2017).

The L-Space Web, <https://www.lspace.org/> (last access on 21/05/2017).

The National Anthem of Ankh-Morpork. <https://www.youtube.com/watch?v=EAqCbOJc6RU> (last access on 11/05/2017).

The Telegraph, “Sir Terry Pratchett defends BBC assisted suicide film amid backlash”, 14 June 2011, <http://www.telegraph.co.uk/news/health/news/8574080/Sir-Terry-Pratchett-defends-BBC-assisted-suicide-film-amid-backlash.html> (last access on 11/05/2017).

The Terry Pratchett books homepage, [https://www.terrypratchettbooks.com/books/White, Kenneth \(1992\), “Elements of Geopoetics”, *Edinburgh Review*, n^o 88, 163-178, <http://www.alastairmcintosh.com/general/resources/2008-Kenneth-White-Geopoetics.pdf> \(last access on 24/04/2017\).](https://www.terrypratchettbooks.com/books/White,Kenneth(1992),%20Elements%20of%20Geopoetics%20-%20Edinburgh%20Review,%20n%C2%BA88,%20163-178,%20http://www.alastairmcintosh.com/general/resources/2008-Kenneth-White-Geopoetics.pdf)

-- (2004), “An Outline of Geopoetics”, *The International Institute of Geopoetics*, <http://institut-geopoetique.org/en/articles-en/37-an-outline-of-geopoetics> (last access on 29/04/2017).

Anikó Sóhar studied Hungarian language and literature, comparative literature and history at Eötvös Loránd University, Budapest, Hungary. She obtained her double MA in Comparative Literature and History in 1986, and a doctorate in Comparative Literature in 1996. She was an assistant professor at the Department of Comparative and World Literature, ELTE (1987-1995). In 1992 she participated in the CERA summer school, a training programme in translation research, at UK Leuven, Belgium, and later returned to do a Ph.D. and postdoctoral research specialising in Translation Studies under the supervision of professors José Lambert and Hendrik van Gorp (1993-1999). She came back to Hungary where she was an associate professor first at the University of Miskolc (2000-2001), then at the University of West Hungary (2002-2014). She is now the Head of the MA programme in Translation and Interpreting at the Institute of English and American Studies, Pázmány Péter Catholic University, Budapest. She was one of the prime movers behind the special literary translation programme at the Eötvös Loránd University (19991-2009), where she taught literary translation, translation criticism, history and theory. She is also a literary translator and editor, occasionally doing both specialised translation and revision.

Appendix A.

The National Anthem of Ankh-Morpork

The lyrics of the anthem are as follows:

When dragons belch and hippos flee
My thoughts, Ankh-Morpork, are of thee
Let others boast of martial dash
For we have boldly fought with cash
We own all your helmets, we own all your shoes
We own all your generals - touch us and you'll lose.

Morporkia! Morporkia!
Morporkia owns the day!
We can rule you wholesale
Touch us and you'll pay.

We bankrupt all invaders, we sell them souvenirs
We ner ner ner ner ner, hner ner hner by the ears
Er hner we ner ner ner ner ner
Ner ner her ner ner ner hner the ner
Er ner ner hner ner, nher hner ner ner (etc.)
Ner hner ner, your gleaming swords
We mortgaged to the hilt

Morporkia! Morporkia!
Hner ner ner ner ner ner
We can rule you wholesale
Credit where it's due.

NOTES

¹ “A second bookseller reports a similar finding: that 10 per cent of all fiction sold is fantasy, and that 10 per cent of all fantasy sold is by Terry Pratchett” (Edwards 1994: 202).

² Cabell, Craig (2012), *Terry Pratchett – The Spirit of Fantasy*, London, John Blake Publishing.

³ Rzyman, Aleksander (2017), *The Intertextuality of Terry Pratchett’s Discworld as a Major Challenge for the Translator*, U.K., Cambridge Scholar Publishing; Held, J., / South, J. (eds.) (2014), *Philosophy and Terry Pratchett*, U.K., Palgrave MacMillan; Butler, Andrew M. / Edward, James / Mendlesohn, Farah (eds) (2000) *Terry Pratchett: Guilty of Literature*, s.l., The Science Fiction Foundation; Alton, Anne Hiebert, Spruiell, William C. (eds.) (2014), *Discworld and the Disciplines: Critical approaches to the Terry Pratchett works*, Jefferson, McFarland and Company.

⁴ See abbreviations of book titles in works cited.

⁵ Tolkien’s term in his essay “On Fairy-Stories” (1947) for a particular kind of otherworld, which is not bound to mundane reality, impossible according to common sense and self-coherent. The concept is summed up by John Clute in “Tolkien”, Clute, John / Grant, John (1999), *The Encyclopedia of Fantasy*, London, Orbit Books, Hachette Book Group, 951.

⁶ “There are 3,000 known major gods on the Disc, and more are discovered by research theologians every week.” (Briggs 2003: 71)

⁷ Whose source is often one of Ebenezer Cobham Brewer’s works, see Project Gutenberg: <http://www.gutenberg.org/ebooks/authors/search/?query=Brewer,+Ebenezer+Cobham>.

⁸ Since the name means life, and water is supposed to be the source of life, lots of environmentally conscious jokes pop up about the cleanliness of its water. And not only that of the Ankh, see the Fountain of Youth in *Eric*.

Curitiba: Représentation d'une ville opaque et discrète

François Weigel

Universidade do Estado do Rio de Janeiro / Université de Clermont Auvergne

Laboratoire du CELIS, Clermont-Ferrand

Résumé: Le temps homérique où un écrivain pouvait représenter des espaces du globe encore inexplorés par la fiction, encore vierges sur la mappemonde littéraire, semble depuis longtemps révolu. Curitiba, en dépit de ses traits provinciaux, n'échappe pas à cette règle d'une accumulation de représentations littéraires, puisque depuis le XIX^e siècle, lors de son expansion en tant que ville industrielle, elle a été représentée par quelques générations d'écrivains, avant surtout d'être associée étroitement, dans la deuxième partie du XX^e siècle, à l'œuvre de Dalton Trevisan. Pourtant, l'écrivain contemporain Cristóvão Tezza n'en considère pas moins cette ville, où il habite et dans laquelle il a situé presque toutes ses intrigues, comme « opaque sur le plan de la représentation d'une certaine brésilianité [...] et discrète pour ce qui est de son autoreprésentation ». Cet article entend mener une réflexion sur cette supposée « discrétion » de Curitiba dans la tradition littéraire, alors même que Dalton Trevisan en avait si souvent fait le portrait, et vise à analyser en quoi Cristóvão Tezza, tout particulièrement dans *O fotógrafo* (2004), s'est appuyé sur ces deux caractéristiques – le fait que Curitiba échappe aux lieux communs sur le Brésil et qu'elle préserve une relative invisibilité dans le champ fictionnel – pour représenter sa ville d'une façon stimulante et innovatrice.

Mots-clés: littérature brésilienne contemporaine, roman, Curitiba, Cristóvão Tezza

Resumo: Ao que tudo indica, há muito tempo que acabou o tempo homérico em que um escritor podia representar espaços desse planeta ainda inexplorados pela ficção, ainda virgens no mapa literário. Curitiba, apesar de seus traços provinciais, não foge às regras dessa acumulação de representações literárias, já que desde o século XIX, época em que chegou a ser uma capital industrial de importância, foi representada por alguns escritores, chegando a ser associada, na segunda metade do século XX, à obra do escritor Dalton

Trevisan. No entanto, o escritor contemporâneo Cristóvão Tezza considera essa cidade, em que ele vive e sobre a qual escreveu tanto, como “opaca no que diz respeito à representação de uma certa brasilidade [...] e discreta com relação a sua autorepresentação”. Esse artigo procura refletir sobre essa suposta “discrição” de Curitiba na tradição literária, mesmo tomando em conta a obra de Dalton Trevisan, e analisa em que medida Cristóvão Tezza se apoia nessas duas características – o fato de escapar aos lugares comuns sobre o Brasil e de manter uma certa invisibilidade na ficção – para representar, em particular no seu romance *O fotógrafo* (2004), sua cidade de forma instigante e inovadora.

Palavras-chave: literatura brasileira contemporânea, romance, Curitiba, Cristóvão Tezza

Dans *Le Cœur des Ténèbres*, célèbre roman de Joseph Conrad publié en 1902, le narrateur rappelle son enthousiasme juvénile à vouloir découvrir des vides sur les cartes:

Il se trouve que, quand j'étais gamin, j'avais une vraie passion pour les cartes géographiques. Je passais des heures à contempler l'Amérique du Sud, l'Afrique ou l'Australie, et à m'absorber dans toutes les splendeurs de l'exploration. À l'époque, il y avait beaucoup d'espaces vierges sur les planches des atlas, et lorsque j'en voyais un qui me paraissait spécialement séduisant sur une carte (mais tous ont cet air-là), je posais le doigt dessus et disais «Quand je serai grand, j'irai là». (Conrad 1985: 41)

Mais le narrateur de Joseph Conrad s'empresse d'ajouter que «le charme s'est évanoui». Depuis son enfance il avait eu en effet l'occasion de voir certains de ces espaces vides sur les cartes et, d'ailleurs, l'endroit qui le fascinait le plus «s'était rempli de fleuves et de rivières, de lacs, de noms» (Conrad 1985: 43). À l'orée du XX^e siècle, le glas aurait sonné pour les explorateurs en quête de terres nouvelles. Pire encore, le constat serait aujourd'hui le même en littérature, que l'on pourrait pourtant considérer comme le champ même de l'évasion. «À l'encre-vide d'Homère a succédé le trop-plein de la géographie littéraire post-moderne», dans les mots de Bertrand Westphal (2007: 139). Que les espaces de référence soient de grandes aires rurales ou des villes, ils seraient déjà saturés par tout un réseau de références et de représentations...

Trouver un cas de ville peu représentée littérairement, dès lors, serait une aubaine, un fait hautement improbable. Or Cristóvão Tezza estime avoir trouvé, avec Curitiba, l'une de ces perles rares. «Curitiba est une ville opaque du point de vue de la représentation d'une certaine brésilianité; (...) c'est une ville discrète pour ce qui est de son autoreprésentation» (Weigel 2015). Pourtant, l'affirmation de Cristóvão Tezza ne laisse pas de surprendre, car il n'est pas sans connaître l'œuvre de Dalton Trevisan, un classique de la littérature brésilienne du XX^e siècle, dont l'œuvre est indissociable de Curitiba. Alors dans quelle mesure Curitiba pourrait-elle, effectivement, être considérée comme une ville «discrète», et en quoi la mise en texte de Curitiba, dans l'œuvre de Cristóvão Tezza, est-elle redevable de cette supposée invisibilité littéraire?

Pour répondre à ces questions, nous effectuerons d'abord un survol rapide de la façon dont Curitiba a été évoquée et dépeinte au cours des temps, jusqu'à ce que Cristóvão Tezza lui-même ne s'empare de cette ville en tant qu'objet de représentation. Après cette mise en contexte qui nous permettra de mieux cerner les caractéristiques discrètes et opaques que Cristóvão Tezza attribue à sa ville, nous partirons de l'analyse approfondie de l'un de ses romans, *O Fotógrafo*, publié en 2004, pour dégager la façon dont, partant de cette invisibilité littéraire qui serait propre à Curitiba, l'écrivain offre une représentation de la ville innovante et stimulante.

Nous avons fait le choix de nous focaliser sur *O Fotógrafo*, car dans le cadre d'une étude sur la représentation de la ville, ce texte est sans doute le roman, dans l'œuvre de Cristóvão Tezza, où la géographie de Curitiba acquiert la plus grande importance. Après des premières tentatives littéraires plus fantaisistes, tous les textes de Cristóvão Tezza, depuis la publication en 1988 de son roman *Trapo*, s'arriment aux circonstances actuelles, et ont pour espace privilégié la ville de Curitiba. Dans le cas de *O Fotógrafo*, la topographie de Curitiba est donc simplement plus manifeste, à travers les allées et venues de cinq personnages principaux – parmi lesquels un photographe – qui captent d'une avenue à l'autre des séquences d'images, des «photogrammes» de la ville, fugacement enregistrés et aussitôt oubliés au gré d'une narration fragmentaire. Les ressorts de la représentation de Curitiba dans *O Fotógrafo* nous semblent cependant renvoyer à des techniques et voies générales empruntées par l'écrivain dans le reste de son œuvre: si la topographie de Curitiba est beaucoup moins précise dans d'autres

fictions de l'auteur, et notamment dans son récit le plus connu, *Le Fils du Printemps*, la ville n'en est pas moins présente, et c'est bien souvent en partant d'un cadre spatial concret, celui d'une ville discrète et opaque, que l'auteur développe une géographie mentale et dévide les pensées de ses personnages.

Pour le critique littéraire et sociologue Wilson Martins, l'Etat du Paraná, dont Curitiba est la capitale, est un «territoire qui, du point de vue sociologique, a conféré au Brésil une nouvelle dimension, celle d'une civilisation originale construite avec des morceaux de toutes les autres civilisations» (Martins 2005: 468). La population du sud du Brésil, et notamment du Paraná, a en effet été majoritairement formée par des immigrés européens¹, avec une moindre présence, d'après Martins, des cultures portugaise, africaine et indigène. Curitiba, nichée sur le plateau du Paraná et dont le nom indigène signifierait «de nombreux pins» (Vitor 1996: 69), n'a longtemps été qu'un petit village de quelques âmes, depuis sa fondation en 1648². Tout s'accélère au XIX^e siècle, moment où Curitiba s'impose comme une ville d'importance en termes démographiques et économiques.

Dès 1829, les premiers immigrés allemands entrent dans la région. Parce qu'il fallait bien trouver de la main d'œuvre pour faire prospérer la région, alors que les lois relatives au commerce d'esclaves devenaient de plus en plus restrictives, le mouvement d'immigration, comme le souligne l'historien Ruy Wachowicz (1968 : 105), ne cessera ensuite de s'accroître, sous l'impulsion notamment de Zacarias de Góes e Vasconcelos, désigné comme premier président de la Province du Paraná, en 1853. L'auteur symboliste Nestor Vitor, l'un des premiers écrivains à dresser le portrait littéraire du Paraná, observe une «nouvelle Curitiba» (Vitor 1996: 97), rendue plus attractive grâce au chemin de fer qui la relie au littoral et rapidement transformée par la présence de la culture allemande, qui imprime sa marque dans les industries, les secteurs de la tannerie, du bois, ou encore les brasseries.

La construction d'une ville aux traits particuliers par rapport au reste du pays, très européenne et pouvant s'appuyer sur de puissantes industries, est en marche. Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, Curitiba cultive ses particularismes et s'affiche en outre comme une grande ville moderne, écologique et bien structurée, sous l'impulsion notamment des stratégies d'urbanisation orchestrées par Jaime Lerner. Un auteur,

cependant, avec un humour corrosif et une langue tranchante, vient déchirer cette vision trop idyllique et surfaite de Curitiba: il s'agit de Dalton Trevisan, grand écrivain de Curitiba, qui a lancé sa carrière à travers la revue irrévérencieuse *Joaquim*, dont il a été l'un des membres fondateurs en 1946, et dans laquelle il mettait à nu le provincialisme de sa ville. Trevisan, le plus souvent, vilipende les descriptions bucoliques et ingénues des générations intérieures, celles des parnassiens et des symbolistes³.

Curitiba sem pinheiro ou céu azul, pelo que vosmecê é – província, cárcere, lar –, esta Curitiba, e não a outra, para o inglês ver; com amor eu viajo, viajo, viajo. (Trevisan 2004: 9)⁴

Tel est l'un des cris – d'indignation et d'amour mêlés – lancé par Dalton Trevisan dans «Mistérios de Curitiba» (qui figure dans *Em Busca da Curitiba Perdida*)! Ailleurs, dans «Curitiba Revisitada», texte de *Dinóra* republié dans le même volume *Em Busca da Curitiba Perdida*, il ne manque pas non plus d'égratigner la ville qui se dit moderne, selon la rhétorique diffusée par un certain discours politique:

A melhor de todas as cidades possíveis
Nenhum motorista pô respeita o sinal vermelho
Curitiba europeia do primeiro mundo
Cinquenta buracos por pessoa em toda calçada
Curitiba alegre do povo feliz
Essa é a cidade irreal da propaganda
Ninguém não viu não sabe onde fica
Falso produto de marketing politico.
(...) dessa Curitiba não me ufano
Não Curitiba não é uma festa (...)
Curitiba foi não é mais. (Trevisan 2004: 87)⁵

Ce dernier vers est emblématique: «Curitiba fut elle n'est plus rien». La ville de Trevisan est avant tout la Curitiba du début du XX^e siècle, une «Curitiba perdue» dans une certaine nostalgie, peuplée de vampires et de prostituées polonaises parcourant les artères de la ville, tandis que les élans modernisateurs de la ville sont violemment pourfendus. Voilà une différence fondamentale entre Dalton Trevisan (né en 1925) et son confrère Cristóvão Tezza (né en 1952), qui lui a succédé en tant que grand

représentant d'une fiction ancrée dans la ville de Curitiba: sans donner un blanc-seing au «marketing politique» et aux discours de façade⁶, loin s'en faut, Cristóvão Tezza s'intéresse davantage à la ville d'aujourd'hui.

Tout en conservant une forte dose d'ironie, Tezza se situe moins dans le registre de la satire et de la parodie, et la Curitiba que ses romans représentent est plus récente, plus ancrée dans les problématiques de son temps, au sein d'un Brésil à peine sorti de la période de dictature. N'ayant publié ses premiers textes que plusieurs décennies après la fondation de la revue *Joaquim*, Cristóvão Tezza fuit donc lui aussi le pittoresque, et a recours à la fiction pour scruter le quotidien, en arpentant la ville à travers les failles et recoins psychologiques de ses personnages. Par ailleurs, là où, chez Trevisan, la voix de l'auteur est très souvent perceptible derrière le «je» de l'énonciateur⁷, la présence du narrateur est moins ostensible dans les textes de Tezza, et ce sont les monologues et pensées internes des personnages qui se retrouvent au premier plan.

Dans «Um Olhar de Curitiba» (2003), Cristóvão Tezza tente de définir les grandes lignes de «l'âme curitibana», et insiste sur les aspects conservateurs et bourgeois, sur la froideur, le respect des règles et la pudeur des habitants, ainsi que sur leur nature introvertie au regard des stéréotypes traditionnellement associés au peuple brésilien. En sus de ces caractéristiques générales, l'écrivain détache quelques aspects qui ne sont pas de la moindre importance pour ce qui est de la représentation littéraire de cette ville. Il estime d'abord qu'en réponse à un conservatisme excessif, les habitants et surtout les artistes de Curitiba ont développé une forme «d'autophagie», un plaisir à dénigrer leur propre ville et les Curitibains eux-mêmes, une «compulsion ironique» (Tezza 2003) qui fait le charme des textes de Trevisan ou de Jamil Snege – et qu'on retrouve d'ailleurs dans les propres textes de Cristóvão Tezza.

Jamil Snege, justement, un écrivain moins connu avec lequel Tezza dit avoir «absorbé une bonne partie de son [mon] âme curitibana» (Tezza 2003), est l'auteur d'une chronique intitulée «Como Tornar-se Invisível em Curitiba» [«Comment se Rendre Invisible à Curitiba »] (Snege 2000)... Un titre très grinçant, puisque pour Snege c'est le fait d'être talentueux qui rend invisible dans une ville conformiste, comme le serait Curitiba. Mais au-delà de cette connotation ironique, le titre de Snege renvoie indirectement à un deuxième aspect que Tezza met en avant lorsqu'il se penche sur les

rapports entre son écriture et sa ville. Par son côté provincial, et parce qu'elle échappe aux représentations exotiques qui sont traditionnellement associées au Brésil, Curitiba serait, aux dires de Tezza, un espace idéal pour explorer les ressorts de l'âme humaine: «Curitiba, dans le panorama brésilien, est une ville curieuse, parce qu'elle n'est en aucun cas une ville typique. (...) Il s'y développe donc un type de littérature très mentale» (Weigel 2015).

Cette mise en perspective des représentations littéraires de Curitiba à travers le temps nous permet donc mieux comprendre en quoi Cristóvão Tezza considère sa ville comme discrète et opaque. Certes, Curitiba n'est pas sans posséder une certaine épaisseur intertextuelle, mais pour Tezza elle demeure un espace littéraire encore peu exploré, dans la mesure où elle était soit l'objet de représentations pittoresques pour les écrivains symbolistes, soit restait très largement dépeinte sous le prisme d'une nostalgie grinçante, dans l'œuvre de Trevisan. Il nous reste à réfléchir sur la portée, pour Cristóvão Tezza, de cette relative invisibilité littéraire de Curitiba. À travers l'étude d'un roman en particulier, nous chercherons à dégager les bénéfices et effets de manche que cet auteur tire de «l'opacité» et de la «discretion» qui caractériseraient sa ville.

Un espace n'est pas univoque ni stable; il suscite en nous un imaginaire, une perception plurielle, un ailleurs qui évoque en même temps d'autres espaces. Les espaces se déploient, se transposent dans d'autres temps et d'autres lieux. C'est ce que Bertrand Westphal appelle la polytopie, c'est-à-dire une «conjugaison de spatialités» (Westphal 2007: 75). Il peut paraître étonnant, dans une étude se focalisant avant tout sur un seul roman, de convoquer la perspective critique de Bertrand Westphal, qui se prête davantage à une étude croisée de plusieurs textes portant sur un même espace; cependant nous faisons le pari, en apparence paradoxal, que cette approche critique permettra de mieux faire ressortir la représentation plurivoque et mentale de Curitiba offerte par Cristóvão Tezza.

O Fotógrafo propose une plongée dans les pensées des différents personnages, avec un changement constant de point de vue, d'angle de vue et de «zoom» – les équivalences avec la photographie étant de mise dans ce roman qui fait le pont entre ces deux modes d'expression. Un même épisode peut d'ailleurs être raconté à travers le regard de personnages différents, comme c'est le cas de la scène où Lídia est tendrement

accompagnée par Duarte á la sortie du cinéma. Cette scène est racontée du point de vue de Duarte, du photographe et de Lída, puis est revécue à plusieurs reprises par les différents protagonistes, de sorte que les éléments urbains qui lui sont associés resurgissent mentalement, alors même que les personnages, sur le plan géographique concret, sont situés dans d'autres quartiers.

La place Santos Andrade, avec son grand pin, d'où le photographe a pu voir incognito Duarte passer son bras autour de Lída, fait interférence avec un autre paysage urbain que le personnage a sous les yeux, tandis qu'il se trouve sur les hauteurs de Mercês, un quartier éloigné de la place Santos Andrade. Nous avancerons donc, partant de l'intuition de Bertrand Westphal, que par ces procédés narratifs visant à nous faire entrer directement dans l'intériorité des personnages, Tezza reproduit très bien une forme de «polytopie mentale» que chacun de nous vit au quotidien – le paysage que nous voyons est contaminé par un autre paysage, que nous revoyons en pensée. Surtout, l'écriture romanesque souligne combien nos représentations des villes sont fondées par nos propres perceptions intérieures, nos souvenirs, nos émotions, ainsi que par notre imaginaire et par tout un système de représentation fondé par nos habitudes, nos éducations, nos préjugés.

Par ailleurs, le récit se concentre dans une seule et même journée, à la veille des élections présidentielles de 2002, ce qui permet au texte de thématiser des discours politiques et des opinions communes sur le Brésil, le fossé social qui scinde ses populations et l'avenir économique du pays. Lorsque certaines réflexions ou bribes de phrases réapparaissent en boucle, et que les personnages reviennent sur leurs pas, retournant régulièrement aux mêmes places ou carrefours, ce qui ressort est la circularité des promenades, et de façon concomitante la circularité des pensées. De la sorte, c'est la solitude de l'individu urbain contemporain qui est mise en lumière. Le cas emblématique est l'expression «la solitude est la forme discrète du ressentiment», cette bribe d'un poème ou d'une sentence quelconque qui affleure à tout bout de champ dans la pensée du photographe et, avec des variantes, dans celle des autres personnages. La phrase se présente comme un symptôme d'une paranoïa généralisée qui caractérise le mode de vie solitaire et individualisé des grandes villes: «Ainsi éprouvons-nous du ressentiment envers les autres, qui nous encombrant; ou alors notre ressentiment est

vide de tout objet, chacun est seul dans sa tanière obscure. C'est cela que tu veux ? C'est ce que cette ville attend de toi, comme toutes les autres». (*OF*: 57) (Tezza 2004: 57)⁸.

Dans ce cas, ce qui appert est un schème de pensée universalisant; les différences entre les villes n'importent plus, ou ne se font même plus ressentir, «la» ville désigne toutes «les» villes, renvoyant à l'écrasement de la condition urbaine. Curitiba, la ville opaque – ou, d'une certaine façon, neutre, parce que dépourvue de traits typiquement brésiliens et de caractéristiques exotiques stéréotypées – offrirait un condensé de ce que représente l'existence urbaine. Dans un autre passage, le professeur Duarte songe à sa femme en ces termes ironiques: «Mara est une femme riche, une solide bourgeoise enracinée dans un bourg quelconque, où elle vit depuis huit cent ans, et le hasard a voulu que ce soit Curitiba» (Tezza 2004: 106)⁹. La fin de la phrase est symptomatique... «Le hasard a voulu que ce soit Curitiba»: le lieu importe peu, pas plus que le temps. Au-delà même de la mondialisation, qui accentue la tendance à l'uniformisation, la bourgeoisie a modelé depuis des siècles la ville occidentale, et a généralisé des conventions et des modes de vie, présents en différentes époques et sous plusieurs latitudes.

Pourtant, s'il renvoie à des schémas universalisés, le commentaire de Duarte, parallèlement, ramène à la surface un trait particulier de la ville de Curitiba, puisque celle-ci est, avec Porto Alegre, la grande ville brésilienne d'immigrés d'origine européenne, et tout particulièrement d'origine germanique. Une ville attachée à ses traditions, comme semble l'être le personnage de Mara, ou en tout cas sa famille. Ce n'est d'ailleurs pas la seule allusion aux origines allemandes de plusieurs habitants de Curitiba; et souvent les personnages eux-mêmes glissent des commentaires plus ou moins stéréotypés sur la rigueur et le «sens de la mesure» des Allemands, quand ils ne tombent pas dans le préjugé pur, en établissant des raccourcis entre la germanité et l'idéologie nazie, et en associant tel comportement maniaque ou telle opinion raciste à une nostalgie du Führer.

Tezza se joue des représentations figées en prêtant à ces personnages des propos réducteurs, mais au-delà des saillies et des outrances langagières de l'un ou l'autre personnage, le recours aux stéréotypes dessine une ville aux traits provinciaux, plutôt aisée et bourgeoise, en comparaison avec d'autres villes brésiliennes. Une ville qui dans

une certaine mesure ressemble à tant d'autres villes de par le monde, y compris en Europe, et où le pittoresque local n'a que très peu de prise, mais qui a justement ceci d'atypique qu'elle s'insère pleinement dans le contexte brésilien, tout en ressemblant sous divers aspects à n'importe quelle « bourgade » européenne.

Une bourgade? Pas complètement non plus. La Curitiba de Tezza est une grande ville, où les foules sont parfois nombreuses dans les rues du centre, et où le spectre de la violence et de la criminalité hante les personnages des classes moyennes, qui dans certaines rues et à certaines heures préfèrent prendre un taxi plutôt que de se risquer à battre le pavé. L'univers urbain s'avère parfois hostile et menaçant, comme le ressent le personnage d'Íris, une jeune femme fragile, qui observe toujours avec angoisse – une angoisse mêlée d'une forme de tentation – la présence d'un trafiquant de drogue rôdant dans son quartier. Certains passages soulignent par ailleurs combien l'urbanisation à marche forcée est capable de tout emporter sur son passage. L'urbain ronge les campagnes, à une vitesse accélérée. Lorsque le photographe observe les lumières de la ville depuis le quartier de l'Alto das Mercês, à quelques kilomètres du centre-ville de Curitiba, il a le souvenir d'un autre moment où il avait contemplé cette vue, avec Lídia, alors qu'ils venaient d'acheter leur maison, «cette maison dont on aurait dit qu'elle se trouvait alors au bout du monde, et qui aujourd'hui était une vieillerie pas du tout à sa place, entourée de toutes parts par la ville nouvelle» (Tezza 2004: 217)¹⁰.

Surtout, ce que Cristóvão Tezza exprime, c'est la fragmentation de l'espace urbain, ainsi que la profusion de scènes visuelles, en choisissant de découper en plusieurs photogrammes l'espace textuel, l'espace urbain ainsi que l'espace mental des cinq personnages principaux. La discontinuité des parcours suivis par les personnages recouvre également un sens métaphorique, dans la mesure où le photographe, mais aussi le professeur Duarte, cherchent des orientations à donner pour leur vie – «Suivre son chemin! Et c'est comme si l'espace d'un instant il donnait un cap à sa vie!» [“Caminhar! E é como se a vida ganhasse momentaneamente um rumo!”] (Tezza 2004: 223), s'exclame notamment le photographe. Ce dernier, du reste, ne se le cache pas: «Les relations géographiques sont étranges, je n'ai jamais bien saisi l'espace en trois dimensions, je suis un crétin topographique» (Tezza 2004: 8)¹¹. Il n'est pas rare de le voir prendre de mauvaises directions ou de se sentir égaré, et une série de hasards – le

fait de voir Íris sortant de chez elle, ou bien d'apercevoir, au gré de sa promenade, Lídia et Duarte qui s'enlacent – modifie ses itinéraires très aléatoires dans Curitiba. Sa désorientation géographique n'a d'égale que son égarement personnel et sa perte de repères affectifs.

Mais tandis que le photographe se qualifie lui-même de «crétin topographique», le narrateur balise très précisément ses trajectoires dans Curitiba, ainsi que celles suivies par les autres personnages. Les noms de rues et de places émaillent l'ensemble du roman, et la Curitiba fictionnelle de Cristóvão Tezza est, du point de vue de la topographie, très proche de la Curitiba réelle. Les cinq personnages de *O Fotógrafo* parcourent à peu près les mêmes rues, dans les alentours du centre historique et de l'université du Paraná, non loin du théâtre Guaíra, avec pour seule exception le quartier plus excentré de l'Alto das Mercês, où habitent Lídia et le photographe. Ils finissent forcément par voir, à des intervalles différents, les mêmes scènes ou détails urbains; ou bien, marchant dans les mêmes rues au même moment, ils se croisent et s'observent, souvent à la dérobée, comme un symbole de leurs relations claudicantes et de leurs difficultés à dialoguer.

La maille resserrée des rues du centre forme ainsi une espèce de labyrinthe, théâtre de la solitude des personnages, qui tous éprouvent le besoin de combler un manque affectif. Dans cette configuration, le roman tout entier se caractérise par un incessant balancement entre la pensée intérieure des personnages et des éléments extérieurs plus descriptifs, dans un cadre géographique réaliste. Le photographe, d'ailleurs, imagine constamment ce que les scènes observées recèlent d'implicite, comme lorsqu'il pressent, par l'observation des gestes et des regards échangés, une liaison entre un député, modèle à photographier, et sa secrétaire. Il s'amuse même à postuler l'existence d'une nouvelle magie ou science divinatoire. «Photographier sa femme était la face visible de sa passion; par les photos il savait comment elle se sentait – mieux encore, c'était comme s'il prévoyait le futur. Un jour il créa la science de la photomancie» (Tezza 2004: 154)¹². C'est en vertu de ce qu'elle occulte, plutôt que de ce qu'elle révèle, que la photo fascine le personnage. À travers son regard, émerge une réalité sensible, plutôt que la vue concrète des villes représentées, d'un visage pris en gros plan ou de tel ou tel événement vécu au fil de la journée.

Le passage où Duarte, étourdi par son premier rendez-vous amoureux avec Lídia, vaque dans les rues de Curitiba avant de rentrer chez lui, illustre plus que nul autre cette interface permanente entre l'extérieur et l'intérieur, les images de la ville et les pensées des personnages. Dans cet épisode, la marche est pratiquée par Duarte comme un exercice de pensée, une «dérive» dans les rues de Curitiba qui est aussi une dérive de l'esprit, un ressassement. Au gré de la marche, tout ce que voit Duarte nourrit sa pensée, déclenche de nouvelles réflexions ou bien sert d'illustrations aux arguments qu'il échafaude dans son esprit, en une fusion totale des univers intérieur et extérieur:

Je suis du temps où le bonheur n'est plus possible tant que des gens souffriront de la faim dans le monde. (...) Comme pour donner du crédit à sa thèse, il aperçut dans l'obscurité de la rue un noir à demi-nu poussant un charriot de papiers, de boîtes d'aluminium, de tubes de plastique, de déchets recyclables, un charriot haut comme le char de foin de Jérôme Bosch (Jésus t'aime dans les cieus, juché sur la misère humaine); et dans les hauteurs du foin, l'enfant installé sur son trône de papiers. (Tezza 2004 : 110)¹³

La scène captée par Duarte éclaire tous les contrastes sociaux de Curitiba. La référence au tableau «Le char et le foin», de Jérôme Bosch, peintre hollandais du XV^e siècle, renvoie à l'univers médiéval, à la condition des serfs opprimés et à un portrait des injustices humaines, loin du regard de Dieu – le commentaire de Duarte sur Jésus et son amour étant la marque d'une ironie très sceptique. Cet homme, presque nu, et fragile malgré ses « muscles d'Apollon », jure avec le cadre environnant, avec les voitures et leurs phares allumés¹⁴. Un monde archaïque perdure anachroniquement au milieu des signes de la modernité, des marques de richesse jettent une lumière crue sur la persistance d'une misère extrême, dans des conditions d'existence qui animalisent cet homme, ce porteur de déchets qui conduit sa charrette «comme un animal docile et obstiné» [“como um animal dócil e esforçado”] (Tezza 2004: 111).

Le présent, disparate, est soumis à des rapports de vitesse différents, et des temporalités distinctes se croisent au sein d'un même espace. L'écriture expose ici, selon un terme que l'on emprunte à Bertrand Westphal (2007: 22), une «asynchronie» brutale et choquante des grandes villes d'aujourd'hui¹⁵. L'insistance sur la peau noire de l'homme à la charrette renvoie à l'histoire de l'esclavagisme et au maintien d'inégalités profondes entre noirs et blancs, près d'un demi-siècle après l'Abolition. Songeant à la

couleur de peau de cet esclave des temps modernes, Duarte se rappelle d'ailleurs d'une expression d'Euclides da Cunha – «grande-œuvre de la statuaire modelée dans la boue» [“Um respeito, ponderava Duarte, (...) ao primor de estatuária modelado em lama”] (Tezza 200 : 111) – et ce n'est sans doute pas un hasard, puisque qu'Euclides da Cunha avait dénoncé, dans *Hautes Terres* (livre publié en 1902), le scandaleux et saisissant contraste entre la «civilisation» et ses prétentions positivistes, d'une part, et le monde du sertão, à l'écart des pressions modernisatrices, d'autre part¹⁶.

Bien des décennies après la guerre de Canudos, les contradictions du monde dit civilisé seraient, si l'on en croit la représentation de Cristóvão Tezza, toujours aussi frappantes. Duarte, complétant son raisonnement initial, en conclut que «le bonheur est une impossibilité logique», avant que ce constat ne le conduise à une autre pensée, sur «la solitude» et le «ressentiment» dans les grandes villes (Tezza 2004: 111)... Le lecteur aura ici reconnu les deux substantifs de la phrase d'ouverture du roman, dont la construction circulaire et spéculaire fait resurgir les mêmes problématiques, qui reviennent en boucles tout en étant sujettes, chaque fois, à des variations.

Cristóvão Tezza représente donc Curitiba avec beaucoup de précision et un langage très direct, sans fioritures; et cependant il utilise le monologue intérieur et même le flux de conscience pour exprimer une perception subjective de la ville. Il part d'un cadre physique concret pour donner à voir une géographie mentale, exprimant par l'écriture la façon dont la ville imprime sa marque sur le psychisme des personnages. Le fait que Curitiba soit une capitale régionale d'un «Brésil différent», de par l'histoire de son peuplement ainsi que par certains traits provinciaux et bourgeois, voilà qui permet à l'écrivain de repousser tout pittoresque et de centrer son texte sur les drames d'individualités solitaires au cœur de la grande ville. Curitiba posséderait une sorte d'opacité, résistant aux représentations stéréotypées sur le Brésil. «Curitiba fourmille de personnes invisibles» [“Curitiba está cheia de pessoas invisíveis”], écrivait ironiquement Jamil Snege, confrère écrivain et ami de Tezza: pour cette raison même, elle serait une sorte de «laboratoire» fictionnel idéal pour ébaucher des thèmes universels et des problématiques qui affectent l'ensemble du Brésil urbain, en particulier son déficit démocratique sur le plan social, ainsi que les insécurités et les incertitudes des classes moyennes.

Bibliographie

Binder Samways, Marilda (1988) *Introdução à Literatura Paranaense*, Curitiba, Livros HDV.

Conrad, Joseph (1985), *Le Cœur des Ténèbres* (trad. Jean Deubergue), Paris, Gallimard, «Folio bilingue» [1902].

Cunha, Euclides da (1993), *Hautes Terres (La Guerre de Canudos)* (trad. Jorge Coli et Antoine Seel), Paris, Métailié [1902].

Martins, Wilson (2008), *Um Brasil Diferente. Ensaio sobre fenômenos de aculturação no Paraná*, Curitiba, Imprensa do Governo do Paraná [1955].

Snege, Jamil (2000), *Como Tornar-se Invisível em Curitiba*, Curitiba, Criar Edições.
<http://chaparaasborboletas.blogspot.fr/2012/03/como-tornar-se-invisivel-em-curitiba.html> (consulté le 18/05/2017).

Tezza, Cristóvão (2003), «Um Olhar de Curitiba», *Trópico*, São Paulo.

-- (2004), *O Fotógrafo*, Rio de Janeiro, Record [2001].

Trevisan, Dalton (2004), *Em Busca da Curitiba Perdida*, Rio de Janeiro, Record [1992].

Vitor, Nelson (1996) *A Terra do Futuro. Impressões do Paraná*, Curitiba, Farol do Saber [1913].

Wachowicz, Ruy Christovam (1968), *História do Paraná*, Curitiba, Editora dos Professores [1967].

Weigel, François (2015), *Entretien avec Cristóvão Tezza – Voix contemporaines*, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal. <http://videocampus.univ-bpclermont.fr/?v=8HulZyER0BbB> (consulté le 15/04/2017).

Westphal, Bertrand (2007), *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Editions de Minuit.

François Weigel, étudiant doctorant en cotutelle, à l'Université de l'Etat de Rio de Janeiro (UERJ) et à l'Université Clermont Auvergne (UCA). Membre du CELIS (Centre d'études sur les littératures internationales et la sociopoétique), à la Maison des sciences de l'homme (MSH) de Clermont-Ferrand. Chargé de cours à l'Université Clermont Auvergne. A travaillé auparavant comme journaliste culturel au journal *Le Monde*, où il a tenu un blog, publiant notamment des articles sur la littérature brésilienne. Sa recherche de doctorat porte le titre suivant: «Entre Réappropriation et Fragmentation de l'Espace: Représentations des grandes villes dans le roman brésilien contemporain (1989–2012)».

NOTES

¹ Essentiellement des Polonais et des Allemands, mais aussi des Ukrainiens, des Italiens, des familles venues d'un peu partout en Europe, puis au XX^e siècle quelques Syriens et Libanais, ou même des Japonais. Tezza, dont le nom est à consonance italienne, dit aussi avoir une descendance française. Selon Martins, les Polonais, très nombreux et qui se sont surtout installés en milieu rural, ont eu une moindre influence sur la culture du Paraná que les Allemands, lesquels ont développé les industries et les commerces dans les villes (Martins 2005: 76).

² Selon les données retranscrites par l'historien Wachowicz, la population ne s'élevait qu'à 1400 personnes en 1721, et en 1818 la ville ne comptait encore que 11 014 habitants (Wachowicz 1968: 101).

³ Marilda Binder Samways resitue le ton irrévérencieux qu'insufflait Trevisan à la revue *Joaquim*: «en rupture avec le faux et le déjà-fait, la revue est un cri lancé contre les 'idées de la province', contre ce qu'elles avaient de passéiste et réactionnaire» (Binder Samways 1988: 10).

⁴ Pour les textes cités de Trevisan – de courts récits où se succèdent des phrases de l'ordre de l'imprécation, ainsi qu'un poème –, nous avons préféré privilégier le texte original pour en restituer toute la force oratoire, et avons laissé des traductions personnelles dans ces notes. [«Curitiba, sans pin ni ciel bleu, au nom de ce que votre petite seigneurie représente – province, prison, foyer – cette Curitiba-là, et pas l'autre, toute bonne à épater la galerie, avec amour je voyage, voyage, voyage»].

5

[La meilleure de toutes les villes possibles
Aucun chauffeur bigre ! ne respecte les feux rouges
Curitiba européenne du premier monde
Cinquante trous par personne sur tout ela chaussée
Curitiba allègre du peuple heureux
C'est la ville irréaliste de la propagande
Personne n'a jamais rien vu ne sait où elle est
Faux produit du marketing politique
(;::) de cette Curitiba je ne m'enorgueilliss pas
Non Curitiba n'est pas une fête (...)
Curitiba fut elle n'est plus rien.] (Trevisan 2004: 87)

⁶ Cristóvão Tezza, dans un texte écrit pour une conférence sur sa ville, dresse un bilan contrasté des années Lerner. Il ne nie pas les changements de la ville, dans le sens d'une plus grande fonctionnalité et d'aménagements favorisant la circulation des piétons ainsi que des transports publics, mais insiste sur les aspects communicationnels de ces quarante années Lerner, en partie des années de dictature. «Le projet Lerner créa presque de toutes pièces l'image d'une nouvelle ville, image projetée à partir de quelques concepts urbains très modernes» (Tezza 2003). Comme romancier qui se méfie des discours préfabriqués, Tezza représente une Curitiba qui ne coïncide pas vraiment avec cette «image» lisse et commerciale.

⁷ En guise d'illustration, citons ce beau passage de *O Pássaro de Cinco Asas*, dans l'assemblage de textes formé par le livre *Em busca da Curitiba Perdida*, où le lyrisme est teinté d'une forte autodérision, et où affleure une fois encore cette nostalgie lancinante d'une Curitiba perdue: “E afinal eu, o galã amado por todas as taxi-girls, que foi feito de mim, ó Senhor, morto que sobreviveu aos seus fantasmas, gemendo desolado por entre as ruínas de uma Curitiba perdida, para onde sumi, que semfins me lavaram?” (Trevisan 2004: 82).

⁸ [“Assim ressentimos contra os outros, que nos atravancam; ou contra ninguém, sozinhos, na nossa toca escura. É isso que você quer? Essa cidade, como todas as outras, quer exatamente isso de você”].

⁹ [“Mara é uma mulher rica, uma sólida burguesa alemã encravada em algum burgo, onde vive há oitocentos anos, só por acaso em Curitiba”].

¹⁰ [“(Aquele mesma casa no que então parecia o fim do mundo, casa que hoje era uma velhice fora de lugar rodeada de cidade nova por todos os lados”].

¹¹ [“As relações geográficas são estranhas, eu nunca dominei o espaço em três dimensões, sou um cretino topográfico”].

¹² [“Fotografar a mulher era o lado visível de sua paixão; pelas fotos ele sabia como ela estava – mais que isso, era como se desvendasse o futuro. Uma vez ele criou a ciência da photomancia.”]

¹³ [“(Sou do tempo em que não haverá felicidade possível enquanto houver alguém passando fome no mundo. (...) Como para comprovar a tese, descobriu na escuridão da rua um negro seminu puxando uma carroça de papéis, latas de alumínio, tubos plásticos, o lixo reciclável, uma carroça alta como a carroça de feno de Hieronymus Bosch (Jesus te ama aos céus, sobre a miséria humana); e no alto do feno, a criança acomodada sobre um trono de papelão”].

¹⁴ [“os músculos de Apolo reluzentes na escuridão sob os fachos de luz”]. L’expression apparaît après le passage cité plus haut.

¹⁵ Voilà comment Bertrand Westphal expose la souplesse avec laquelle le texte fictionnel coulisse entre passé et présent, pouvant même se présenter comme une forme d’anticipation du futur: «Le texte fictionnel fait émerger le lieu de tous les plis du temps qui se rapportent à lui. (...) Il ne témoigne pas seulement d’une histoire passée, mais anticipe sur ce que la ville pourrait être dans un des mondes possibles qui le hantent» (Westphal 2007: 233).

¹⁶ La guerre de Canudos aurait été l’expression d’un conflit de temporalités. Euclides da Cunha avait d’ailleurs forgé une expression très frappante – «anachronisme ethnique» – en se référant aux *jagunços*, les révoltés de Canudos, regroupés autour de leur chef religieux Antônio Conselheiro: «Isolé dans l’espace et dans le temps, le *jagunço* – cet anachronisme ethnique – ne pouvait faire que ce qu’il fit: frapper, frapper terriblement la nation qui, après l’avoir délaissé pendant près de trois siècles, cherchait à le traîner vers les merveilles de notre époque à la force des baïonnettes, et en lui montrant l’éclat de la civilisation à travers la lueur des décharges» (Cunha 1993: 296).

Escrever (n)as Fronteiras: A (re)invenção de Luanda na ficção de José Eduardo Agualusa

Ana Margarida Fonseca

*Centro de Estudos Comparatistas / Instituto de literatura Comparada Margarida Losa /
Unidade para o Desenvolvimento do Interior*

Resumo: A representação do espaço é muito importante na ficção de José Eduardo Agualusa, multiplicando-se por diversos continentes, contextos e experiências. O nomadismo do escritor fecunda a atividade literária, que se desenvolve em espaços muito distintos, numa afirmação consistente do poder criativo das fronteiras, quer geográficas quer culturais. Sendo o espaço de origem de Agualusa, Luanda ocupa um lugar privilegiado no conjunto da sua obra, ligando-se a uma visão distópica que configura um agudo sentido crítico relativamente ao percurso da nação pós-colonial. Os espaços ficcionais representados em romances como *Barroco Tropical* e *Teoria Geral do Esquecimento* apontam para uma leitura da historicidade da capital angolana, das suas contradições e mudanças, num hibridismo complexo que exige a atenção aos processos identitários e aos desafios da alteridade.

Palavras-chave: Agualusa, Luanda, distopia, hibridismo

Abstract: The representation of space is very important in the fiction of José Eduardo Agualusa, multiplied by diverse continents, contexts and experiences. The nomadism of the writer fecundates literary activity, which develops in very distinct spaces, in a consistent affirmation of the creative power of borders, both geographical and cultural. Being his motherland, Luanda occupies a privileged place in the whole of his work, linked with a dystopian vision that presents an acute critical sense regarding the course of the postcolonial nation. The fictional spaces represented in novels such as *Barroco Tropical* and *Teoria Geral do Esquecimento* point to a reading of the historicity of the Angolan capital, its contradictions and changes, in a complex hybridism that demands attention to the identity processes and the challenges of alterity.

Keywords: Agualusa, Luanda, dystopia, hybridism

Escolhi viver junto do mar, em Luanda, Lisboa, no Rio de Janeiro ou na Ilha de Moçambique. Todas estas cidades são personagens dos meus livros. Mas principalmente Luanda, a capital de Angola, cidade portuária fundada em 1575, ao mesmo tempo bela e horrível, feroz e doce, lugar de encontros improváveis e palco das mais desvairadas histórias. Luanda é a personagem central de “Teoria Geral do Esquecimento”¹.

Com estas palavras, proferidas durante a cerimónia de entrega do Prémio Literário Internacional de Dublin 2017, o escritor angolano José Eduardo Agualusa reconhece a importância de Luanda nos seus romances, não apenas naquele pelo qual foi distinguido, *Teoria Geral do Esquecimento*, mas em muitos outros, como *Estação das Chuvas*, *Nação Crioula*, *O Vendedor de Passados* ou *Barroco Tropical*. De resto, como o autor observa, as cidades são protagonistas centrais em praticamente todas as suas obras, ou não fosse ele um viajante, que tanto atravessa fronteiras físicas como oferece aos leitores territórios imaginados.

A ligação da literatura ao espaço assume especial relevância no contexto pós-colonial em que situamos a narrativa de Agualusa, uma vez que, como tem vindo a ser notado por estudiosos provenientes do pós-colonialismo, a apropriação criativa do espaço constitui uma forma de resistência. Assim, salienta Bill Ashcroft (2001: 156),

Place is never simply location, nor is it static, a cultural memory which colonization buries. For, like culture itself, place is in a continual and dynamic state of formation, a process intimately bound up with the culture and identity of its inhabitants. Above all place is a *result* of habitation, a consequence of the ways in which people inhabit space, particularly that conception of space as universal and uncontestable that is constructed for them by imperial discourse.

Na verdade, é através da interação entre linguagem, história e meio ambiente que poderemos compreender a complexidade da definição do “lugar” colonial e pós-colonial, ao qual se associam conceitos como *fronteira* ou *deslocação*. A apropriação do lugar pelo sujeito é fundamental na construção identitária, pelo que ambos são interdependentes e culturalmente determinados.

No discurso colonial, o espaço é representado como monolítico e homogêneo, em virtude da tentativa de apagamento da diferença do Outro e da intenção de impor um único modelo de mundo. A preocupação com a cartografia evidencia a imposição

da ideologia dos dominadores, suprimindo interstícios e traçando linhas claras entre o próprio e o alheio. Na escrita do espaço reiteram-se as instâncias do poder: “Power asserts itself by suppressing and negating both what is not considered relevant or is considered dangerous. The control of the cultural sphere is similar in many ways to maps” (Mignolo 1995: 367).

Em Portugal, a afirmação insistente, por parte do Estado Novo, de um Portugal “do Minho a Timor” concretiza a preocupação em insistir na univocidade do Império, servida pela retórica oficial que legitimava ideologicamente a(s) escrita(s) do espaço a partir do centro. Em contrapartida, no contexto pós-colonial – ou seja, não meramente *depois* do colonialismo, mas *para além* deste, numa perspetiva crítica e reflexiva – o espaço surge como profundamente diverso e não mais poderá ser visto como uma unidade, dominada pela imaginação eurocêntrica. Trata-se, agora, de reconhecer o hibridismo inerente a todos os processos de dominação cultural, (re)configurando os espaços identitários coletivos.

Neste enquadramento, a *geocrítica* apresenta virtualidades particularmente interessantes na abordagem da literatura pós-colonial, ao recolocar o problema da ligação do texto ao real, longe da tradicional perspetiva mimética. Com efeito, questões como a relação entre centro e periferias, o conceito de fronteira ou a mestiçagem cultural – e que merecem longa atenção no âmbito dos chamados estudos pós-coloniais – são reenquadrados pela geocrítica, numa perspetiva “geocentrada e multifocal” (Westphal s.d.: 98).

Na linha das propostas provenientes dos estudos pós-coloniais, Bertrand Westphal afirma que as interações entre espaços humanos e literatura são fundamentais na consideração das identidades culturais: “une nouvelle lecture de l'espace devra avoir pour condition l'abandon du singulier; elle orientera le lecteur vers une perception plurielle de l'espace, ou vers la perception d'espaces pluriels” (Westphal 2000: 18).

A “heterogeneidade constitutiva do espaço pós-moderno” (Laurel s.d.: 17) destrói qualquer conceção mimética ou imutável do real, assinalando a sua intrínseca transgressividade, o que para Westphal representa um princípio de mobilidade

permanente, “dans un environnement ouvert à la transgression, à la digression, à la prolifération, à la dispersion, à l’hétérogène” (Wespahl 2007: 18)

Também o conceito de arquipélago nos parece traduzir de modo feliz a heterotopia do espaço que na e pela literatura se constitui, uma entidade dinâmica onde o sentido se encontra em permanente reconfiguração: “Là où l'espace est archipel, les identités culturelles se compliquent au point de rester à tout jamais définissables, et donc indéfinies.” (Wespahl 2000: 18) A permeabilidade das fronteiras pós-coloniais surge reiterada nesta conceptualização, pois o *espaço-entre* ilhas é o espaço da mistura e da fecundação, um território fluido onde as trocas se fazem possíveis e se recusa o enclausuramento cultural. Por outro lado, a metáfora do arquipélago não anula a individualidade de cada território, iludindo a tentação homogeneizadora a que, em última análise, uma conceção híbrida poderá conduzir, se omitirmos as condições específicas de submissão, exploração e resistência próprias de cada espaço cultural, sobretudo os coloniais e pós-coloniais.

A conceptualização de um espaço-arquipélago evoca o “Terceiro Espaço” de Homi Bhabha, esse espaço dividido de enunciação que anula as dicotomias e instaura o hibridismo como condição imanente da cultura: “it is the ‘inter’ – the cutting edge of translation and negotiation, the in-between space – that carries the burden of the meaning of culture. (...) And by exploring this Third Space, we may elude the politics of polarity and emerge as the others of our selves” (Bhabha 1994:38). O hibridismo apresenta-se, deste modo, como uma estrutura dialética, apta a dar conta da condição fronteiriça das culturas e com um potencial de resistência capaz de minar o autoritarismo dos poderes instituídos na relação colonial.

Pensando no percurso literário e cívico de José Eduardo Agualusa, observando as suas múltiplas atividades como ficcionista, cronista, jornalista, militante dos direitos humanos ou oposicionista ao regime, a imagem de um arquipélago ajusta-se na perfeição. Na realidade, a mobilidade – que é tanto geográfica quanto ética e existencial – define o autor angolano, que encontra na fluidez geográfica e na instabilidade das margens um motivo maior para o labor literário.

Concentrando a atenção na produção ficcional de José Eduardo Agualusa, reiteramos, como ponto de partida, que a questão da identidade é o foco central das suas

narrativas, e as cidades pós-coloniais (Luanda, mas também o Rio de Janeiro ou mesmo Lisboa) acompanham essa deriva reflexiva, na qual a crítica ao presente se mescla com uma apologia da diversidade e do poder regenerador da fronteira. Nas obras que selecionámos para esta análise – *Barroco Tropical* (2009) e *Teoria Geral do Esquecimento* (2012) – a capital angolana não constitui apenas um pano de fundo, um cenário, mas antes uma personagem que entra em relação com as questões da memória, do esquecimento, da identidade e da alteridade. É nesse sentido que procuraremos analisar os modos de articulação de espaços fragmentários, compreendendo que são muitos os centros e muitas as periferias sobre as quais se reflete, numa rarefação de imagens identitárias. E se Agualusa foi exímio na representação de um passado colonial cuja univocidade desmonta em obras como *A Conjura*, *Estação das Chuvas* ou *Nação Crioula*, em obras mais recentes o enfoque é no presente de Angola, nas contradições do seu percurso pós-independência e nas ameaças a uma democracia que se apresenta demasiadamente frágil.

Sendo desde sempre um entreposto de distintas culturas e influências, Luanda transporta as contradições de uma historicidade complexa, aberta às muitas alteridades do seu percurso, mesmo quando o monolitismo colonial a queria submissa ao poder europeu. Tânia Macedo sublinha a importância da cidade colonial na afirmação da conquista, através dos sinais visíveis da Ordem, como sejam os topónimos escolhidos, o traçado das ruas, os modos de construção ou os produtos culturais produzidos. Assim, “toda uma semiose presidirá à instalação e ao desenvolvimento da urbe colonizada, projetando a ordem colonialista em uma realidade física e cultural.” (Macedo 1997: 2) Do mesmo modo, o despontar dos movimentos independentistas encontra na escrita da cidade um vetor fundamental de intervenção, originando um *corpus* que se desenvolve, frequentes vezes, nos espaços marginais do musseque luandense. *A fronteira de asfalto* extensamente representada por Luandino Vieira e alguns outros escritores a partir da década de 50 do século XX põe em evidência, por um lado, a separação geográfica entre a cidade dos colonizadores e a cidade dos colonizados, mas ao mesmo tempo a fluidez dessa mesma linha divisória, cuja transgressão se acentua com o crescimento dos movimentos autonómicos.

Assim, poder-se-á afirmar que, para os escritores que se posicionam ética e politicamente contra o colonialismo, a representação literária de Luanda evidencia a capacidade de a ficção agir sobre o real, expondo que o referente e a sua representação são interdependentes, ou seja, interativos (Wesphal 2007: 29). Contrariam-se, deste modo, as posições estruturalistas de separação estrita entre lugares literários e referentes extraficcionais, propondo no seu lugar “a multifocalização dos olhares sobre um dado espaço de referência” (Westphal s.d.: 94). Sendo o *lugar* a manifestação da interpenetração entre a consciência e o mundo (Prieto 2011: 26), a representação da cidade por parte deste conjunto de autores contribui para a destruição dos discursos de poder ocidentais. Assim, no período pós-independência, reforça-se a representação de uma cidade heterogénea, onde convivem o arcaico e o moderno, o tradicional e o moderno, o africano e o europeu – um espaço fronteiro que se abre ao(s) outro(s) e à diferença.

É neste contexto que situamos as obras de José Eduardo Agualusa, considerando que, nas narrativas atrás identificadas, Luanda liga-se frequentemente a uma visão distópica que configura um agudo sentido crítico relativamente ao percurso da nação pós-colonial. Os processos de representação incluem, por um lado, elementos reconhecíveis da face visível da cidade (indispensáveis para a criação de um efeito crítico), e por outros elementos mágicos ou simplesmente bizarros, causando no leitor um estranhamento que o faz questionar os pressupostos de partida. Configuram-se, assim, *mundos possíveis* onde o que existe entra em diálogo com visões alternativas do real, na fluidez de fronteiras móveis e provisórias.

Em *Barroco Tropical*, José Eduardo Agualusa situa a ação em Luanda no ano 2020, configurando assim um futuro não demasiadamente longínquo, que possibilita um reconhecimento – porventura incómodo – de traços que fazem já hoje parte do quotidiano da capital angolana e que se traduzem no tocar dos extremos, num jogo de antíteses entre a festa e a tragédia, a escuridão e a luz, a tradição e a modernidade, o passado e o futuro, a abundância e a escassez, o luxo ilimitado e a pobreza extrema. É, de resto, de forma excessiva e apocalíptica que o narrador descreve a cidade:

Luanda corre a toda a velocidade em direcção ao Grande Desastre. Oito milhões de pessoas aos uivos, aos choros e às gargalhadas. Uma festa. Uma tragédia. Tudo o que pode acontecer

acontece aqui. O que não pode acontecer, acontece igualmente. Estamos no século XXI. Estamos lá muito atrás. Estamos mergulhados na luz. Estamos afundados no obscurantismo e na miséria. Somos incrivelmente ricos. Produzimos metade dos diamantes vendidos no mundo. Temos ouro, cobre, minerais raros, florestas por explorar e água que não acaba mais. Morremos de fome, de malária, de cólera, de diarreia, de doença do sono, de vírus vindos do futuro, uns, e outros de um passado sem nome. (Agualusa 2009: 93)

A recusa do que é moderado e sensato perpassa toda a obra, numa multiplicidade de registos, vozes, personagens, factos e temporalidades. O estabelecimento de pontes entre a cidade ficcional e a cidade extraficcional é facilitada pelo facto de a Luanda de 2020 não ser substancialmente diferente da de 2009 (ano da publicação da obra). De certo modo, a mensagem que perpassa o romance é a de que “*ainda* não é verdade (ou realidade), mas *poderá* ser”, alertando para os perigos do crescimento desequilibrado da metrópole e para o agudizar dos conflitos económico-sociais, já visíveis no tempo presente em que o processo de receção literária se faz.

O deslocamento temporal coloca uma questão interessante em termos da relação entre o referente literário e o referente extraliterário, pois, adotando a conceptualização de B. Westphal, apesar de julgarmos ter presente um *consenso homotópico*, existem alguns elementos que apontam para o *excursus utópico*². Por um lado, como afirmámos, a cidade representada é reconhecível e identificável, estando presentes diversos relemas que facilitam esta aproximação; por outro, se se situa a ação no futuro, será sempre um espaço em devir, não conhecido ainda, observando-se elementos estranhos ao espaço urbano presente e/ou passado, nomeadamente a Termiteira, arranha-céus de dimensões exageradas que não encontra paralelo na Luanda atual. Deste modo, caminham lado a lado “a compossibilidade entre o espaço referencial e a sua representação ficcional” (como é próprio da homotopia), mas existem também aspetos em que a narrativa se articula “em torno de um referente projectado num futuro que o desrealiza” (Westphal s.d.:181).

Havendo dois narradores no romance – Kianda, a jovem mulher que morre na primeira página, e Bartolomeu Falcato, uma personagem que migra do anterior romance *As Mulheres de Meu Pai* – é no discurso deste último que se encontram numerosas observações de teor histórico e sociológico acerca de Luanda. O facto de Bartolomeu ser

documentarista e conduzir a narrativa por registos que se confundem com o guião audiovisual, o testemunho ou o documentário aprofunda a ligação ao real extraficcional. Num subcapítulo intitulado “São Paulo de Assunção da Luanda”, o narrador recupera o nome original dado pelos portugueses para de seguida descrever a africanização da cidade ocorrida depois da independência. A ordem colonial, com a cisão clara entre prédios da Baixa e musseques, é destruída, mas a disforia predomina na leitura do espaço urbano – os “deserdados dos musseques”, que tinham ocupado as casas dos colonos e nelas instaurado os modos de vida tradicionais, são expulsos pela “novíssima burguesia urbana”, para de novo regressarem aos novos prédios luxuosos entretanto construídos com o dinheiro do petróleo, cuja queda tinha arrastado essa elite efémera. A censura estende-se à destruição do património arquitetónico da capital angolana³:

Vi cair o belo Palácio de Dona Ana Joaquina, a golpes de camartelo, para ser substituído por uma réplica de mau betão, e achei que era uma metáfora dos novos tempos – o velho sistema colonial e escravagista a ser substituído por uma réplica ridícula em nefasto calão dos musseques. Mais tarde (tarde de mais) compreendi que não havia ali metáfora alguma, apenas um casarão que caía. Muitos outros tombaram a seguir (...). (Aigualusa 2009: 92-93)

Observamos, pois, que a cidade representada em *Barroco Tropical* é um espaço ferido, afetado pela imposição de uma nova (des)ordem, cujos protagonistas perpetuam os mecanismos de exploração herdados do colonialismo. O futuro (do tempo da narrativa) é simultaneamente passado e presente (no plano da receção literária), pelo que, como afirmámos anteriormente, existe um propósito de ligação do espaço ficcional ao espaço extraficcional da capital. Assim, a ficção – que aparentemente se inclinaria para um registo de ficção científica ou literatura fantástica – acaba por ser recebida como um “documento” mais representativo do real do que textos mais próximos de um discurso realista.⁴

Situada a ação no futuro, importa assinalar que, segundo afirma Aigualusa em diversas entrevistas⁵, *Barroco Tropical* não é uma profecia, mas antes uma distopia, no sentido em que ele (autor) não acredita que o futuro vá ser assim, mas considera fundamental que se discuta o presente, de forma a evitar que determinadas dinâmicas que se começam a gerar no presente venham a originar aquele futuro. O objetivo é, pois,

gerar debate, mobilizar dinâmicas de mudança, e desse modo a obra segue o caminho aberto por um vasto conjunto de romances que, em contexto pós-colonial, procuram uma leitura crítica do rumo seguido pelas jovens nações. Como afirmam Gordin, Tilley e Prakash, “Utopias and dystopias are histories of the present” (2010: 1), pelo que as representações do futuro que estas concretizam têm que ver com a contemporaneidade e com a urgência de a pensar criticamente.

A distopia, que se pode caracterizar sucintamente como “uma obra que põe em causa ou satiriza alguma utopia ou que desmitifica tentativas de apropriação totalitária de um cenário utópico”⁶, ocupa um papel de relevo na ficção pós-colonial, uma vez que se revela uma estratégia eficaz de representar as sociedades descolonizadas, abalando os fundamentos de regimes que, sob a capa de totalitarismos mais ou menos declarados, prometeram mundos novos e acabaram reproduzindo as lógicas políticas e ideológicas herdadas do colonizador. Assim, refere J. M. de Sousa Nunes, um dos alvos preferenciais da crítica distópica é “a constrição do não-conformismo por via da referida apropriação totalitária” ou ainda “a asfixia cultural provocada por omnipresente propaganda, censura e repressão operadas pelo estado ditatorial ao visar impor como exclusiva a moral que favorece a sua estratégia de poder absoluto” (*Ibidem*).

A este propósito, Bill Ashcroft esclarece que, no utopianismo pós-colonial, a utopia não é um lugar, mas o desejo de um mundo melhor, o próprio espírito da esperança (2012: 3). Esta ideia está igualmente presente em Terry Eagleton, que alerta para o perigo de um utopianismo que se esgote no desejo inútil, em vez de perseguir o desejo realizável, e desse modo, como o neurótico, faça o sujeito ficar doente de uma irresolúvel espera. A alternativa reside, pois, numa atitude que se aproprie do presente para procurar um futuro possível, que ultrapasse a insatisfação de uma realidade indesejada: “A utopian thought that does not risk simply making us ill is one able to trace within the present that secret lack of identity with itself which is the spot where a feasible future might germinate – the place where the future overshadows and hollows out the present’s spurious repleteness” (Eagleton 1990: 25-26).

Ashcroft sublinha que “todas as utopias são críticas” (2012: 12) e as diferentes manifestações do género são quase sempre uma crítica do estado de opressão experienciado num dado contexto histórico. Deste modo, a função do impulso utópico

divide-se entre a concessão de poder e a imaginação da mudança, tendo em vista a produção de um futuro coletivo que contrarie as ambiguidades do presente:

Place becomes central, not as utopia but as the site of transformation, the location of identity, and the generation of a utopian idea – one Bloch calls *Heimat*. Such literatures tend to resolve the ambiguities of hope. The tension between memory and the future is resolved by their constant and prophetic interaction in the present. And the ambiguous relation between ‘I’ and ‘We’ is resolved in literary approaches to a different form of insurgent, or communal identity, imagined beyond the colonial inheritance of the nation. (*ibidem*)

Assim, a distopia não é simplesmente o oposto da utopia, mas antes uma utopia que não foi bem sucedida, ou que funciona apenas para um segmento de pessoas (Gordin / Tilley / Prakash 2010: 1), conduzindo a uma sociedade que em muitos aspetos se aparenta com a realidade, mas com a marca da injustiça e da desordem. A imaginação do futuro é, secundária relativamente à preocupação com o presente, algo que Agualusa (escritor e cidadão) reitera ao chamar a atenção para os sinais de totalitarismo presentes em Angola. A representação de um futuro inquietante e caótico, onde parece valer tudo, põe de sobreaviso o leitor relativamente à necessidade da emergência de “forças de mudança” que, rompendo com a indiferença ou a cedência aos interesses instalados, se mostrem capazes de inverter a previsível distopia anunciada no romance.

Se Luanda aparece em *Barroco Tropical* como um espaço excessivo e caótico, a Termiteira representa, de forma exemplar, o cruzamento de dinâmicas observado na sociedade angolana, pois mais que um edifício – o maior arranha-céus de África – constitui uma miniatura da sociedade, não só a futura (a do tempo da história), mas também a presente:

Hoje, ricos e pobres partilham o mesmo espaço, como acontece lá fora, nas ruas da cidade, com a diferença de que aqui vivemos literalmente uns por cima dos outros – quanto mais ricos mais acima. (...) As galerias subterrâneas, onde deveriam ser instaladas aragens e oficinas, ginásios e supermercados, foram ocupadas por toda a sorte de marginais e deserdados: *junkies*, catorzinhas, pequenos ladrões sem futuro, mutilados de guerra, meninos-feiticeiros. Vivem ali como ratazanas, na escuridão. (Agualusa 2009: 64)

Num mesmo espaço, coabita uma galeria de personagens profundamente díspares, como Mouche, a arquiteta visionária que projetou o arranha-céus; os estilistas gêmeos Esaú e Jacó; um jovem artista plástico autista e sua irmã; ou aquele a quem chamam o Rei – uma caricatura grotesca de um antigo chefe tribal; para além do próprio narrador. Múltiplas identidades cruzam-se e fundem-se, como numa gigantesca torre de Babel, expondo as contradições e os paradoxos de que é feita a cidade e – porque este prédio constitui um microcosmos da nação angolana - o próprio país pós-colonial.

Em *Teoria Geral do Esquecimento*, é também através da representação de uma torre de apartamentos – o Prédio dos Invejados – que se condensa a vida frenética de Luanda e as misturas de que a urbe é feita. Outrora residência dos privilegiados, com a independência, o prédio vai sendo repovoado com novos moradores: “gente vinda do musseque, camponeses recém-chegados à cidade, angolanos regressados do vizinho Zaire e legítimos zaienses. Nenhum habituado a viver em prédios de apartamentos.” (Aqualusa 2012: 43) Com a multiplicidade de gentes, surge a mistura de costumes – o rural invade o urbano, a ancestralidade imiscui-se na modernidade, e a própria Ludovica inicia uma horta e uma criação de galináceos no terraço onde um sofisticado espaço de lazer existira. Ainda que sem o dramatismo da Termiteira, também aqui um único prédio abriga as contradições da cidade e os anacronismos de uma sociedade ameaçada pela perda das raízes.

Contudo, se no Prédio dos Invejados a abertura aos múltiplos outros de que é feita a sociedade angolana permite o surgimento de novas formas de sociabilidade, essa fertilidade nascida do encontro das diferenças poderá estar em risco ao se restabelecerem as hierarquias herdadas dos tempos coloniais. As novas elites reclamam a sua supremacia e arrogam-se o direito de restaurar uma clara linha de separação entre poderosos e espoliados: “O vosso prédio está bastante degradado, mas com uma boa pintura, e elevadores novos, recupera o charme do tempo do colono. Daqui a pouco vão começar a aparecer compradores. Generais. Ministros. (...) Vão dar uns trocos para as pessoas saírem. Os que não saírem a bem terão de sair a mal” (*idem*: 95).

Deste modo, o Prédio dos Invejados – como também a Termiteira - ganha uma ressonância metonímica relativamente à própria nação: os invejados dos tempos coloniais dão lugar a outros invejados, mas não se alteram as estruturas de poder – no

prédio como no país, os ideais utópicos da revolução cedem perante o pragmatismo dos interesses capitalistas. Trata-se, tal como em *Barroco Tropical*, da configuração de uma distopia, mas neste caso situada num tempo histórico mais lato, desde o início da independência angolana até à contemporaneidade, com o seu cortejo de corrupção, totalitarismos e práticas neocoloniais.

Nesta obra, recorde-se, Agualusa representa uma mulher portuguesa, Ludovica Fernandes Mano, que voluntariamente se empareda no seu apartamento de Luanda, movida pelo medo da iminente independência de Angola. Esta tentativa de esquecer e ser esquecida – de certa forma, uma radical rejeição do outro – não impede, porém, que pelo interior da casa aparentemente hermética desfile, ao longo dos anos, uma galeria de sombras, presenças inquietantes da alteridade. Trata-se, pois, de um espaço simultaneamente fechado e aberto, uno e diverso, particular e universal – a Luanda de Agualusa, repetimo-lo, é feita de contradições e mudanças, num hibridismo complexo que exige a atenção aos processos identitários e aos desafios da alteridade.

Ao erguer uma parede no corredor, movida pelo medo, Ludo tenta paralisar o tempo num eterno presente em que os portugueses continuassem a ser os senhores da terra. É, assim, uma espécie de nação privada aquela em que vive entre quatro paredes: como escreve no seu diário, sente-se “estrangeira a tudo, como uma ave caída na correnteza de um rio” (*idem*: 37). Na realidade, este afastamento do mundo tinha-se iniciado muito tempo antes, ainda em Aveiro, depois de ter sido violada e de lhe terem retirado à nascença o filho daí resultante. Na mudança para Luanda, acompanhando a irmã Odete, tinha existido uma mudança geográfica mas não uma desterritorialização cultural, pois a fobia social e os preconceitos encerraram-na por décadas num espaço monolítico, sem ligação ao real africano.

A tentativa de paralisar o presente revela-se, contudo, infrutífera. A imperfeição da autoimposta clausura é evidenciada pelo facto de os espaços exteriores do terraço e da varanda possibilitarem a entrada do que é alheio, apesar da sua vontade de repelir a alteridade. Aqueles constituem, assim, espaços de fronteira que, se servem para isolar e separar (ninguém pode ver Ludo), permitem igualmente a transgressão e a abertura ao outro – é por essa via que tanto o macaco como a criança (que a salva da morte) chegam à vida ensimesmada de Ludovica. Como afirmou Agualusa no discurso com que

iniciámos este texto, “Ludo é salva por um menino que lhe dá a ver o evidente – não há Outro. O Outro somos sempre nós.”

A noção de que alteridade e mesmidade são duas faces da mesma moeda; de que não existe verdadeiramente um outro, mas sim o outro de nós, que frequentemente rejeitamos, determina igualmente a configuração da cidade de Luanda como *mundo possível* onde o *dentro* e o *fora* do texto dialogam. Se, em *Barroco Tropical*, o futuro entrevisto da metrópole é, como vimos, o destino que se quer contrariar, em *Teoria Geral do Esquecimento* propõe-se uma leitura da cidade de um ponto de vista peculiar – o da mulher que é testemunha involuntária da história da cidade e do país. Os diários de Ludo, transcritos para a narrativa, constituem uma estratégia de verosimilhança que aproximam o discurso ficcional do registo documental – e o que Ludo vê, do terraço, são as convulsões da revolução, “as carrinhas de caixa aberta carregando cadáveres” (*idem*: 52), o “vasto clamor de buzinas e apitos, gritos e súplicas e pragas” (*idem*: 102), mas também as galinhas criadas nas varandas, ou a ancestral mulemba que cresce no antigo parque de estacionamento. Mais otimista, esta última obra abre margem para um futuro que incorpore a diferença na escrita da cidade e na cidade que se vai escrevendo através dos seus distintos narradores.

Será esta a resposta possível à Luanda apocalíptica de *Barroco Tropical*? Quase no termo deste romance, a irmã do jovem autista Ramiro, um artista plástico de talento excepcional, mostra desenhos feitos por ele, que

mostram Luanda, não como existe agora, não como existiu, mas como poderia ser se tudo tivesse corrido bem. Uma cidade desenhada com rigor desde o momento em que começou a expandir-se. Bosques e parques no lugar dos musseques. Bairros residenciais amplos, com jardins, ciclovias e campos de jogos. A marginal ladeada por altivas palmeiras. (*idem*: 336)

A cartografia imaginada pelos esboços do jovem artista não se concretiza nas imagens distópicas devolvidas por ambos os romances, mas a cidade permanece, ainda assim, o lugar de habitação do povo angolano, o espaço de resistência possível contra os desvios dos poderes instituídos. A identidade constrói-se, pois, na e pela vivência do espaço, considerando a importância da memória pois, como Bartolomeu Falcato observa, “[o] futuro só vale a pena se tiver passado” (*ibidem*).

Esse regate da memória constitui, aliás, a chave para um dos capítulos mais enigmáticos do romance: após ter queimado tudo o que havia no apartamento, Ludo sacrifica uma aguarela que representava mucubais a dançar em volta de uma fogueira; contudo, não tira o prego que a segurava pois ocorreu-lhe que “Quem sabe, arrancando o prego da parede, ruísse a cidade inteira” (*idem*: 127). E neste gesto, Ludo reconhece, involuntariamente, que a memória é salvífica, resgata a identidade mesmo nas condições mais extremas.

A Luanda de José Eduardo Agualusa apresenta-se, pois, como um espaço em devir, no cruzamento de temporalidades distintas, na confluência de culturas diversas e, apesar de todos os constrangimentos, aberta ao sonho. Nada é estranho à cidade, como reflete uma personagem, confrontada com o relato de um salvamento inverosímil: “Nossa capital está cheia de mistérios. Tenho visto nesta cidade o que cabe nos sonhos” (*idem*: 199).

Bibliografia

Agualusa, José Eduardo (2002), “A Invenção da Memória”, *Público*, <https://www.publico.pt/2002/10/28/jornal/a-invencao-da-memoria-175973> (último acesso em 25/04/2017).

-- (2009), *Barroco Tropical*, Lisboa, Dom Quixote.

-- (2012), *Teoria Geral do Esquecimento*, Lisboa, Dom Quixote.

-- (2017), Discurso proferido durante a cerimónia de entrega do Prémio Literário Internacional de Dublin 2017, <http://www.agualusa.pt/imagens/pdf/discurso-pt.pdf> (último acesso em 20/08/2017).

Ashcroft, Bill (2001), *Post-Colonial Transformation*, London and New York, Routledge.

-- (2012), "Introduction: Spaces of utopia", *Spaces of Utopia: An Electronic Journal*, 2nd series, nº 1, 1-17.

Bhabha, Homi (1994), *The Location of Culture*, London and New York, Routledge.

Eagleton, Terry (1990), "Nationalism: Irony and Commitment" in *Nationalism, Colonialism and Literature* (int. by Seamus Deane), Minneapolis, University of Minnesota Press, 23-39.

Gordin, Michael / Hellen Tilley / Gyan Prakash (2010), "Introduction: Utopia and dystopia beyond space and time", in *Utopia/Dystopia. Conditions of historical possibility*, Princeton, Princeton University Press, 1-20.

Laurel, Maria Hermínia (s.d.) "Nota de abertura", in *A Geocrítica: Real, ficção, espaço* (trad. e nota de abertura de Maria Hermínia Laurel), Porto, Edições Afrontamento e ILCML, 7-73.

Macedo, Tânia (1997), "A Representação Literária de Luanda", *Via Atlântica*, nº 1, 116-127.

Mignolo, Walter (1995), "The Other Side of the Mountain" in *The Post-Colonial Studies Reader*, London and New York, Routledge, 367-373.

Nunes, J. M. de Sousa "Distopia", *E-dicionário de Termos Literários* (coord. de Carlos Ceia), <http://edtl.fcsb.unl.pt/?s=distopia> (último acesso em 20/11/2016).

Pacheco, Carlos (1999), "A Barbárie Instalou-se em Luanda", *Público*, <https://www.publico.pt/1999/11/24/jornal/a-barbarie-instalouse-em-angola-126918> (último acesso em 30/05/2017).

Prieto, Eric (2011), “Geocriticism, Geopoetics, Geophilosophy, and Beyond”, in *Geocritical Explorations: Space, place, and mapping in literary and cultural studies*, Palgrave/Macmillan, 13-28.

Westphal, Bertrand (2000), «Pour une Approche Géocritique des Textes. Esquisse», in *La Géocritique Mode d’Emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 9-40.

-- (2007), *La Géocritique: Réel, fiction, espace*, Paris, L’Éditions de Minuit.

-- (s.d.), *A Geocrítica: Real, Ficção, Espaço* (trad. e nota de abertura de Maria Hermínia Laurel), Porto, Edições Afrontamento e ILCML.

Ana Margarida Fonseca é professora adjunta no Instituto Politécnico da Guarda. Possui mestrado e doutoramento em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Membro integrado do Centro de Estudos Comparatistas (FLUL) e membro colaborador do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP) e da Unidade para o Desenvolvimento do Interior (IPG). Para além de artigos incluídos em revistas, obras coletivas e livros de atas de âmbito nacional e internacional, é autora de *Projectos de Encostar Mundos. Referencialidade e Representação na Literatura Angolana e Moçambicana dos Anos 80* (Prémio Revelação da APE – Ensaio Literário, Difel, 2002) e de *Percursos da Identidade. Representações da Nação na Literatura Pós-Colonial de Língua Portuguesa* (Fundação Calouste Gulbenkian /FCT, 2012).

NOTAS

¹ <http://www.agualusa.pt/imagens/pdf/discurso-pt.pdf>.

² Apropriamo-nos da tradução sugerida por Maria Hermínia Laurel (s.d.: 30).

³ O Palácio de Dona Ana Joaquina, casa-grande de uma das mulheres mais poderosas da Luanda escravagista, foi demolido em 1999 e no seu lugar foi erguida uma réplica (onde passou a funcionar o tribunal provincial), num processo envolvido em acesa polémica. O historiador Carlos Pacheco foi um dos que se insurgiu contra o que considerava ser “uma brutalidade só justificada pela idiotia e pela sede destemperada de dinheiro” (in <https://www.publico.pt/1999/11/24/jornal/a-barbarie-instalouse-em-angola-126918>). José Eduardo Agualusa escreveu em 2002, também no jornal *Público*, um texto de opinião onde censura a tentativa de rasura da herança cultural e a “invenção da memória” empreendida pelos poderes políticos angolanos (in <https://www.publico.pt/2002/10/28/jornal/a-invencao-da-memoria-175973>).

⁴ Em entrevista ao jornal *Diário de Notícias*, Agualusa refere precisamente que, apesar de ser uma obra povoada de entidades fantásticas, as pessoas o tendem a ler como um “documentário”.

⁵ Um livro como este, uma distopia, pode servir para alertar para determinadas políticas e acontecimentos que se podem complicar se nada for feito.” (Ipsilon, 24.06.2009) “as distopias servem precisamente para pôr as pessoas a reflectir, a discutir e a tentar contrariar tendências” (JN, 28.06.2009). Excertos disponíveis em <http://www.agualusa.pt/cat.php?catid=28&idbook=65&interviews>.

⁶ <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6348/distopia/>

Marcher, Flâner, Écrire... Avec le Plan des Villes en Main: La *Topophilie* urbaine chez Grégoire Polet et Jean-François Dauven¹

José Domingues de Almeida

Universidade do Porto

Instituto de Literatura Comparada Margarida Rosa

Résumé: Nous entendons illustrer l'attachement affectif urbain très particulier – marqué par une cartographie très précise de certaines villes européennes – chez deux écrivains belges francophones contemporains, Jean-François Dauven et Grégoire Polet – qui plus est tous deux Bruxellois, du même âge, camarades de classe, et recourant au même style narratif axé sur l'usage quasi exclusif du présent de l'indicatif. Dans leurs romans, ces deux auteurs cultivent un identique souci de la cartographie sentimentale des espaces urbains, notamment des capitales européennes, lesquelles établissent entre elles d'étroites connexions par le biais de subtiles intersections et renvois diégétiques. Nous retiendrons tout particulièrement les romans primés *Ceux qui Marchent dans les Villes* (Dauven 2009) et *Madrid ne Dort pas* (Polet 2005) pour en dégager une lecture éminemment *topophilique* des espaces urbains vus non comme simples décors, mais plutôt comme *lieux* habités par de petites histoires ou anecdotes humaines enchevêtrées, des destins de flâneurs.

Mots-clés: Dauven, Polet, ville, flâneurs, géocritique, topophilie

Resumo: Pretende-se ilustrar o apego afetivo urbano muito peculiar – marcado por um mapeamento muito exato de algumas cidades europeias – em dois escritores belgas francófonos contemporâneos, Jean-François Dauven e Grégoire Polet – ambos naturais de Bruxelas, da mesma idade, colegas de turma, e recorrendo ao mesmo estilo narrativo, alicerçado no uso quase exclusivo do presente do indicativo. Nos seus romances, os dois autores cultivam a mesma preocupação com a cartografia sentimental dos espaços

urbanos, nomeadamente das capitais europeias, as quais tecem entre si estreitas conexões mediante interseções subtis e remissões diegéticas. Alongar-nos-emos mais especificamente nos romances premiados *Ceux qui Marchent dans les Villes* (Dauven 2009) e *Madrid ne Dort pas* (Polet 2005) no sentido de destacar uma leitura eminentemente *topofílica* dos espaços urbanos vistos não enquanto meros cenários, mas antes enquanto lugares habitados por pequenas histórias humanas enredadas, por destinos de *flâneurs*.

Palavras-chave: Dauven, Polet, ville, flâneurs, geocrítica, topofilia

Dans le contexte littéraire contemporain de la Belgique francophone, foncièrement caractérisé par le dépassement des débats identitaires du tournant des années quatre-vingt (Almeida 2013), mais aussi par les lignes de fuite critiques et théoriques aux impasses et dichotomies (post)modernes et français-francophones², force est de signaler le parcours narratif de deux écrivains, Jean-François Dauven et Grégoire Polet – qui plus est, tous deux Bruxellois, du même âge, camarades de classe et recourant au même style narratif axé sur l’emploi du présent et la correspondance entre les personnages choraux, dont les romans trahissent un même attrait thématique, à savoir l’attachement affectif urbain très particulier – marqué par une cartographie très précise de certaines villes européennes. Pour ce faire, nous retiendrons tout particulièrement les romans primés *Madrid ne Dort pas* (Polet 2005) et *Ceux qui Marchent dans les Villes* (Dauven 2009) pour en dégager une lecture éminemment *topophilique* (Tuan 1990) des espaces urbains vus non comme simples décors, mais plutôt comme *lieux* habités par de petites histoires ou anecdotes humaines enchevêtrées, des destins de flâneurs, c’est-à-dire une lecture attentive à l’inscription spatiale des deux récits.

Le projet narratif de *Madrid ne Dort pas* s’éclaire à la lumière de l’épigraphe de Camilo José Cela, «Ne perdons pas la perspective» (en espagnol) extraite de *La Ruche (La Colmena)* (Cela 1958) en exergue, roman où l’écrivain espagnol donnait à lire le quotidien de plusieurs personnages madrilènes dans l’Espagne franquiste de l’après-guerre. Il s’agit bel et bien de faire un clin d’œil intertextuel et citationnel (Schools 1997:

71) à cette œuvre et aux lecteurs postmodernes que nous sommes (Ancion 1993) dans un jeu de reconstitution / adaptation d'une *ruche* dans le Madrid du début du XXI^e siècle (Robert 2010). Remarquons d'ailleurs la construction du roman, divisé en trois parties aux noms explicitement ludiques, trois étapes ou moments d'un *jeu* de cartes: la donne, le jeu et la levée. D'autant plus que la mise en abyme de l'écriture du roman se voit assurée par, outre le renvoi direct au chef-d'œuvre de Cela, à l'ambiance éminemment littéraire du récit où des écrivains se retrouvent au café pour parler de leur travail et déboires littéraires: «J'ai lu ton dernier bouquin. Pas mal» (Polet 2005: 13) ; où Philippe Couvreur, un des personnages et écrivain étranger en récent séjour littéraire à Madrid, féru de littérature espagnole à l'instar de l'auteur, est en train d'analyser un roman de Juan Goytisolo (*idem*: 19); où il est question de manuscrits acceptés ou refusés (*idem*: 30). Philippe Couvreur, l'écrivain aux traits si belges et nordiques (*idem*: 19, 34, 88), et le *Café Comercial* assument la focalisation et le point d'observation de cette vie foisonnante, faite de passages, de rencontres et de rendez-vous manqués dans la capitale bruyante et mouvementée: «visibl[e] depuis les grandes vitres du *Café Comercial*» (*idem*: 11).

Cette véritable charpente narrative inspirée par le roman de Cela se trouve fondée sur des principes et des procédés narratifs très précis et récurrents. Tout d'abord, il y a l'obsession affichée de l'*aléatoire* comme moteur des rencontres entre les personnages, ces *abeilles* connectées de la *ruche* urbaine madrilène. Le hasard fait bien ou mal les choses, mais le fait est qu'il s'avère un principe actif de la diégésis. Par exemple, la rencontre entre Frederico García et Letizia Romero est renforcée par un aléa décisif: la jeune fille sans voiture est accompagnée par le journaliste qui, comme par hasard, se rendait également à l'opéra où va se produire le frère de Letizia, qui fait Don Giovanni, *etc.*; et par l'enchaînement des degrés de parenté, de voisinage ou de socialité: «-Oui, à l'Opéra. -Quel hasard, on m'y attend!» (*idem*: 65). Or les coïncidences sont légion, justement pour permettre l'établissement de liens aléatoires dans l'*essaim* de la ruche, et les personnages sont censés s'en faire l'écho en le rappelant sans cesse: «-C'est un grand chanteur, alors, votre frère. -Oui mais, oh, quelle coïncidence extraordinaire!» (*idem*: 69), «-Quelle coïncidence extraordinaire, c'est le taxi qui m'a secourue tout à l'heure, quand j'ai trouvé mon carreau cassé!» (*ibidem*), «-Quel hasard en effet!»

(*ibidem*), «C'est dingue la coïncidence: tout à l'heure, j'étais au *Comercial*, et je me suis retrouvé assis à côté de devine qui? Bernal et Cariñena» (*idem*: 85, voir aussi 156).

Ceci rend tout à fait illusoire de vouloir ici retracer le fil conducteur diégétique du récit. Le point d'ancrage de la plupart des personnages est le *Café comercial*: entre le vendredi à 17h15 et l'aube du samedi, où tous s'arrêtent, passent devant ou à proximité, ou rencontrent un client. Aussi des fils assez ténus relient-ils peu à peu les protagonistes, et des événements, souvent anodins, emplissent-ils ces douze heures automnales madrilènes très concentrées: un vieil écrivain croit sa carrière relancée; deux jeunes Français imaginent, à tort, que leur manuscrit écrit en espagnol – mise en abyme de la rédaction de la présente fiction – *No Dormía Madrid* (*idem*: 47) – pourra être accepté et publié; un baryton meurt d'angoisse avant d'interpréter Don Giovanni, et ce parce que sa sœur ne pourra pas assister au spectacle et que ses chaussures sont trop petites ; un journaliste culturel trousse en vitesse quelques chroniques mondaines avant d'aller dîner avec un ami; un policier résout une affaire de trafic de drogue, puis marche dans Madrid jusqu'au lever du soleil en compagnie de la jeune femme qu'il est censé protéger; un homme meurt d'une crise cardiaque à la sortie du métro; une clocharde déambule et achète rituellement des billets de loterie à ONCE, alors que, à partir d'un hélicoptère survolant la ville en ronde, Pedro Almodovar capte les images du générique de son prochain film...

Tout sera question d'enchaînements narratifs, de reprises anaphoriques donnant à voir des plans juxtaposés à compter du chapitre XIV, qui en deviennent paroxystiques à partir de repères spatiaux:

Calle Goya, cinquième étage, Javier Miranda, en smoking, traîne ses regards par la fenêtre (...); Calle Goya, rez-de-chaussée, Izaskun et Eugenia sortent les dernières, tout est éteint dans le salon de coiffure (...). Calle Lagasca, rez-de-chaussée, deux flics en civil au *bar-Bar* (...). Opéra, Fernando Bernal arrive, son manuscrit sous le bras (*idem*: 140-141),

etc., dans une toile qui recouvre dans son intégralité le plan de Madrid. À portraits madrilènes accolés, comme celui de la vieille clocharde de la bouche de métro (*idem*: 111) correspondent des plans cinématographiques mis en abyme dans le récit: «Maintenant, il manipule le joystick, il zoome, dézoome» (*idem*: 139).

On l'aura compris: la capitale espagnole ne représente sûrement pas un simple décor pour le récit. Elle fonde une sémiotique urbaine (Roelens 2016). Bien au contraire, elle constitue le *personnage principal* qui fédère tous les autres dans leur contingence. Dès lors, nous n'avons pas affaire ici à l'évocation de non-lieux anonymes et aseptisés (Augé 1992), mais plutôt à une perception affective de la ville comme environnement positif et harmonieux, c'est-à-dire foncièrement *topophilique* (Tuan 1990). Polet aime Madrid et l'Espagne dans son ensemble, lui qui a également publié *Barcelona!* (2015). Bien sûr, Madrid apparaît comme une cité grouillante de vie: «Sur la Plaza Santa Ana, la foule tardive sort du théâtre, bourdonnante de commentaires, où des voix s'élèvent dans la cohue et qui veulent se retrouver pour prendre un verre» (Polet 2005: 179), marquée par la *movida* nocturne où évolue la vie mondaine, le tout Madrid frivole (*idem*: 170, 198); d'où aussi l'insistant affichage des griffes de luxe (*idem*: 17, 29, 74, 78, 105).

Madrid est un rêve éveillé, une ville hyperactive captée à partir de sa structure cartographique vivante, notamment le plan du métro et les différents découpages urbains, et où il fait bon marcher, flâner, écrire sans vraiment se perdre. À ce stade, s'invitent une poésie et une rêverie de l'espace (Bachelard 1957; Sansot 1971) où se déploient des variantes de l'imaginaire urbain (Durand 1960). Vue du ciel, Madrid est une ville façonnée par le réseau routier et ses transports en commun, ainsi que par la vie intense que ceux-ci permettent de faire confluer vers le centre-ville, comme un cœur:

Le chemin de fer, qui rentre dans la ville par le nord et par le sud en s'amincissant sous la pression de l'agglomération et finissant par butter et s'arrêter, impuissant à progresser davantage dans le tissu trop serré, terminus Chamartín et terminus Atocha. L'autoroute Nord-Sud, qui tranche la ville et son extension latérale, comme un fleuve, Tage ou Tamise de macadam. Et puis l'Axe, la verticale Castellana, qui offre aux voitures la jonction Atocha-Chamartín que les trains n'ont pas su faire, parallèle à l'autoroute Nord-Sud et barrées toutes deux par les boulevards perpendiculaires, comme un dièze colossal qui altère le sol de Madrid (...). Toute la ville en contrastes accentués à cause de la lumière rasante, et qui commence de se doré, de se rosir, de s'orange dans le couchant. (Polet 2005: 138)

Madrid se déploie spatialement dans sa splendeur à partir de ces axes structuraux, véritables organes d'un corps collectif qui font apparaître un *continuum* vital, une *ruche* en activité constante: au sous-sol, à la surface et en hauteur. Au sous-sol,

avec le va-et-vient incessant du métro, le foisonnement d'une vie intense qui ne demande qu'à émerger à la lumière de la surface et du jour, régime nocturne transitoire et transitif en attendant l'activité promise en surface, qui communique astucieusement avec le régime diurne du Madrid au travail: «Le calme est frappant, de quelques secondes à peine, serti dans l'habituel tumulte des lieux, comme un hoquet de tranquillité dans l'interminable digestion de la ville (...). Sous les caves, la proximité souterraine d'un métro en passage fait monter un grondement jusque dans le salon de coiffure où, d'habitude, la rumeur ambiante l'étouffe» (*idem*: 131), «Le grondement cesse, le métro est passé. Dans l'obscur boyau, vide à cet endroit, maintenant, les rails lisses reflètent la très faible lueur d'un néon de sécurité» (*idem*: 132).

En surface, où l'essaim humain en perpétuel mouvement assure un afflux de gens dont les existences se croisent, se touchent et communiquent parfois : «La rue est pleine de monde» (*idem*: 12). Mais aussi, Madrid vue du ciel, c'est-à-dire pour reprendre l'épigraphe de Cela, dans toutes ses perspectives à la faveur, notamment, du reportage que l'on y prépare:

Les photos de ville prise du bas vers le haut, depuis le trottoir vers le haut des façades, vers le ciel, ou depuis la taille des enfants vers le haut. Il y en avait pas mal de réussies comme ça. –C'est marrant, je suis justement en train d'écrire sur Almodovar qui a filmé la ville depuis le ciel pour son prochain générique. Perspective inverse, quoi. –Ouais, ces derniers temps, je fais un peu la même chose, Madrid vu des fenêtres. (*idem*: 156)

Selon Laurent Robert:

Avec ce premier roman, Grégoire Polet a trouvé non seulement sa manière, mais encore son projet, l'ambition même de son œuvre, qui est de rendre compte de la complexité du monde – de son tragique, de son comique, de sa platitude parfois, et des innombrables combinaisons, croisements, quiproquos, actes manqués, qui s'observent chaque jour, chaque nuit, dans n'importe quel quartier de n'importe quelle ville du monde. Dès lors, l'épigraphe de Cela ('No perdamos la perspectiva' / Ne perdons pas la perspective) fonctionne surtout – et non sans ironie – comme une injonction à affronter le défi du multiple: dans un monde désormais dépourvu de centre et où se tissent des réseaux de plus en plus complexes, aucune individualité n'est moins intéressante qu'une autre, chacun peut accéder à la dignité de personnage romanesque dont

l'histoire mérite au moins d'être esquissée – et il n'y a plus une perspective unique, mais plusieurs. (2010: s.p.)

Attentif aux moindres détails de la ville, Grégoire Polet s'avère un amoureux inconditionnel de Madrid. On le sent à chaque description, à l'observation éprise des gens, qui deviennent aussitôt des portraits à broser sous forme de personnages. Auteur et personnages partagent cet attachement passionnel indescriptible à Madrid³ que laissent percer Joshua et Letizia lors de leur flânerie nocturne sur la Gran Vía jusqu'au matin, échappant pour un moment à la logique de la ruche urbaine: «Voyons, Letizia, regarde, c'est toute la ville, ça, c'est nous, c'est tout le monde, c'est, enfin, je veux dire...» (Polet 2005: 198). Pierre Sansot soutenait que «Marcher dans une ville, par la nuit, jusqu'à l'épuisement ou jusqu'à ce que l'aube nous chasse des rues. L'homme en souci, en tracas éprouve comme le besoin de développer, le long d'un itinéraire, ce qui l'opresse et il semble bien qu'il en tire un double bénéfice» (Sansot 1971: 153).

Dans le même propos de mettre en exergue une *topophilie* urbaine, nous retenons le roman *Ceux qui Marchent dans les Villes* de Jean-François Dauven dont nous avons souligné les affinités biographiques, contextuelles, thématiques et stylistiques avec l'auteur précédent. D'ailleurs, la fiction narrative Dauven et de Polet se signale par des ressemblances génériques référées par la critique au «roman choral», cette structure romanesque où un ensemble de voix se mêlent, s'intègrent ou se cachent, voire se superposent dans une articulation complexe de personnages se complétant (Almeida 2017). C'est, nous l'avons vu, pour une large part le cas de *Madrid ne Dort pas* de Polet, mais cela devient encore plus flagrant et explicite dans *Ceux qui Marchent dans les Villes* de Dauven. Dans les deux cas, le présent de l'indicatif prévaut et la profusion des personnages dégage un personnage majeur, la *ville*, lequel autorise une lecture spatiale et géocritique du récit en tant que lieu habité et vivant (Westphal 2007: 11).

À nouveau, impossible de rendre l'intégralité des personnages et anecdotes connectées qui se répondent en chœur. On peut toutefois dégager quelques constantes thématiques et narratives qui cimentent le roman⁴. Tout d'abord, tous les personnages sont marqués par le *manque et l'absence*, des amours en suspens et des rendez-vous manqués. C'est le cas de Jérôme, qui a maladroitement fui Paris et Marie, sa fiancée, à qui il envoie des lettres d'amour et de réconciliation et que celle-ci ne découvrira qu'à la fin

du récit, assurant ainsi sa circularité (Dauven 2009: 302), et qui séjourne à Lisbonne comme guide touristique.

Et puis, il y a cet *hymne à une Europe* à la fois unique et plurielle, mise en fiction à la faveur de l'évocation de dix villes européennes dont une fictive, Portosera, tout comme est fictif l'écrivain cité en épigraphe, l'introuvable Jièce; des villes auxquelles l'auteur attribue des épithètes pleines d'authenticité et de vécu: Lisbonne est dite «inoubliable», Bruxelles «méconnue», Prague «énigmatique», Séville «aveuglante», Paris «indicible», Londres «inépuisable», Marseille «exubérante», Oviedo «inattendue», alors que Portosera est forcément sa «favorite». Rappelons à cet égard la remarque de Bertrand Westphal concernant les villes imaginaires: «c'est la littéraire qui leur octroie une dimension imaginaire, ou mieux: qui traduit leur dimension imaginaire intrinsèque en les introduisant dans un réseau intertextuel» (Westphal 2000: 21).

Par ailleurs, d'autres passerelles permettent au lecteur de circuler en Europe. En effet, il est question d'une *machine à café*, motif dont la commercialisation fait circuler certains personnages ou en relie d'autres entre les différentes villes européennes (Dauven 2009: 60, 118, 132, 141, 142, 152, 163, 184, 197, 204, 217, 220), mais aussi d'un *été torride* – «C'est l'été aujourd'hui et la radio annonce une vague de chaleur sur toute l'Europe» (*idem*: 12) – régi par le soleil qui régit les occupations de la journée, ses rythmes et l'envie irrépressible de sortir flâner en ville. À Lisbonne, «C'est l'été aujourd'hui et la radio annonce une vague de chaleur» (*idem*: 12). Cette canicule ou ce soleil irrésistible, on les retrouve à Rome: «Il fait déjà chaud» (*idem*: 41), à Bruxelles où «l'après-midi le soleil pèse sur une ville qui n'en a pas l'habitude» (*idem*: 72, voir aussi 89, 97, 114, 122, 128, 154, 184, 212, 228, 244), jusqu'à Paris, dernière étape, inondé par le soleil (*idem*: 272) et où «la chaleur est tremblante» (*idem*: 286). Même Londres, de coutume si brumeux, «semble toujours étonné par le soleil et la chaleur. Les gens sortent plus tôt des bureaux et rentrent chez eux plus tard, flânent» (*idem*: 184).

En outre, tous les personnages ont une connaissance authentique des villes dont ils parcourent les rues dans une flânerie qui trahit un attachement passionnel à Lisbonne, comme aux neuf autres lieux européens habités et aimés, et qui se décline par l'évolution selon une cartographie urbaine intime et affective profondément distincte de l'expérience touristique externe et épisodique dont on se méfie systématiquement. Les

touristes représentent le contraire de la *topophilie* urbaine, comme le montre leur caricature, et ce indépendamment de la ville. À Lisbonne, «Les Français commentent d'un ton supérieur les arômes du vin portugais» (*idem*: 16), «Un nouveau groupe est arrivé. Des Français. Vingt-cinq. Une vraie meute. Moyenne d'âge: soixante ans. Les pires» (*idem*: 36). À Rome, «Cité d'art? C'est ce que croient les touristes» (*idem*: 45). Ou encore à Marseille, avec cette réflexion acerbe du personnage António: «Le tourisme, c'est tout ce que le vingtième siècle aura inventé d'exaltant (...). Le tourisme, c'est la future fortune de Marseille» (*idem*: 116), tout comme à Prague (*idem*: 168).

C'est dire que l'authenticité de la ville est à trouver ailleurs, dans la déambulation intime et chercheuse des lieux vivants et des portraits urbains. Ceci suppose la maîtrise des cartographies urbaines et leur subtile reproduction spatiale dans le roman à la faveur de la *marche* en étroite communion avec l'esprit des lieux. Ceci implique la marche, justement, qui donne titre au roman. Pierre Sansot écrivait que «La ville se compose et se recompose, à chaque instant, par les pas de ses habitants. Quand ils cessent de la marteler, elle cesse de battre pour devenir machine à dormir, à travailler, à obtenir des profits ou à user son existence» (Sansot 1971: 139). À Lisbonne, Jérôme – qui sait ce que la *saudade* veut dire (Dauven 2009: 35), lui qui craint d'avoir perdu Marie pour toujours – se dit amoureux de la Baixa, de toutes les ruelles d'Alfama et du Chiado, alors qu'il «n'aime pas Belém. La ville se perd, là-bas, se délaye. Des terrains vagues tentent en vain de se faire passer pour des parcs» (*idem*: 25). À Rome, l'hyperactif Salvatore ne fait qu'un avec «la plus belle ville qu'il ait jamais vue – la sienne» (*idem*: 53), qu'il connaît par cœur et dont il ne se lasse pas de contempler la beauté:

Salvatore s'installe toujours à l'avant du tram, à côté du chauffeur. Il contemple les montagnes au loin, dans la perspective de la Viale Regina Elena, puis les façades lépreuses du quartier San Lorenzo. À l'angle de la Via dei Sabelli monte chaque matin un petit homme rond. (*idem*: 42-43)

De même pour Bruxelles – que Dauven connaît si bien (*idem*: 70-71) – pour Marseille et ses repères (Noailles, rue de la République, boulevard des Dames, place de la Joliette) (*idem*: 95) ou encore Prague, parcourue à partir du café Slavia: «Comment peut-elle [Myriam] aimer Prague à ce point et demeurer incapable de s'y retrouver?» (*idem*: 150), le plan détaillé du centre de Londres, dans la perspective du Belge, Georges,

marcheur et flâneur: «Alors il descend Shaftesbury Avenue jusque Piccadilly, d'où il oblique dans Glasshouse street en direction de l'European Bookshop (...). Il y a bien deux heures qu'il marche, à présent» (*idem*: 184-185), le plan des villes d'Oviedo (*idem*: 209), de Séville (*idem*: 248-253) ou de Paris (*idem*: 276-282), et ce toujours à la faveur de la flânerie.

Dès lors, le roman choral de Dauven permet de dégager un projet thématique double. D'une part, et tout comme chez Polet, il fait apparaître la *ville* comme personnage central, en tant que lieu / être vivant et affectif que l'on assimile, intègre et respire. On est épris d'une ville comme on tombe amoureux de quelqu'un. Aussi le chapitre «Lisbonne, l'inoubliable» commence-t-il par cette déclaration d'amour: «La Rua da Bica de Duarte Belo est la plus belle de Lisbonne, peut-être du monde» (*idem*: 11). Rome se signale par une beauté exclusivement perceptible à ceux qui l'aiment et qui sont à même de déchiffrer sa mystérieuse harmonie, comme le traduit la promenade matinale de Salvatore et de son fils, Nicolas:

Sur la Piazza del Quirinale, Salvatore amène son fils au pied de l'étrange protubérance ronde du palais, où s'ouvrent plusieurs bouches de feu. Des histoires de canons, c'est bien, ça l'intéressera. Pourtant le garçon se détourne rapidement, fasciné par la vue, et désigne Saint-Pierre, à l'horizon. «C'est beau, dit-il, on voit loin.» Salvatore n'imaginait même pas que son fils puisse savoir ce qu'est le beau. Il le prend dans ses bras. (*idem*: 58)

Aimer une ville, *la* ville, en chaque ville, voilà ce qui relie chacun des personnages choraux. Isabelle Roche dira pertinemment que ces «Villes-chapitres (...) adviennent et prennent corps à travers le regard, les sensations des personnages» (Roche 2009: 77). Dans sa marche dans Prague, Myriam, la violoniste, éprouve cet attachement au lieu parcouru: «Comment peut-elle aimer Prague à ce point et demeurer pour incapable de s'y retrouver?» (Dauven 2009: 150). Sa flânerie lui fait sans cesse redécouvrir ces lieux de façon quasi inaugurale: «Mais, pour l'instant, Prague s'éveille à peine tandis que les chaises du café Slavia raclent le sol – et la voilà, la ville» (*idem*: 151, 152).

Profondément amoureux des villes, Jean-François Dauven est allé jusqu'à en créer une de toutes pièces, une cité méditerranéenne tout à fait imaginaire, Portosera, dite sa «favorite», héroïne de ses deux premiers romans, *Le Manuscrit de Portosera la*

Rouge (2006) et *Le Soliste* (2007). Cette ville emblématique et idéale concentre tout ce qu'une ville est censée contenir pour assurer une expérience pleine et heureuse de l'espace architectural urbain. Elle inspire le mal ulysséen du pays (de la ville): «On ne se sent jamais autant chez soi que quand on est de retour» (Dauven 2009: 127), et implique l'idéalisation d'une cartographie imaginaire complète, aux caractéristiques méditerranéennes, comprenant un «vieux port» (*idem*: 129), une «baie» (*ibidem*), une «cathédrale» (*idem*: 131), ainsi que l'élan d'une constante rêverie aquatique (Bachelard 1942): «Par la fenêtre, Jacqueline contemple la fontaine. Il n'y a que de l'eau dans cette ville, songe-t-elle» (Dauven 2009: 125).

Et par ailleurs, *Ceux qui Marchent dans les Villes*, officiellement sélectionné en 2009 pour le Prix du Livre Européen⁵ – s'avère un hymne à la diversité des villes et des peuples du Vieux Continent⁶. À cet égard, Bruxelles y apparaît sous son jour cosmopolite et eurocrate – l'action se déroule au sein de la Commission européenne (*idem*: 65) – «La place du Luxembourg est devenue une sorte de centre de la zwanze internationale» (*idem*: 64), alors que dans la capitale tchèque, Myriam «aime la pluie, comme on peut l'aimer en Europe» (*idem*: 157), que le passage de Georges à Londres – lui qui «aime décidément marcher, de nuit comme de jour, dans la ville tentaculaire» (*idem*: 192) – évoque certains clichés européens, car ce personnage «ne se sent pas étranger dans la ville. Au contraire. Ce sont des gens comme lui qui font de Londres ce qu'elle est. À Bruxelles, les Européens bavardent. À Rome les touristes contemplent. À Paris on bavarde et on contemple. À Londres on décide» (*ibidem*). Ou qu'à Oviedo, Samuel, en chef d'orchestre, aspire à une fédération européenne par la musique: «Il a du Vivaldi plein la tête. Il attend le jour où, dans une ville d'Espagne, on admettra qu'un Viennois joue de la musique italienne, au lieu de la confiner par principe au répertoire autrichien. Il attend l'Europe» (*idem*: 214), mais une Europe qui acte et respecte les diversités culturelles: «Pour Samuel, l'Europe se divise en deux parties : celle où on boit assis et celle où on boit debout» (*idem*: 220). Par ailleurs, le multilinguisme et le polyglottisme (européens) sont doublement mis en abyme à Séville à la faveur du titre de thèse de doctorat que Virgilio s'apprête à soumettre puisqu'il est question de «*L'influence du multilinguisme sur la structure grammaticale française dans les premiers romans d'Arthur-Stanislas Jèce*», écrivain dont on apprend qu'il est d'origine

«portoséranèse» (*idem*: 267), c'est-à-dire imaginaire.

En conclusion, disons que les deux romans retenus pour cette étude, aux affinités multiples, appellent une pertinente lecture géocritique, tant l'approche fictionnelle de l'espace, ou plutôt de la place, du lieu, en tant qu'espace (urbain) humanisé, espace (urbain) transformé en lieu (Westphal 2007: 15) s'y montre prégnante et que ces deux auteurs cultivent un identique souci *métatopique*⁷ de la cartographie sentimentale des villes européennes, dans un rapport dynamique entre les espaces réels, ou à référent réel, et la fiction.

Bibliographie

Almeida, José Domingues de (2013), *De la Belgitude à la Belgité. Un Débat qui fit date*, Bruxelles/Bern/Berlin/Frankfurt am Main/New York/Wien, P.I.E. Peter Lang.

-- (2017), «Entrée Jean-François Dauven», *Ulyssei@s*, <http://ulyssseias.ilcml.com/pt/termos/dauven-jean-francois/> (consulté le 06/09/2017).

Ancion, Nicolas (1993), «La Lecture Littéraire, entre Post- et Modernité», *Écritures*, n° 5, Presses Universitaires de Paris Ouest, 30-38.

Augé, Marc (1992), *Non-Lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.

Bachelard, Gaston (1957), *Poétique de l'Espace*, Paris, P.U.F.

Cela, Camilo José (1958), *La Ruche*, Paris, Gallimard.

Dauven, Jean-François (2007), *Le Soliste*, Paris, Ramsay.

-- (2008), *Le Manuscrit de Portosera-la-Rouge*, Paris, Ramsay.

-- (2009), *Ceux qui Marchent dans les Villes*, Paris, Flammarion.

Durand, Gilbert (1960), *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire: Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, P.U.F.

Polet, Grégoire (2005), *Madrid ne Dort pas*, Paris, Gallimard.

-- (2015), *Barcelona!*, Paris, Gallimard.

Robert, Laurent (2010), «La complexité du monde», http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_162094/fr/belgique-gregoire-polet (consulté le 06/09/2017).

Roche, Isabelle (2009), «Petite Couronne Européenne», *Le Carnet et les Instants*, n° 157, 77.

Roelens, Nathalie (2016), *Lire, Écrire, Pratiquer la Ville*, Paris, Kimé.

Sansot, Pierre (1971), *Poétique de la Ville*, Paris, Klincksieck.

Schoots, Fieke (1997), «Passer en Douce à la Douane». *L'Écriture Minimaliste de Minuit*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi.

Tuan, Y. F. (1990), *Topophilia: A Study of environmental perception, attitudes, and values*. New York: Columbia University Press.

Westphal, Bertrand (2000), *La Géocritique Mode d'Emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.

-- (2007), *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit.

José Domingues de Almeida est docteur en littérature française contemporaine, maître de conférences à la Faculté des Lettres de l'Université de Porto et chercheur à l'Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Il dirige en outre la revue électronique d'études françaises *Intercâmbio* et est vice-président de l'Association Portugaise d'Études Françaises (APEF).

NOTES

¹ Cet article s'insère dans la recherche menée au sein du Programme Stratégique intégré UID/ELT/00500/2013 | POCI-01-0145-FEDER-007339.

² On lira avec profit sur ce dossier les contributions de plusieurs essayistes et médiateurs culturels dans la livraison 2016 d'*Intercâmbio*: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id1184id2746&sum=sim>.

³ «En distinguant le passionné d'une ville et l'amateur intelligent, éclairé des villes, nous verrons mieux à quel point la ville peut ne pas constituer un simple décor mais une passion à vivre jusque dans l'amertume et dans la défaite» (Sansot 1971: 242).

⁴ Isabelle Roche s'y est essayée: «À Lisbonne, Jérôme soupire après Marie. Elle, à Paris, ignore où est Jérôme. Elle disparaît et cause bien du souci à Annie, elle-même en train de contempler le désastre de son couple et le lent naufrage de son restaurant. À Rome, Salvatore se sent seul sans Myriam – il essaie bien de rendre heureux leur fils Nicolas, mais il lui faut garder dans ses pensées une place pour les machines à *espresso* haut de gamme qu'il conçoit et vend avec son associé Giuseppe: ils visent une implantation sur le marché espagnol. À Séville, le concessionnaire des machines La Romana n'a pas la tête à sa recherche de nouveaux locaux: sa femme est sous le charme d'un brillant chef d'orchestre et a refusé de quitter Oviedo pour le suivre. Mais ce jeune chef n'a plus longtemps à travailler là-bas: il est le frère d'une employée de la commission qui vient d'accorder une subvention au théâtre où il est en résidence. Et le directeur, pour conserver le droit aux subsides, doit rompre son contrat. Ladite commission siège à Bruxelles, où Arnaud a cru conquérir Sarah en favorisant son frère – il a bétonné le dossier grâce auquel le théâtre d'Oviedo pourra être subventionné. Et Sarah raconte toute l'affaire par courriel à sa sœur Myriam, partie de Rome pour aller vivre à Prague» (Roche 2009: 77).

⁵ Une récompense littéraire instituée en 2007 par l'association Esprit d'Europe pour primer tous les ans un roman ou un essai exprimant une vision positive de l'Europe, et pour promouvoir les valeurs communes européennes auprès des citoyens de l'Union Européenne.

⁶ Il n'est pas insignifiant que Jean-François Dauven ait été choisi pour représenter la Belgique dans l'ouvrage collectif publié sous l'égide de l'Union européenne, intitulé *Le Dialogue Interculturel et le Rôle des Écrivains dans la Promotion de la Diversité*. http://eeas.europa.eu/archives/delegations/algeria/documents/ce_livre_recontre_ecrivains_fr.pdf.

⁷ Nous empruntons cette expression à Franc Schuerewegen (Journée d'Études «Aimer Paris», Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 14 novembre 2016).

Libretos



ILCML

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

COMPETE
2020

PORTUGAL
2020



UNIÃO EUROPEIA
Fundos Europeus Estruturais
e de Investimento

UID/ELT/00500/2013

POCI-01-0145-FEDER-007339

ISBN 978-989-99999-7-8