

**UNIVERZITY PALACKÉHO V OLOMOUCI**

**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

Katedra romanistiky

**ANNE DUPRAT : DES ESPACES IMAGINAIRES AUX  
MONDES POSSIBLES. SYLLOGISME DE LA FICTION  
BAROQUE. KOMENTOVANÝ PŘEKLAD**

**ANNE DUPRAT: DES ESPACES IMAGINAIRES AUX MONDES  
POSSIBLES. SYLLOGISME DE LA FICTION BAROQUE. ANNOTATED  
TRANSLATION**

(bakalářská práce)

*Autor: Lenka Kavinová*

*Studovaný obor: Česká filologie, Francouzská filologie*

*Vedoucí práce: Mgr. Zuzana Hildenbrand Ph.D.*

Olomouc 2013

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a uvedla  
úplný seznam citované a použité literatury.

V Olomouci dne.....

Ráda bych na tomto místě poděkovala vedoucí diplomové práce Mgr. Zuzaně Hildenbrand Ph.D. za cenné rady a ochotu konzultovat.

**Seznam zkratk:**

FJ..... Francouzský jazyk  
ČJ..... Český jazyk

# OBSAH

1. ÚVOD .....	6
2. PŘEKLAD STUDIE .....	7
3. KOMENTÁŘ K PŘEKLADU STUDIE .....	28
3.1. SROVNÁNÍ PROBLEMATICKÝCH JEVŮ FRANCOUZSKÉHO A ČESKÉHO JAZYKA .....	28
3.1.1. ČÁRKA V ČESKÉ A FRANCOUZSKÉ VĚTĚ .....	28
3.1.1.1. ČÁRKA A PŘÍSLOVEČNÉ URČENÍ .....	29
3.1.1.2. ČÁRKA A SPOJKA <i>ALE/MAIS</i> .....	30
3.1.1.3. ČÁRKA A SOUVĚTÍ PODŘADNÉ .....	31
3.1.2. PŘECHODNÍK/GÉRONDIF .....	34
3.1.3. KONDICIONÁL .....	36
3.1.4. VZTAŽNÉ VĚTY .....	37
3.1.5. SLOVOSLED .....	39
3.1.6. PRONOMINALIZACE .....	41
4. ZÁVĚR .....	43
5. ANOTACE .....	44
6. BIBLIOGRAFIE .....	45
7. RESUMÉ .....	47
8. PŘÍLOHA - VÝCHOZÍ TEXT PŘEKLADU .....	48

# 1. ÚVOD

Jakožto studentka dvou oborů, české a francouzské filologie, jsem se při volbě své bakalářské práce snažila přijít s tématem, kterým bych mohla přispět do obou těchto odvětví. Po diskusi s vedoucím katedry bohemistiky Doc. PhDr. Tomášem Kubíčkem Ph.D. a hostujícím lektorem Prof. PhDr. Lubomírem Doleželem, CSc. jsem se rozhodla pro překlad jedné ze souboru doporučených studií z publikace *La théorie littéraire des mondes possibles*, kterou uspořádal François Lavocat. Práce je překládaná se záměrem jejího pozdějšího vydání.

Autorkou studie vybrané pro překlad je Anne Duprat, bývalá studentka École normale supérieure, docentka srovnávací literatury na Sorbonně a specialista na starší a moderní teorii fikce. Ve své studii se zabývá zkoumáním fikčních světů vytvořených autory fikce. Konkrétně své poznatky podkládá dílem Reného Descarta a Miguela de Cervantese y Saavedry.

V první části své bakalářské práce se tedy budu zabývat překladem této francouzské studie. V druhé části předložím komentář k překladu, ve kterém budu řešit rozdílnosti českého a francouzského jazyka, na které jsem při překladatelské práci narazila.

## 2. PŘEKLAD STUDIE

### Od imaginárních prostorů k možným světům.

#### Sylogismy barokní fikce

Anne Duprat

„Filozofové nám říkají, že imaginární prostory jsou nekonečné, a měli bychom jim věřit, protože oni sami je stvořili.“ (*Svět pana Descarta neboli Pojednání o osvětlenství* [v. 1630-1633])<sup>1</sup>. Co můžeme říct o světě, který jsme vytvořili my sami? Ten, kdo popisuje jeho rysy, komentuje události, vypráví o jeho počátku či plánuje jeho završení, osciluje neustále mezi naivní drzostí vypravěče smyšlených příběhů a ironií skeptika.

Filozofové a literáti, kteří se potýkají s dvojznačností literárního diskursu, pochybují o užití terminologie a rámce myšlení, jež v posledních třiceti letech převzali teoretici fikce od logiků, ze sémantiky možných světů. V roce 1994 poukázala Ruth Ronenová na logiky, kteří se zabývají spíše tím, aby co nejjednodušeji oddělili sémantickou podstatu vlastní literární fikci, než aby zkoumali sílu a komplexitu verbálních systémů, které z ní vyplývají<sup>2</sup>. Co se týče literárních odborníků, jejich užití pojmosloví souvisejícího s možnými světy je poněkud nesprávné, totiž metaforické. V jejich podání by se běžně jednalo spíš o celkem obyvatelné planetky, které jsou více či méně vzdálené naší „staré dobré realitě“, než o soubor vzájemně logicky přístupných či nepřístupných okolností.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Vydáno v Paříži v roce 1664. Tato citace a citace následující, vyjma zvláštních zmínek, jsou úryvky z edice *Œuvres de Descartes*, C. Adam a Paul Tannery-CNRS, Paris, Vrin, [1909] reed. 1972, a zejména díl XI., který obsahuje *Le Monde de Monsieur Descartes, ou Traité de la Lumière* (str. 31). Soubor repríz pojednání *O Světě* v dalších Descartových písemnostech je v knize podrobně popsán na stranách 702-706.

<sup>2</sup> *Možné světy v teorii literatury (orig. Possible Worlds in Literary Theory)*, R. Ronenová, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, str. 25.

<sup>3</sup> „Filozofové používají koncept možných světů, aby popsali svět jako komplexní modální strukturu složenou z podsystémů světů postižených různým stupněm možnosti (dosažitelnosti) vzhledem ke světům, které skutečně existují. Specialisté na literární teorii a estetiku naproti tomu používají možné světy, protože pojem možnosti a alternativity jim umožňuje zkoumat dostupnost, v určitém

Toto zhmotnění možných světů v řeči literární kritiky však úzce souvisí, na což R. Ronenová správně poukazuje, se záměnou, kterou mezi možným a fiktivním provádíme. I když fikční světy sdílí s ostatními okolnostmi skutečnost, že nejsou aktualizovány, jejich podoba zde končí. Fikční světy nejsou hypotézami, protože nejsou odnožemi skutečného světa, světa reálného. Jsou k němu paralelní v tom smyslu, že mají modální systém, který jim je vlastní.

Považovat, nebo předstírat, že považujeme svět fikční za svět možný, to je ovšem přece přístup, který na počátku tolika románů, povídek a dramát, otvírá čtenáři s větší či menší okázalostí fikční prostor. Přijetím nové cesty, kterou mu kniha otvírá, jako alternativy cest existujících slibuje tento přístup poodhalit čtenáři také smysl nejasného světa, ve kterém žije. Tato zásadní funkce záměny mezi možným a fikčním není nikdy tak patrná, jako při čtení klasických fikcí, které předcházejí pojmenování skutečného a s ním související zkušenosti jakožto nesporných zdrojů pravdivosti světa. Romány barokní, tragikomické pastýřské hry, kruté novely a filosofické dialogy, ať už zábavné nebo zasněné, učené či sarkastické, ty nejvíce nevázané až ty nejméně fantaskní, se nikdy nevzdají toho, aby svému publiku nabídli spíše určitou verzi světa než kopii reality – „není úkolem básnickovým předváděti, co se stalo, nýbrž co by se státi mohlo, t. j. věci možné podle pravdě podobnosti nebo nutnosti.“ (Aristoteles, Poetika, IX., 2).

Toto bezpochyby dodává takzvané „barokní“ fikci konce XVI. století a počátku XVII. století dvě a priori protichůdné charakteristiky, které přesto určují její srozumitelnost v mezích možných světů. Na jednu stranu jsou, jak víme, rozvíjeny uvnitř mimetického myšlení o literární tvorbě, které se stává symbolickým pro klasickou fikci následujících období. Na stranu druhou fungují uvnitř tohoto rámce „lživým“ způsobem, který ovlivňuje veškerá ztvárnění určitou mírou skepticismu. Toto čtení řady těchto velkých děl vede k novému posuzování vzájemného vlivu mezi fikcí a pravdivým diskursem<sup>4</sup>.

---

druhu možných vztahů, mezi světem fikčním a realitou. (Pavel, 1986, Walton, 1978-79, Paskins, 1977)“, *ibid.* (přeloženo na základě překladu autorky studie)

<sup>4</sup> Proto tato díla působí přímo dvojitým problémem, na který narážejí současné teorie fikce, a to ten, týkající se rozlišení – jak odlišit od ostatních diskurzů ten fikční? – a ten, týkající se identifikace svého vlastního režimu – jak funguje fikční diskurs?



Chápeme tedy zájem, při studiu evropských literatur z doby *Ancien régime*, zaměřit se spíš na fikční entity promítnuté v textech než na jevy spojené s recepcí, produkcí nebo vnitřní syntaxí jeho vět: sémantika možných světů v podstatě dovoluje popsat a analyzovat způsob výstavby těchto fikčních světů bez nutnosti vztahovat je ke světu reálnému. Většina současných teorií fikce už počítá s vyloučením „mimetického“ přístupu z fikčních postupů: fikční svět není kopie určité situace. Avšak i když se tento termín netýká v ničem poetické reality, ve které jsou klasické fikce vyjádřeny – v širším slova smyslu – přesto může shoda terminologie vnést nejasnost do kritického diskursu o preromantické fikci a může vést k tomu, že se vyloučení „fikčního realismu“ přenesou na studium textů<sup>5</sup>. Pokud opravdu necháme zasáhnout mimetický pohyb do všech rovin diskursu o díle a do diskursu díla o sobě samém, je přesto naprosto jasné, že se tento pohyb nevztahuje na binární operaci odkazující svět literatury na svět skutečný, tedy svět vskutku reálný. Víme, že většina diskursů o poezii formulovaných v XVI. a stejně tak v XVII. století v něm poutá vlastní režim ne s pravdivým jako s daným, ale s pravděpodobným jako s konstrukcí.

To dovolilo definovat a následně víceméně jasně usadit v každé domácí literatuře počátku moderny režim pravděpodobnosti chápaný jako specifikum literárních textů, které je schopno řídit zároveň aletické, epistemické a doxální hodnoty fikční reference, aniž by byla ztotožňována se znázorňováním světa jevů – se všemi frakturami, které mohl v celém tomto komplexním období způsobit tektonický pohyb mnohonásobných „desek referenciality“<sup>6</sup>, které ho tvoří. Oživení míst a postav z řecké a římské mytologie, převod motivů známých z historie, klíče poskytující i odepírající čtenáři jméno skutečných hrdinů sociálního divadla, nekonečné pokračování románů započatých jinými autory: multi-referenční systém

---

<sup>5</sup> Viz například L. Doležel, ukazující ve svém díle *Heterocomica* slepou uličku, do níž vede odkaz fikčních předmětů na skutečnou nebo intelektuální realitu, která jim údajně předcházela: „Od samého počátku, tj. od výroků Sokratových (zaznamenaných Xenofontem) a od děl Platonových a Aristotelových, dominovala mimetická doktrína okcidentální estetické myšlení (viz Doležel 2000, s. 46-50). Její hlavní myšlenka se zdá zcela jasná: fikční entity jsou odvozeny ze skutečnosti, jsou to napodobeniny nebo zobrazení entit skutečně existujících.“ L. Doležel, 2003, str. 21.

<sup>6</sup> O multi-referencialitě fikce, především v XVI. a XVII. století, viz F. Lavocat (výše, str. 26, sq), nebo návrhy C. Noille-Clauzada (níže, str. 171, sq) o koexistenci několika stylů fikcionalit v období klasicismu.

klasické fikce konstruuje možné verze světa tak, že zobrazuje nebo skrývá jeho pestrost.

Přesto by bylo třeba, pokaždé když se pokoušíme osvětlit obrysy jednoho z těchto knižních světů nebo jednoho z plejády světů, omezit rekonstrukci na to, co texty zamýšlejí, a spokojit se s popsáním systému řízeného operátorem fikce, který blokuje vstup, aniž by mísil soubor výpovědí formulovaných knihou s těmi, které jsou vyjádřeny mimo ni a týkají se světa mimo text. Jak ale pochopíme, vede čtenáře vše v klasickém zpracování fikční reference k neustálému zakoušení tohoto nepřesného užívání sémantiky možných světů.

To nás zde vede k tomu, abychom se vrátili k důležitému momentu skloubení fiktivního a hypotetického promítnutí světa, jež nabízejí často ty nejpropracovanější, ale občas i ty nejprostší texty. Měli bychom tak nejprve připomenout Descartem uplatněné užití pojmu „imaginární prostory“ jako způsobu, jak využít v kompozici svého *Světa* nejen imunitu, již zajišťuje fyzikovi falešný pas romanopisce, ale především epistemickou účinnost, která je fikci vlastní. Zanechejme filosofům zkoumání hmotných světů a zaměříme se na užitek, který může tentokrát čtenář románů čerpat z této (dočasné?) záměny fikčního a možného v evokaci knižních světů tak složitě obrazně i myšlenkově rekonstruovatelných, jako může být neskutečná „smyšlená Berberie“ promítnutá v příbězích korzárů vyprávěných Cervantesem během jeho třicetileté literární činnosti.

Vezmeme-li tyto dva příklady vzájemné kontaminace forem nereálného v rámci ironického, obzvláště promyšleného diskursu, týkajícího se vztahů mezi reálným a smyšleným, aniž by šlo o to vyzdvihnout výjimečný nebo transgresivní charakter jejich výpovědi, chtěla bych naopak zkoumat to, co u nich dokazuje soubor rituálů otevření nadpřirozeného prostoru – a mluvit takto o samotném jádru fikce.

## SVĚT PANA DESCARTA

Mezi lety 1630 a 1633 píše Descartes pojednání *O Světě* neboli *O osvícenství* – posmrtná vydání z let 1664 a 1677 budou zachovávat obě formulace; on sám ho ve své korespondenci, určené k prezentování celé jeho fyziky, nazývá pracovně „můj Svět“. Po odsouzení Galilea v roce 1633 ho odmítá pod tímto názvem vydat.

Po odebrání rozpravy o pohybu země přesto převážná část díla vychází již v roce 1637, nejprve v páté části *Rozpravy o metodě*, samotná doktrína poté v *Principech*. V knize věnované analyzování role, kterou hraje skeptické myšlení ve vytváření fyzikálního systému vysvětleného v tomto pojednání (*Descartes neboli vyprávění o světě*, Paris, Vrin, 1991), komentoval J.-P. Cavaillé hlavní aforismus *Mundus est fabula*. Ten můžeme číst v otevřené knize, již drží Descartes v ruce na portrétu namalovaném Weenixem okolo roku 1647. J.-P. Cavaillé podtrhuje teoretické nezbytnosti, jež mohly vést Descarta k prezentování svého „světa“ jako fabule, a to vedle strategického zastírání vědeckého záměru, který pro něj mohl být nebezpečný. Zejména jeden bod analýzy tohoto epistemologického dobrodružství může přitáhnout pozornost čtenáře současných fikcí: Descartovo čistě literární užití pojmu „imaginární prostor“, který odklonil od jeho scholastického užití, aby z něj udělal nástroj paradoxního vyjádření, které si vypůjčil od povídkářů.

Při psaní návrhu svého *Světa* už Descartes ve skutečnosti počítal s tím, že jej bude adresovat, jako později i *Rozpravu o metodě*, spíše průměrnému čtenáři než učencům a vzdělavcům. Publikum nesmí odradit polemickým obsahem textu nebo zavedením komplexního spekulativního systému. Píše tedy francouzsky a v každém případě ve svém výkladu usiluje o napodobení formální charakteristiky zábavného stylu. V diskurzu se nic nesmí zdát „hůř srozumitelné než popis začarovaného paláce v románu<sup>7</sup>“. Tyto požadavky pragmatického řádu přesto velmi rychle přenechaly místo docela odlišnému užití fabulace: bylo potřeba zajistit si nejen čtenářovu pozornost, ale také přistoupení čtenáře na to, co je mu líčeno. Odtud ona nezbytnost, jak říká Descartes Mersennovi, „najít nástroj, jehož prostřednictvím bych mohl říci pravdu, aniž bych udivil něčí představivost nebo zpochybňoval běžně přijímané názory<sup>8</sup>“:

A bych poněkud ztlumil všechny tyto věci a mohl svobodněji říci, co o nich soudím, aniž jsem byl nucen držet se názorů, přijatých učenci, anebo je vyvracet, rozhodl jsem se zanechat celý tento svět jejich hádkám a hovořit toliko o tom, co by se dalo ve světě novém.

---

<sup>7</sup> Desarguovi, 19. března 1639, *AT II*, str. 555.

<sup>8</sup> *AT*, I str. 194

(Rozprava o metodě, 1992, Část pátá)

Jedná se tedy o to nabídnout čtenáři možnost vyskočit z této reality a požádat ho, aby uvážil možnost světa, aniž by předem prozkoumal jeho pravděpodobnost. Descartes pro to využil termín „imaginární prostory“, který si zvolil pro jeho schopnost nabídnout čtenáři postup rekonstrukce vlastní fikčním světům.

Ze scholastického slovníku přijatá myšlenka *locus imaginarius* byla původně vypracována, aby si poradila s neřešitelným problémem, jak smířit nekonečnost prostoru s uzavřeností světa a stvořených věcí. Přesněji řečeno označuje „to, v čem by byly věci, kdybychom hypoteticky počítali s jejich zmizením, tedy s univerzální prázdnotou“<sup>9</sup>. Jistě, v rámci tomistické klasické fyziky neexistuje místo, prázdnota ani čas mimo oblast věcí stálých. Rozlišení mezi prostorem a látkou ale dovoluje si takové místo minimálně představit: odtud možnost teoreticky oddělit od *locus verus* (prostoru opravdového) *locus imaginarius* (prostor, jehož existenci si můžeme pouze představovat). Proč v té chvíli nevyplnit tento imaginární prostor, který obklopuje svět skutečný, abychom vyřešili problém nekonečnosti světa? Můžeme tak dospět k odlišným formulacím teorie plurality světů<sup>10</sup>.

Na konci XVI. století se tak to, co J.-P. Cavaillé nazývá „fyzikálním povýšením imaginárních prostorů“, zdá v naukách široce rozšířené. Pro Descarta tyto imaginární prostory samozřejmě neexistují, jelikož je nemožné získat přesnou reprezentaci prostoru bez hmoty: to nekonečné nebo přesněji nedefinované je hmota a ne prostor. Jenže prostor, který si můžeme představit, po vzoru scholastiků, bude díky naší představivosti automaticky vyplněn hmotou, jako to vysvětluje v dopise Chanutovi v roce 1647:

Za předpokladu světa konečného si představujeme za jeho hranicemi jakési prostory, které mají své tři dimenze, a tedy nejsou čistě imaginární, jak uvádějí filosofové, ale obsahují v sobě hmotu, která,

---

<sup>9</sup> Definice je převzata J.-P. Cavaillé z *Univerzální harmonie* Martina Mersenna (1636), viz *Descartes neboli vyprávění O Světě, op. cit.*, str. 212, č. 2.

<sup>10</sup> To je to, co provádí například G. D'Ockham nebo Nicolas Oresme: „Třetím způsobem, jak skloubit několik světů, je takový, kdy jeden svět je úplně mimo druhý v prostoru smyšleném“. Viz Cavaillé, *ibid.*, str. 214, č. 3.

jelikož nemůže být jinde než ve světě, ukazuje, že svět se rozkládá za hranicemi, které jsme mu chtěli přisoudit<sup>11</sup>.

Pokud Descartova fyzika a priori vylučuje myšlenku *locus imaginarius*, „imaginární prostory“ mu naproti tomu mohou být velmi užitečné. Ve francouzštině a v plurálu může tento výraz sloužit vsutku jako opravdový fikční operátor. Ptá se tedy Mersenna „zda existují bytosti vytvořené a opravdové“ „ve všech těch oblastech, které nazýváme imaginárními prostory<sup>12</sup>“; bezpochyby si uvědomuje, že tyto prostory byly ponechány scholastiky pohodlně bez povšimnutí, a okamžitě se jich chopí, díky ironii, která mu dovoluje udělat z nich hypotézu na dobu nezbytnou k rozvinutí kompozice svého světa.

Rozhodl jsem se zanechat celý tento svět jejích hádkám a hovořit toliko o tom, co by se dalo ve světě novém, kdyby Bůh stvořil nyní někde v pomyslném prostoru sdostatek látky, z níž by nový svět mohl být složen, a kdyby tuto látku uvedl v rozmanitý a nepravidelný pohyb, až by vytvořil tak zmatený chaos, jaký kdy mohli básníci vymyslet, a kdyby pak poskytoval přírodě<sup>70</sup> toliko své obvyklé pomoci a nechal ji jednat podle zákonů, jež sám zavedl. (*Rozprava o metodě*, 1992, část pátá)

Pokračování známe: čtenář *in fabula* je bez přestání vybízen autorem, aby sám uskutečnil rekonstrukci tohoto světa, aby prozkoumal, „co v něm je“ a aby sám doplnil popis částečně předložený autorem a dospěl až ke „stanovení přesných projevů“ všech okolností, ze kterých se tento svět skládá. Nakonec dospěje k závěru, že si Svět pana Descarta logicky neodporuje a je tedy možný. Stačí jen, aby díky účelnému použití imaginace reprodukoval operace vykonané autorem před ním: skok mimo svět je základem samotné kompozice nové vědecké konstrukce a zároveň na axiomatickém základě hypoteticko-deduktivní konstrukce, kterou rozvíjí následně.

---

<sup>11</sup> AT, V, str. 52

<sup>12</sup> Mersennovi, 18. Prosince 1629, AT, I, str. 86

Připomeňme si, že jestliže poznání zde probíhá *na bázi* literárního předstírání, fyzik docela jasně tvrdí, že se zde jedná o výpůjčku praktik vypravěčů smyšlených příběhů. Čtenář musí číst Descartův *Svět* „jako román pro pobavení<sup>13</sup>“. Autor ho ujišťuje, že předstírá předstírání: „spokojím se“, říká „s pokračováním v popisu, který jsem začal, *jako bych* neměl jiný záměr, než vyprávět vám příběh<sup>14</sup>“. Konstrukce, ke které spěje tento mechanismus, je právě konstrukcí imaginárního světa, protože ten se neplete se světem reálným, který Descartes neustále nazývá „starým světem“.

Ale tato zjevná distance, kterou mezi tvrzením a fabulací Descartes postavil, se ve vlastní výstavbě jeho Světa ruší. Vždyť, i když nic v jeho fikci nekoresponduje se světem reálným, nezůstává v něm žádný neúplný popis skutečnosti, ale *a priori* úplný popis světa možného. Fikční proces se tedy mísí, nejen z pohledu metodologického a pragmatického, ale také z pohledu epistemologického, s procesem poznání, tak, jak si předsevzal ho rozvinout následně<sup>15</sup>.

Chytila veřejnost oslavující „imaginace pana Descarta“ filosofa jistým způsobem do jeho vlastní pastí, když to, co jí prezentoval jako fabulaci, tak skutečně přijala? A když vyčítala fanatickým „descartovcům“, že berou tyto „imaginace“ vážně a že je příliš rychle zbavili fantaskní formy, aby to, co Descartes tvrdil pouze pro pobavení, oni doopravdy vyučovali<sup>16</sup>? Víme, že tento kontra-efekt trval jen krátce. Když se pojednání *O Světě* po Descartově smrti objevilo, nebyl tento svět již pouze „tím světem pana Descarta“.

---

<sup>13</sup> *Odpověď na Námitky podané osobami velmi učenými proti předcházejícím Meditacím s Odpověďmi Autora. Druhé odpovědi, AT, IX, str. 48.*

<sup>14</sup> *Svět pana Descarta neboli Pojednání o osvícenství, AT, IX, p. 107.*

<sup>15</sup> „Descartes promyslel rekonstrukci světa logicky možného, v souladu s geometrickými zásadami, a přece schopného „podobat se“ dokonale tomuto světu. Aktualizace sémiotické rozdílnost a rozmanitost mezi vjemem a jeho předmětem otvírá možnosti fabule, chápané zde jako ambivalentní diskurs vědecké imaginace, který se odvrací od světa, aby se k němu mohl lépe vrátit.“ (Cavallé, *ibid*, str. 211). O finální shodě světa smyšleného se světem skutečným, viz J.-C. Bardout, 2006.

<sup>16</sup> „Předpokládal jsem“ píše Descartes po tom, co mu vyšla kniha *Dioptrika* „že tento způsob psaní by šokoval především čtenáře, a věřím, že bych to býval mohl lehce napravit, kdybych se vyhnul vyjádření toho, o čem mluvím, prostřednictvím domněnek a kdybych svá prohlášení formuloval postupně a podložená argumenty, které bych mohl prokázat. Povím vám ale otevřeně, že jsem si vybral tento způsob předložení svých myšlenek jednak proto, že jsem věřil, že je mohu demonstrovat pouze a jednoduše díky prvním principům mé Metafyziky. Chtěl jsem zanedbat jakýkoli jiný druh důkazů a to jednoduše z touhy zkusit, zda *jediné vystavení pravdy* bude dostatečné, abych je přesvědčil, aniž bych způsobil hádku nebo vyvracel opačné názory“ (zvýrazněné). P. Vatierovi, 22. února 1638, v publikaci *Filosofická díla*, díl II, ed. F. Alquié, Paříž, Classique Garnier, str. 29.

V důsledku toho je jisté, že průběh formulace *Světa* ukázal, jaké mohou být epistemické důsledky literární praktiky, která nechá fikci působit jako možnost – která se stává nezbytností, když můžeme „z těchto tvrzení dedukovat důsledky, které jsou v souladu se skutečností, což dokazuje, že tato tvrzení jsou pravdivá“<sup>17</sup>. V momentě, kdy znázorňování začíná být problematické, by mohl jev orientovat evoluci poetické reflexe k objasnění modálního uzavření fikčních systémů, aby dosáhl jasnějšího rozdělení literární a vědecké podstaty fikce na jedné straně a pravdivé a fikční podstaty narace na straně druhé. Nestane se bez toho nemožným odlišit tvrzení pravdivá od nepravdivých? A „tady je“, stěžuje si právem Baillet, „potíž, která se zvětšuje každým dnem...“<sup>18</sup>

Toto dobrodružství má ale bezpochyby zásluhu na ozřejmění přesné povahy jednání, jež si zde Descartes vypůjčil od romanopisců. Když ironicky tvrdí v řeči, kterou jsem použila v záhlaví tohoto článku, že se filosofové považují za ručitele základních vlastností – a především existence – imaginárních prostorů, protože jsou jejich autory, a sám pro sebe žádá povolení zasadit do těchto imaginárních prostorů „svět podle [své] módy“, je třeba chápat tento postup jako sofistický: Descartes totiž žádá právo popsat nejen stav věcí postrádajících aktuálnost (což by tedy byla pouhá hypotéza), ale také věcí nepravdivých, protože prostor, který je pouze imaginární, není logicky možné vybudovat. Jediná existence, již můžeme imaginárním prostorům vysněným „filosofy“ uznat, je ta, kterou jim oni sami přidělují tím, že je tak nazývají. Fyzik tu předstírá, že respektuje svobodu jejich invence, aby si pohodlně přidělil tutéž – „Podoba mého světa“, říká „se mi líbí příliš na to, abych se jí vzdal“. Nezbyvá mu dále nic víc než ukázat, že získaný svět je tentokrát logicky možný, zatímco popisy skutečného světa, které provádí filosofové, jsou neuskutečnitelné kvůli bojům vedeným vzdělanci v těchto příliš navštěvovaných vodách.

Opis pomocí fikce umožňuje tedy vzít si z principů poetiky ne formu hypotézy, ale formu paradoxu jako zvrácené a kruhové konstrukce. Descartovo hrané předstírání nespočívá v prohlášení „já tvrdím“; zanedbává některá pravdivá tvrzení, na kterých se bude zakládat následující diskurs, a to proto, aby zavedl ironický kruh

---

<sup>17</sup> F. Alquié, *ibid.*, č. 2.

<sup>18</sup> Citováno C. Noillem, (níže, str....)

na místo, kde by se v klasické referenční konstrukci mělo nacházet potvrzení pravosti nebo stálý fikční operátor.

Právem však můžeme uznat tento typ paradoxního sylogismu za vlastní literárnímu fungování velkého počtu fikcí. Každá fabule není nutně řízena konvencí, která posouzení pravdivosti upozadňuje, nebo hravým příslibem říkat pravdu – to je případ pouze zvláště stabilních fikčních systémů, jako mohou být například některé realistické narativní fikce, na základě kterých se často teorie fikce vypracovávají, nebo naopak některé druhy pohádkových příběhů či dramatických forem se závazným „programem“. Množství dalších systémů upozorňuje na svou fikčnost naopak tím, že se uchýlí k nestabilnímu modálnímu operátoru, označenému takto samotným textem – ať už v počátečních prostorech nebo v celém jeho rozsahu.

To je případ jednoho z nejbohatších literárních celků počátku moderní literatury, který je tvořen Cervantesovými fikcemi. Při pokusu popsat jeden z makrosvětů, promítnutých skrz velké množství jeho textů o berberských výpravách ve Středomoří, zde chceme ukázat, že tento typ paradoxního sylogismu, který ovládá jeho projekci, se ukazuje nakonec méně jako mezní forma využití možností fikce než jako obzvlášť sugestivní příklad působivosti znázornění barokních příběhů.

## CERVANTES V BERBERII

Proč vybrat zde, mezi Cervantesovými „světy“, ten, který evokuje příběhy korzárů, jež autor *Dona Quijota* bez přestání vkládá do všech děl, od svého návratu z Alžíru v roce 1580 až do posledního románu – *Strasti Persilovy a Sigismundiny* – dokončeného v předvečer své smrti? Bezpochyby proto, že svět, na který odkazuje, berberský svět se svým vlastním prostorem – Středomořím a hnízdy korzárů činících cesty pro ty, kteří se tam odváží, tak nebezpečnými – se svou arabskou a osmanskou onomastikou, svými postavami a scénáři plnými zvrátů, které se objevily téměř ve všech formách literatury během období velkého rozmachu loupežných válek ve Středomoří (1580–1700), se může zdát jako jeden z nejvýraznějších, jeden z nejpřirozeněji vymezených v jeho díle, stejně jako v souboru narativní a dramatické literatury počátku XVII. století.



Sledování změn, kterým se bývalý zajatec místokrále Alžíru mohl podrobit během třiceti let berberského dobrodružství, ve více než patnácti možných scénářích rozdělených v rámci všech tehdy existujících literárních žánrů<sup>19</sup>, to není pouze pokus vykreslit obrázek jedné z imaginárních Cervantesových Berberii; je to pokus o společné čtení různých textů, ze kterých se snažíme rekonstruovat kompletní mapu makrosvěta, který promítají, zákonů, které řídí jeho fungování, a konečně smysl operace, která umožňuje jeho existenci.

Příběhy o pirátech se u Cervantese prosazují jako spletitá směs motivů únosu a uvěznění, které pocházejí z řeckého románu. Ve Španělsku, troufneme-li si napsat, jsou od vítězství v bitvě u Lepanta nejčastější tyto narativní a dramatické scénáře o dobrodružstvích na moři a tragických příbězích týraných otroků, které do všech přístavů rozšířila velká expanze berberských regentství na severním pobřeží Afriky. Autor na základní časoprostorovou konstrukci o cestě na moři, která může mít různé odůvodnění, nasazuje rozhodující událost: setkání křesťanských nebo maurských hrdinů s korzáry, setkání, které se může odehrát také v rámci výchozích prostorů (pláží, ostrovů, pobřeží). Hrdina, odchýlený od své počáteční trasy, ztroskotá zpravidla v Alžíru, méně často v jiném státě korzárů. Zde začíná druhá část jeho cesty, ta s uvězněním, které ho za cenu intrik vyjednávání či různých únikových strategií nakonec dovede k vykoupení, osvobození a návratu.

Série modifikačních operátorů tak dává této základové struktuře její charakteristickou konfiguraci v každém textu. Cervantes mezi nimi upřednostňuje to, co P. Guénoun nazval lásky proti předpisům<sup>20</sup>: dvojice Maurů, Morisků (španělských muslimů) nebo Turků, kteří mají ve své moci křesťanské zajatce a každý z nich je zamilovaný do hrdiny nebo hrdinky. Lásky a tedy možné spojení s nepřitelem zasahují mezi modifikační operátory jako prvky, které dovolují řídit scénář podobně jako otázka náboženství. Přestrojení, změna pohlaví a vyznání či odhalení pravé

---

<sup>19</sup> První texty, ve kterých se objevil berberský svět, jsou úryvky veršů složené možná v Alžíru mezi lety 1576 a 1578. Následně vychází *comedia* (*Los Tratos de Argel*) napsaná a hraná bezpochyby nedlouho po jeho návratu do Španělska během let 1580, dále „Příběh o zajatci“ vložený na poslední chvíli do prvního *Dona Quijota* (1605), následně bezpochyby komedie *Los Baños de Argel*, stejně jako minimálně dva další texty sbírky, která se objevila až v roce 1615. Dvě z *Příkladných novel* (1613) „Velkodušný mileneček“ a „Španělka ze země anglické“ jsou zcela věnovány berberskému dobrodružství, které se rovněž objevuje v „Rozhovoru psů“. V roce 1615 můžeme číst příběh o Anně Felix ve 44. a 45. kapitole druhého *Dona Quijota*. Konečně několik kapitol ze *Strastí Persilových a Sigismundiných* (nepočítaje nejméně jednu kapitolu V. knihy o Galatei) obsahuje berberské epizody.

<sup>20</sup> P. Guénoun, *Cervantés, sám o sebe*, Paříž, Le Seuil, 1971, str. 66.

identity nebo pravého náboženství odpadlíka – tajného křesťana, zvraty štěstěny (ztroskotání, setkání s nepřátelskými námořními loďmi nebo smlouvy upravující vztahy mezi mocnostmi), všechny tyto elementy střídavě brání nebo podporují vykoupení, osvobození a návrat hrdiny do země a determinují průběh každé jednotlivé varianty scénáře.

Pro rychlé nastínění základních rysů berberského světa sestaveného Cervatesovými fikcemi jsou zde co nejpřirozeněji se prosazující naratologické prostředky. Dovolují vyjmout každý ze scénářů z jejich druhového rámce, vyprávět v běžném jazyce o dobrodružstvích různých postav osidlujících Cervantesovu Berberii a následně interpretovat smysl této kombinatoriky odhalením smyslu řešení, která jsou autorem v kompozici těchto příběhů o skryté identitě a znovu nalezené svobodě privilegována.

Samozřejmě se zde objevují první potíže: v momentě, kdy se pokoušíme formulovat zákony, které řídí tento svět berberských dobrodružství, axiomatiku, která je v pozadí, metafyzické, náboženské a morální principy, které ho zakládají, narážíme na nemožnost vytvořit nejen Berberie promítnuté v každém z textů, ale také mikro-Berberie, ve kterých žijí například křesťané odpadlíci a nezničitelní hrdinové ze stejné komedie o zajetí, jako v případě *Života v Alžíru* (okolo 1580) nebo *Vězení v Alžíru* (okolo 1607–1609). Změnou terminologie se nevyvarujeme klopýtnutí o dobře známý problém kritiky Cervantese: jakmile se jedná o to, vysvětlit předpokládaný Cervantsův názor na rozdělení tohoto berberského světa mezi dvě možná chápání, dvě možné a naprosto nesmiřitelné vize skutečnosti – křesťanskou a muslimskou –, poznámky pod čarou se ve všech kritických vydáních jeho textů množí. To je například to, co přizívuje již několik set let trvající debatu, zda je Cervantes pro, nebo proti vyhnání Morisků ze Španělska.

V tomto i v jiných bodech vychází zmatek právě z fikce samotné, ne z otázek, které by biografická kritika pokládala nesprávně skrze ni: konstrukce a stejně tak rekonstrukce fikční Berberie pokládá ve svých premisách hned na počátku otázku náboženské a morální volby autora tohoto světa. Buď skutečně bereme v úvahu, že se fikce rozvíjejí na prostoru jednoho jediného světa, toho, který byl stvořen Bohem a který obývají křesťané – i když zde můžou docela dobře tolerovat

přítomnost muslimů, mýlí se; nebo naopak bereme v úvahu, že muslimové mohou mít rovněž podíl na pravdě o světě, který tedy mohl být stvořen Alláhem a ve kterém by neexistovala Panna Marie. Nestálost pohledu autora na tento svět by byla tedy znakem od základu nerozhodnutelné axiomatické struktury; byly by možné dva světy.

Nejznámější příklad ideologické dvojznačnosti, kterou s sebou nese tato možná koexistence odlišných verzí světa, byl podán na konci příběhu o Anně Felix, nešťastné dceři maurského křesťana Ricoty, kterou Don Quijote a Sancho Panza potkali ve druhé části rytířského dobrodružství. Poté, co čtenář během celého vypravování pronásledované hrdinky o vyhnanství soucítí s jejím neštěstím, prohlašuje její otec, že opatření, která proti nim byla učiněna, byla naprosto spravedlivá a že žádné z nich nebylo příliš krutým trestem za „lsti a lži jemu podobných“<sup>21</sup>. Místokrál, který se tohoto obdivuhodného vyznání víry účastní, je nucen uznat se méně místokrálem, než je sám pronásledovaný Morisk, a doufat, že čas dokáže sám tento neřešitelný problém vyřešit... To přesně dělá i kritika, aby vysvětlila inkompatibilitu verzí, které o tomto rozdělení světa podává Cervantes: časem na to mohl autor změnit názor nebo se pokusit v některých textech zamlčet své skutečné pocity v této věci; abychom tedy uvedli jeho rozdílné diskurzy do souladu, je třeba nebrat všechny doslova, nebo konstruovat schéma ideologického vývoje, který vedl Cervantese ke změně svých postojů.

Ukáže-li se ale taková rekonstrukce jako bohatá na poučení o „Cervantesově myšlení“, stejně jako o vládě Filipa III. v tomto rozhodujícím momentě ideologické konfrontace mezi Východem a Západem, nemohla by už víc naučit milovníka fikce zahloubaného pouze do světů obývaných krutým králem Hasanem Agou,

---

<sup>21</sup> „Neboť slovatného Bernardina de Velasco, hraběte ze Salazaru, kterému Jeho Veličenstvo dalo za úkol vyhostit nás ze země, neoblomí ani prosby, ani sliby, ani dary, ani nářky. Je sice pravda, že je to velmož nejen spravedlivý, ale i milosrdný, když však nyní vidí, že je celý náš kmen zachvácen hnilobou a nákazou, užívá spíše žhavého železa, které sněť vypaluje, nežli hojivých mastí. A tak s obezřetností, houževnatostí a rozvahou jemu vlastní, podporován přítom i strachem, který v lidech budí, vzal na svá bedra tíhu tohoto velkého stěhování, které teď uvádí ve skutek. Nedal se zaslepit našimi nástrahami, žádostmi či úskoky, neboť je to vpravdě učiněný Argus a jeho oči jsou stále bdělé, aby mu snad někdo z nás neuklouzl a před ním se neskryl a po čase, jako kořen utajený, znova nevyrašil a nevydal jedovaté plody ve Španělsku už očištěném a osvobozeném od bázně, kterou v něm budil náš rod svým množstvím. Jaké to hrdinské rozhodnutí Filipa Třetího!“; *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*, díl II., kap. LXV, překlad Zdeněk Šmíd, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha, str. 1156-1157. Mimo speciální zmínky jsou citace z *Dona Quijota*, které následují, čerpány z této textové edice.

odpadlíkem Yzufem, Ricardem Velkodušným milencem nebo záhadným vojákem, kterého autor *Quijota* nazývá „ten ze Saavedry“. Toto jsou tedy modely předložené sémantikou možných světů, které mohou ve skutečnosti pomoci vypracovat mapu světa komplexního, který se otevírá v momentě, kdy byl překročen práh Cervantesovy fikce. Zapomeneme-li na Alžír, inkvizici, Saavedru a legendu o jednorukém od Lepanta, můžeme popsat způsob, jakým může soubor světů stanovených cervantéskou fikcí koexistovat v logickém smyslu, a ne už fyzickém nebo geografickém, uvnitř stejného fikčního světa. Můžeme konstruovat model, který by byl modelem absolutní relativity.

Každá postava Cervantesovy Berberie by tam na základě své oblasti víry promítala zákony světa, do kterého zasahuje; díky těmto postavám, které jsou neustále mezi dvěma náboženstvími, dvěma identitami, dvěma pohlavími, chápeme, že taková konstrukce zapojuje *soubor* možných výpovědí o světě a ne pouze fakt, že víme, zda je jí milenec věrný nebo zda námořní loď, která je má vysvobodit, přijela do správného přístavu. Tyto světy jsou tedy uvnitř každého textu seskupeny do minimálně dvou světů<sup>22</sup>, z nichž každý má svého absolutního univerzálního referenta – Alláha nebo Boha Otce –, svou knihu: Bibli nebo Korán, která řídí tento svět, obsahuje jeho zákony a postavy se na ni odvolávají, aby podpořily své sliby, aby se zaručily za svá slova a aby si přizpůsobili předpovědi a tahy štěstěny, které budou rozhodovat o směru odvíjení událostí.

Tak se může například dcera Hadži Murata dovolávat, pod arabským jménem Lella Meriem, Panny Marie uznávané jejím křesťanským milencem, zajatcem Ruy Pérezem z Viedmy, který vypráví Donu Quijotovi a Sanchu Panzovi příběh o svém úniku z Alžíru. Bude se křesťanský kapitán přesto považovat za vázaného manželským slibem, který dal naivní maurce ve jménu této Lelly Merie, jež, přesně řečeno, pro něj neexistuje? Proto je třeba si myslet, že svět, ve kterém žije Zorajda, je přístupný k tomu jeho a že Panna Marie vládne v Alžíru stejně jako ve Španělsku... Pokud jde o jednoaktovou divadelní hru *auto sakramental* Lope

---

<sup>22</sup> Můžeme rovněž, jako někteří cervantisté, vyslovit domněnku světa doplňkového, který by byl bez metafyzického referenta: ten, na který se dovolávají odpadlíci, již zapomněli Boha. Neuměli bychom navíc vypracovat mapu tohoto makrosvěta, aniž bychom počítali se speciálními rysy, které tomuto světu dodává severní Berberie, kterou vymyslel Cervantes v *Persilovi*, v románě, který je z tohoto úhlu pohledu jeho nekomplexnějším a nejbohatším.

de Ruedy, kterou ve *Vězení v Alžíru* připomínají křesťané zajatí kvůli svým žaláříkům, čím se stanou projevy víry, které obsahuje, pronášené šašky před jejich strážci komedie, ale ve skutečnosti na adresu španělské veřejnosti, pro kterou byla složena? Překračuje zde netknutá hodnota slova zkoušku směšnosti a tří nebo čtyř stupňů znázornění navzájem do sebe vložených<sup>23</sup>?

Týká se to tedy studie tohoto typu performativních výpovědí – modliteb, prorocství, slibů, požehnání –, ve kterých se analýza vztahů dostupnosti, jež Cervantes vykreslil mezi světy promítnutými skrze postavy, ukazuje zvláště užitečná tím, že dovoluje vytvořit logický model, který by byl schopný to ilustrovat a vyhnout se přitom slepé uličce, do níž nezbytně směřuje odkaz celé fikce k jednomu referenčnímu světu, jímž by byl svět „reálný-ve-fikci“.

Zapomenout na Alžír, inkvizici a jednorukého od Lepanta... lze to však udělat, když Cervantes dává vlastní jméno, jméno svého krále, společníků a bývalých mučitelů postavám svých románů? Když ukazuje na scéně ze *Života v Alžíru, komedie napsané Miguelem de Cervantesem y Saavedrou, který zde byl v zajetí sedm let* [okolo 1583-1585] vojáka z komedie jménem Saavedra, který odtrhuje svého společníka v neštěstí od touhy k odpadlictví, a když ukazuje na pozadí plátna nakresleného v dobrodružstvích *Persilových a Sigismundiných* ubohou siluetu galejníka s useknutou rukou? Cervantes míchá karty a bez přestání nechává vstupovat do projekce svých světů sérii jasných odkazů na jeho vlastní zkušenost, která se prosazuje jako zakladatelka tohoto souboru fikcí. Legenda o zajatci, drženém pět let v Alžíru, který vyšel ze čtyř marných pokusů o útěk zázračně živý, je vyprávěna v jeho fabulích ve stejném čase a bez přerušení spojitosti, jako ta o jeho postavách. Umíme si představit kritickou edici *Příkladných novel, Dona Quijota* nebo sbírky *Osmi nikdy neuvedených komedií* z roku 1615, jež by zapomněla sdělit, že voják, kterého vidíme posazeného na zobci Marquesy, sloužícímu k abordáži, „je právě Cervantes“? Že vůdce korzárů, který se objevil v textu, je přesně ten, který se zmocnil galéry *El Sol*, na níž se Cervantes nacházel? Že mnich vykupitel, jehož

---

<sup>23</sup> Situace, jak vidíme, ilustruje případ navržený T. Pavlem na základě *Skutečného St. Genesta* od Rotroua ve *Světě fikce*, 1986, str. 58. Soubor Cervantesova díla je poznamenán tímto jevem inkluze či zapadnutí. Do očí bijící příklad nacházíme v případě *Retáblu zázraků* a druhý *Don Quijot* tyto vzájemné záměny míst iluze a pravdy množí.

loď vstoupila do kotviště Alžíru na konci *Vězení*, „je přece“ ten, kdo vykoupil svobodu našeho hrdiny?

Uvnitř fikce jako takové nechává totiž Cervantes zasahovat nejen události, postavy a historicky doložené činy, to, co je samo o sobě perfektně vedené uvnitř stabilního fikčního režimu, ale zahrnuje v ní i neoblomné označení své vlastní existence či základních vlastností, o nichž díky výchozím textům tvořícím rámec pro jeho fikce víme, že jsou jeho: jeho jméno, jeho ruka ztracená u Lepanta nebo jeho záhadné osvobození z Alžíru. Tyto s fikcí nesplyvající entity jsou tedy vzdělanci osvobozeny ze světa promítnutého každým z textů a znovu uvedené v unikátní sérii o událostech ze „života Cervantese“<sup>24</sup>. Všechny historiky a životopisci zjištěné odchylky mezi dokumenty a fikcí se připíší výběru kompozice, který přesně v tom či onom textu Cervantes provedl. Autor rozhoduje o tom, zda zajatci přidělí takové či jiné své dobrodružství nebo pro potřeby fikce mění reálný úhel pohledu, který na tu či onu scénu mohl mít. Příklon biografické kritiky k chybějícímu pre-narativu umožňuje utvoření světa zkušeností evokovaného společně každým z jeho textů, ale samozřejmě za cenu referenční autonomie světa fikce.

Bezpochyby se zde můžeme pokusit poukázat přesněji na to, co uvnitř berberských Cervantesových příběhů hravě překonává právě neustálým objevováním elementů, které nejsou přítomny jako postulované textem, ale jako náležející světům víry nebo skutečné znalosti. Namísto naservírování jednoduchého pohybu autentifikace, ve kterém by byl vpád fiktivní události hravě zaručen skutečným jménem města, ve kterém se údajně událost odehrála, spouští u Cervantese naopak toto objevení reálného do pohybu reverzibilitu procesu autentifikace. Ta autora vede k tomu, aby zaručil určitým způsobem pravdu o nepravdě, stejně tak jako nepravdu o pravdě.

Tak zajatý kapitán Perez de Viedma přerušuje své vyprávění Donu Quijotovi o utrpeních, kterým byli nešťastní otroci podrobeni krutým Hasanem Agou

---

<sup>24</sup> Vidíme je tedy rozvíjet celou škálu možností autentifikačních čtení, jež jdou od těch neekonomičtějších, které nacházíme v „seriózních“ biografiích, až k těm nejvíce tvůrčím, jako v oficiálním cervantismu počátku století, nebo těm, které byly podnětem přímo k vytváření románů. Rozdíl spočívá v kvantitě látky vytvořené čtením. V jednom případě jde o princip minimálního odbočení: provádíme pouze úpravy podané textem jako nevyhnutelné a co se týká ostatního, doplníme fikční svět díky okolnostem, které poskytují dokumenty; v jiném případě vytváříme okolnosti, abychom vytvořili legendu společnou fikcím a dokumentům.

(místokrálem, který opravdu řádl v Alžíru v době, kdy se odtamtud Cervantes osvobodil), aby upozornil na významnou a záhadnou výjimku v tomto důsledném sadismu postavy:

Jenom jeden španělský voják, jistý Saavedra, to s ním dobře uměl, a ačkoli udělal, aby nabyl ztracené svobody, věci, na které si tam všichni budou dlouho vzpomínat, nikdy ho Hasan Aga neuhodil, ani ho nedal zbít a zlého slova mu neřekl. Leckdy jsme se báli, že bude i za svůj nejnevinnější kousek naražen na kůl, a on sám se nejednou obával, že takto skončí;<sup>25</sup>

Fikční postava, postulující určitým způsobem skutečnou existenci muže, který nese jméno autora – obvyklá metalepse –, naráží na okolnosti, které by nebyly známy jinak, než od tohoto záhadného vojáka Saavedry: zplodil zde tedy fikční svět, který, pokud by byl skutečně prokázán, by se shodoval se skutečným tajemstvím Cervantese. „Není k tomu právě teď vhodná chvíle,“ upřesnil, když zakončoval svou odbočku, „ale jinak bych vám rád vyprávěl, co tam v zajetí dělával, a zaujalo by vás to a pobavilo jistě víc než vyprávění o tom, co se v Alžíru přihodilo mně.“<sup>26c</sup>

Jinde autor metalepsi posunuje ještě dál, když text postuluje existenci okolností, které zpochybňují svůj vlastní kontext výpovědi. Tak v třicáté kapitole třetí části dobrodružství *Persilových a Sigismundiných*, po uvedení pozoruhodné dvojznačnosti, kde autor vysvětluje, o kolik lépe než kronika plní fikce své poslání

---

<sup>25</sup> *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*, kap. XL. Str. 508-509

<sup>26</sup> Stejný jev trochu dál, kde zajatec provádí nanovo aluzi na příběh, který nevypráví: „chtěl hned každý z nás, aby byl vykoupen především on a jeden přes druhého sliboval, že rád zajde domů a pak se ovšem co nejdříve vrátí, a také já jsem se k tomu nabízel. Ale poturčenec s námi nesouhlasil (...) neboť dobře zná ze zkušenosti, že kdo jednou z otroctví vyvázl, málokdy splní dané slovo (...). A na dotvrzenou toho, že mluví svatou pravdu, vyprávěl nám ještě krátce příběh o několika křesťanských šlechticích, kteří nedávno zažili něco tak zvláštního, že se nic takového dosud neudálo ani v oné zemi, kde se na každém kroku dějí věci neobyčejné a podivuhodné. Nakonec nám řekl, že by bylo nejlepší, kdybychom peníze, za které chceme vykoupit některého z nás, dali rovnou jemu, on že za ně koupí v Alžíru nějakou lodici.“ *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*, kap. XL., str. 515. Situace zde ještě koresponduje s tou, kdy Cervantes dává peníze, které nestačily k vykoupení jeho samotného, aby osvobodil svého bratra Rodriga a ten se později vrátil a umožnil mu s několika jeho společníky uprchnout. Ale zdá se, jakoby chybějící text naznačoval, že osvobozený křesťan nemusel dodržet slovo. Rodrigo se opravdu vrátil, ale neuspěl ve snaze o zajištění útěku, z důvodu zde ještě neznámých, a musel začít znovu s prázdnými rukama zanechávaje svého bratra a jeho společníky snášet hromování alžírského místokrále.

pravdivého vyprávění, přebírá a znovu uvádí romanopisec Cervantes situaci již použitou ve *Vězení v Alžíru*. Dva mladí lidé v oděvu nedávno osvobozených zajatců žebrají od vesnice k vesnici, vyprávějí o svých utrpeních a dokládají své vyprávění plátnem, které je představuje – plátno, na kterém vidíme mimo jiné i krutého kapitána galéry, který odtrhává ruku vězňovi a používá ji, aby udeřil jiného: „Ten první galejník z první lavice s tváří zohyzenou krví, kterou na ní zanechaly úder mrtvou paží, to jsem já sám, ten, kdo udával rytmus ostatním veslařům na galiotě [...],“ tvrdí falešný zajatec. Jsou tedy podrobni křížovému výslechu soudcem, který prohlašuje, že to on byl opravdu vězňem v Alžíru. Na poslední vychytralou otázku, kolik mají v Alžíru bran, neumí odpovědět. Donuceni říct, odkud čerpají své výmysly a kde našli plátno, které jim slouží k jejich vyprávění, se přiznají, že ho vzali někomu, „kdo byl bezpochyby také falešným zajatcem jako oni sami,“ a brání se tomu, že by se chtěli dopustit křivého svědectví. Chtěli si jen vymýšlet historky, což není čin hodný šibenice... Soudce poté, co je pokáral, zjhl: „Chci,“ říká tedy, „aby šli ke mně, kde jim dám takovou lekci o alžírských záležitostech, že příště už je nikdo nebude moct překvapit na latině breviáře jejich falešných historek!<sup>27</sup>“ Od té doby znali falešní zajatci odpověď na každou otázku a mohli se bez nebezpečí vydávat za opravdové.

Zde zase (policejní) postup prověření nedospěl k referenčnímu selhání – zatímco paní Bovaryová neexistuje, jednoruký Cervantes vskutku existoval, skutečně přežil galeje, opravdu se vymanil ze spárů Hasana Agy a ví, že v Alžíru je devatero bran – ale k jednomu zpětnému zpochybnění pohybu autentifikace. Pokud i původní zajatec, opravdový přeživší, ten jediný, který má právo podat svědectví o skutečných utrpeních, je „bezpochyby stejně falešný“ jako postavy, které stvořil v rámci vyprávění o sobě, tak moment, kdy se spojuje svět skutečný a fikční dohromady, do nekonečna ustupuje. Jinými slovy je jisté, že nepovažujeme za původce tvrzení knihy skutečnou postavu, která by zvala čtenáře k tomu, aby dělal, že poslouchá pravdivý příběh, který ona sama předstírá, že skutečně vypráví.

Ironie zde tedy spočívá přímo na údajném principu romanopiscovy hravé imitace vážné praxe kronikáře. Nepoznáváme zde nejslavnější rámec paradoxních výpovědí v literatuře, *Dona Quijota*? Když vypravěč hrdinských činů Dona Quijota

---

<sup>27</sup> *Strasti Persilovy a Sigismundiny*, III., 10, překlad M. Molho, Paříž, José Corti, 1994.



náhle kvůli chybějící dokumentaci prudce přerušil své vyprávění o duelu, ve kterém proti sobě stojí rytíř a v tom okamžiku jeho protivník, aby v něm pokračoval v následující kapitole díky arabskému rukopisu pověstného Cida Hamet Ibn Enheliho, který objevil náhodou a který mu přeložil hispanizovaný Arab, je úplně jasné, že zde nejde o „imitaci“ kronikáře, ale o ironické podkopávání imitace.

Modální operátor, který zde řídí režim fikce („je fikčním, když...“), je tedy určitým způsobem zdvojený, v kruhové formulaci typu: „je fikcí tvrdit, že taková událost je fikční...“ – figura paradoxního vyjádření, která, jak si můžeme všimnout, podmiňuje rovněž Cervantesem daný smysl příkladnosti berberských fikcí. M. Molho, navracející se ve svém krásném úvodu, který podává k překladu *Strastí Persilových a Sigismundiných*, k pověstnému problému postoje Cervantese k legitimitě vyloučení Maurů ze Španělska, se naposledy zabývá paradoxním projevem Ricoty v „Příběhu Anny Felixové“ a rozpoznává zde to, co nazývá sylogismem Maura<sup>28</sup>: „Je třeba vytlačit Maury ze Španělska, to vám říká Morisk. A ostatně, nevěřte mi, protože náš lid oplývá lstí...“. Nenachází se tento paradoxní sylogismus na všech úrovních jeho příběhů o pirátech, kde se Barbaři titulují od Turků po Maury a vesele se mezi sebou proklínají, zatímco křesťané slibují svou víru ve jménu Panny, které možná není jejich? Nemohlo by tomu být jinak, když se křesťané a muslimové musí dělit o realitu ve stejném světě, ve kterém se navzájem obviňují, že uzurpovali jeho smysl.

Není tedy náhoda, když fiktivní archivář Dona Quijota, ta postava postulovaná fikcí jako prostředník mezi vyprávěčem a příběhem, je Arab. Cervantes zde pouze sekundárně opakuje epický klam, který dodává španělským vyprávěním o válce v Grenadě imaginární muslimské zdroje:

O její pravdivosti lze snad pochybovat jen potud, že autorem této historie byl Arab a lidé tohoto plemene mají lež v krvi; ale protože to jsou naši úhlavní nepřátelé, možno se důvodně domnívat, že pisatel při vyprávění spíše ubral, než přidal...<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> *Ibid.* Str. 34 č. 10.

<sup>29</sup> *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha* I., kap. IX., str. 194. O vytvoření smyšleného arabského mluvčího viz E. Picherot, „*El suspiro del Moro*, pozůstatek z ‘Rozloučení s pozůstatky’?“ *Východní*

Sid Hamet historicky i logicky ztělesňuje logický kruh, který zakládá literární fikci. To, že čtenář hned na začátku z dobré vůle opraví nesprávnou premisu – ne všichni Arabové jsou lháři, jen někteří z nich... – mu nedovolí vymanit se z paradoxu o Arabovi, jako vycházíme z toho o Crétoiovi, tvrzením, že logická hodnota konstrukce je nezávislá na hodnotě pravdivosti tvrzení, které obsahuje, protože můžeme konstruovat správný sylogismus o těch, které neexistují. To je přesně to, co umožňuje přemýšlet nad možnými světy. Čtenář Quijota zůstává ve sporu s reflexivitou výpovědi, tedy s opravdovým paradoxem lháře, který je vyjádřen, když se řekne „lžu“ a ze kterého není možné vystoupit jinak než s rozhodnutím, že „věta se může sama o sobě pokládat za výpověď, jen pokud to vede ke stabilní situaci“ a v žádném jiném případě. Není to přesně to, co zde fikci vytváří, když si bere za svůj režim samotnou nestabilitu svých tvrzení a snaží se takto sdělit útržky skutečného?

Toto sdělují mnohem lépe texty, které Cervantes umístil na počátek svých románů. Chtěli bychom zde citovat jen jeden, který tvoří pokračování slavného dedikačního listu *Persila*, v němž autor 19. dubna 1616 „s nohou ve třmeni“ předpovídá, že do neděle zemře – slib, který dodrží v sobotu. Pokud prostor umírání je, jako si myslí Dorrit Cohn, prostor vnitřní průhlednosti vlastní samotné fikci<sup>30</sup>, prolog, který následuje, v něm úžasně ztělesňuje absurdní logiku. Starý autor, který se stal stínem Dona Quijota, kráčí pokojně v doprovodu dvou přátel po boku své muly, když je najednou dohoněn záhadným studentem, celým v hnědém, který ho s obdivem osloví: „Ano, ano, to je určitě on, bezruký, který nestrádá, všude proslulý, veselý spisovatel a především miláček Múz!“ Šťastný z toho, že byl uznán, dal mu autor kolem krku *obě* ruce, z nichž jednu už neměl<sup>31</sup>.

---

vyprávění v evropské literatuře (XVI. – XVII. století)“, A. Duprat a E. Picherot ed., P.U.P.S., kol. „R.A.L.C.“, 2008

<sup>30</sup> D. Cohn, 2001, str. 47.

<sup>31</sup> „Mně, který jsem viděl na tak malém prostoru tak velké nadšení z toho, že mohu být chvalořečen, se zdálo nezdvořilým vůbec nic neodpovědět, a tak jsem mu dal ruce kolem krku a řekl jsem mu: „To je ta chyba, které se dopouští neznalí milovníci. Jsem skutečně Cervantes, ale nejsem žádný miláček Múz nebo žádná z těch hloupostí, které se chystáte říct.“, *Strasti Persilovy a Sigismundiny*, „prolog“, str. 80.

Tak, bez toho, abychom se odchýlili od paralelních cest, které vypravěči příběhů vytvořili, „jazyky bez rukou“ (tak nazýval Cervantese Avellaneda<sup>32</sup>) mohou stále udělat svým čtenářům nejvážnější návrh světa: „Nechť se vaše Milost vrátí na svou oslici a budeme si dělat společnost v upřímném rozhovoru na tom kousku cesty, který nám zbývá<sup>33</sup>.“

Tento paradoxní sylogismus pouze jiným způsobem vykresluje to, co je již popsáno jinde jako efekt poblouznění barokní fabule. Neméně výrazně tím naznačuje specifickou literární povahu tohoto efektu. Kromě zobrazeného příkladu zvráceného fungování diskurzu, který nabízejí svým čtenářům, mohou však paradoxní fikce ukázat, jakým způsobem se dílo nabízí představivosti jako takové jako možná varianta skutečného světa a ne jako rezignace na snahu o pochopení reality, která se skrývá.

Vypravěč předstírá, že předstírá; vyhýbá se tomu, aby musel tvrdit nebo mlčet. Velmi užitečný klam, když chceme zobrazit svět, jehož geografie, fyzika, přirozenost a historie se přestaly mezi sebou shodovat a nutí subjekt vědomí, stejně jako subjekt fikce, vytvořit si z nich ne jeden, ale několik možných modelů – známe pokračování této demultiplikace pro vědecký i pro literární diskurs. Tím, že se pokusíme takto změřit, do jaké míry básníci sdílejí invenci, kterou si přivlastňují jako své osobní bohatství, vystavujeme se méně ztrátě jeho smyslu a kontur ve „zcela fikčním“ než lepšímu porozumění heuristické moci imaginace.

---

<sup>32</sup> M. Molho, *ibis.*, str. 10.

<sup>33</sup> *Ibid.*

### **3. KOMENTÁŘ K PŘEKLADU STUDIE**

#### **3.1. SROVNÁNÍ PROBLEMATICKÝCH JEVŮ FRANCOUZSKÉHO A ČESKÉHO JAZYKA**

Při překládání cizojazyčného textu je třeba, aby si překladatel byl již od počátku vědom systémových rozdílů daných jazyků. Srovnáme-li románský jazyk, jakým je francouzština, s jazykem slovanským – češtinou, hned první základní rozdíl můžeme spatřit v jejich typologii.

„Typologie studuje jazyky z hlediska rysů charakteristických pro jazykové typy (...). Strukturní typologie (...) jazyky třídí do pěti typů: (1) aglutinačního, (2) flektivního, (3) izolačního, (4) introflektivního a (5) polysyntetického.“<sup>34</sup>

Jazyk český a jazyk francouzský spadají každý do jiného typu. Čeština, díky hojnému využití předpon a přípon a díky množství koncovek, které ji osvobozují od nutnosti kladení podmětných osobních zájmen, je jazykem flektivním. Naproti tomu musí francouzština při vyjadřování gramatických funkcí nezbytně použít různá pomocná slova, ať již výše zmíněná podmětná osobní zájmena, předložky, nahrazující české pády, členy aj. Je tedy jazykem analytickým. Díky těmto rozdílům působí čeština oproti francouzštině značně ekonomičtějším dojmem.

V následujícím komentáři bych se proto ráda zaměřila na některé konkrétní rozdíly mezi zmíněnými dvěma jazyky, které se při překládání studie nejčastěji objevovaly, případně ty, které činily mé překladatelské práci největší problém.

##### **3.1.1. ČÁRKA V ČESKÉ A FRANCOUZSKÉ VĚTĚ**

Nezbytnou součástí každého psaného textu je správně zvolená a umístěná interpunkce. Výjimkou proti striktním pravidlům jejího užívání je záměrné nadužití či vynechání v beletristických textech za účelem jejich ozvláštňení. V případě textu odborného je důležitost interpunkce nezpochybnitelná. Má v textu svou prozodickou, syntaktickou a sémantickou úlohu. Na rovině prozodické slouží k označení pauz v řeči, rytmu, intonace a větné melodie. Na rovině syntaktické k přehledné orientaci

---

<sup>34</sup> Čermák, F.: *Jazyk a jazykověda*. Karolinum, Praha 2009, s. 202–203.

v textu, oddělení slov a vět, k označení různých logických vztahů apod. A na rovině sémantické s sebou přináší označení větné modality, jasné sémantické rozdělení věty na téma a réma aj. „Dnešní rozdíly v úzu interpunkčních znamének v jazycích užívajících latinku nejsou tak velké (kromě úzu čárky a uvozovek, srov. však i úzus otazníku ve španělštině apod.) a pocházejí v podstatě z renesance.“<sup>35</sup> Ráda bych věnovala část své práce právě zaměření na rozdílné užití čárky v českém a francouzském jazyce.

### 3.1.1.1. ČÁRKA A PŘÍSLOVEČNÉ URČENÍ

Čárka jak ve francouzštině, tak i v češtině znázorňuje v textu „odmlčení krátkého trvání“<sup>36</sup>. Užívá se shodně v obou jazycích pro „oddělení výrazu v rámci věty“<sup>37</sup>.

Jedním z případů, kdy se pravidla psaní čárky ve francouzštině oproti češtině liší, je užití tohoto interpunkčního znaménka pro oddělení příslovečného určení „umístěného na počátku věty nebo vloženého mezi dva větné členy“<sup>38</sup>. Tento prvek je v překládaném textu velice hojně přítomen.

#### Příklady z textu:

##### *Příslovečné určení času*

FJ: **Entre 1630 et 1633**, Descartes rédige un traité Du Monde ou De la lumière ... (str. 51)

ČJ: **Mezi lety 1630 a 1633** píše Descartes pojednání *O Světě* neboli *O Osvícenství* ... (str. 10)

##### *Příslovečné určení způsobu*

FJ: **Très vite cependant**, ces impératifs d'ordre pragmatique cèdent la place à un usage bien différent de l'affabulation. (str. 52)

<sup>35</sup> Čermák, F.: *Jazyk a jazykověda*. Karolinum, Praha 2009, s. 28.

<sup>36</sup> „une pause de peu de durée“. Grevisse, M. – Goosse, A.: *Le bon usage*. Ducolot, Brusel 2008, s. 130.

<sup>37</sup> „isoler un terme dans le déroulement de la phrase“. Riegel, M. et al.: *Grammaire méthodique du français*. Presses Universitaires de France, Paris 2009, s. 88.

<sup>38</sup> „placés en tête de phrase, ou insérés entre deux constituants de la phrase“. Riegel, M. et al.: *Grammaire méthodique du français*. Presses Universitaires de France, Paris 2009, s. 89.

ČJ: Tyto požadavky pragmatického řádu **přesto velmi rychle** přenechaly místo docela odlišnému užití fabulace. (str. 11)

#### *Přísllovečné určení místa*

FJ: **Sur ce point comme sur d'autres**, le trouble vient bien de la fiction elle-même ... (str. 57)

ČJ: **V tomto i v jiných bodech** vychází zmatek právě z fikce samotné ... (str. 18)

### 3.1.1.2. ČÁRKA A SPOJKA *ALE/MAIS*

Dalším rozdílem je užití čárky před spojkou *ale/mais*. V českém jazyce se před touto spojkou píše čárka pokaždé: ať jde o souřadné spojení dvou hlavních vět či několikanásobný větný člen. Čárku před *ale* nedáváme pouze v případě, že ve větě nezastupuje funkci spojky, ale částice.

Ve francouzském jazyce naopak existují případy, kdy je možné spojku *mais* od čárky osvobodit. Pokud po ní následují prvky stručné, je možné čárku vynechat. Tato možnost existuje i v případě, že jsou následující prvky dlouhé, to však není doporučeno.

#### **Příklad 1:**

FJ: En effet, même si rien dans sa fiction ne correspondait au monde actuel, elle n'en demeurerait pas moins la description incomplète de fait **mais** complète *a priori* d'un monde possible. (str. 53–54)

ČJ: Vždyť, i když nic v jeho fikci nekoresponduje se světem reálným, nezůstává v něm žádný neúplný popis skutečnosti, **ale** *a priori* úplný popis světa možného. (str. 14)

#### **Příklad 2:**

FJ: Le détour par la fiction permet donc d'emprunter au fonctionnement poétique non pas la forme de l'hypothèse **mais** celle du paradoxe, comme construction perverse et circulaire. (str. 55)

ČJ: Opis pomocí fikce umožňuje tedy vzít si z principů poetiky ne formu hypotézy, **ale** formu paradoxu jako zvrácené a kruhové konstrukce. (str. 15)

### 3.1.1.3. ČÁRKA A SOUVĚTÍ PODŘADNÉ

Dalším prvkem textu, kde dochází k rozporu mezi českými a francouzskými pravidly užití čárky, je souvětí podřadné. V tomto případě se setkáváme se značně odlišným přístupem obou jazyků. V českém jazyce se podřazené věty v souvětí vždy oddělují od vět nadřazených čárkou. Ve francouzském jazyce se naopak s čárkou ve většině případů nesetkáme.

„Souvětí podřadné je spojení vět, kdy věta podřadná se začleňuje do syntaktické stavby věty hlavní jako jeden z jejich větných členů a doplňuje obsah věty hlavní.“<sup>39</sup> Pavlík ve své publikaci *Morfosyntax francouzské věty* dělí vedlejší věty na tři skupiny. První skupinou jsou vedlejší věty obsahové, mezi které patří věty spojkové kompletivní, tázací a infinitivní. Druhou skupinu tvoří vedlejší věty vztahné. Poslední skupinou jsou vedlejší věty příslovečné a to místní, časové, příčinné a důvodové, účelové, podmínkové, účinkové, přípustkové a srovnávací.

Ve francouzské větě je vyloučené použití čárky „mezi výrazy, které jsou ze syntaktického pohledu těsně spojené: podmět a sloveso, sloveso a doplněk, sloveso a předmět (...), jméno a doplnění jména.“<sup>40</sup> Toto pravidlo se vztahuje i na vedlejší věty.

Vedlejší věty spojkové kompletivní a tázací mohou mít v textu funkci podmětu, předmětu nebo doplňku, a proto před nimi ani za nimi čárku nepíšeme. Vedlejší věta tázací může v souvětí plnit také funkci předmětu a ani v tomto případě nebude oddělena čárkou. V případě, že bychom v textu čárku nesprávně použili, můžeme tím změnit význam celého sdělení.

#### **Příklad:**

*Srovnejme větu s překládaného textu ve správné variantě bez čárky:*

---

<sup>39</sup> Pavlík, M.: *Morfosyntax francouzské věty, II. souvětí*. Polygrafické středisko VUP Olomouc, Olomouc 1998, s. 13.

<sup>40</sup> „entre des termes qui, d'un point de vue syntaxique, sont étroitement associés : sujet et verbe, verbe et attribut, verbe et complément d'objet (groupe nominal ou complétive), nom et complément du nom“. Riegel, M. et al.: *Grammaire méthodique du français*. Presses Universitaires de France, Paris 2009, s. 90.

FJ: On comprend qu'une telle construction engage *l'ensemble* des énoncés possibles sur le monde, et non pas seulement le fait de savoir **si** leur amant leur est fidèle... (str. 58)

ČJ: Chápeme, že taková konstrukce zapojuje *soubor* možných výpovědí o světě a ne pouze fakt, že víme, **zda** je jí milenec věrný... (str. 20)

*A nesprávnou variantu původního textu s čárkou:*

FJ: On comprend qu'une telle construction engage *l'ensemble* des énoncés possibles sur le monde, et non pas seulement le fait de savoir, **si** leur amant leur est fidèle...

ČJ: Chápeme, že taková konstrukce zapojuje *soubor* možných výpovědí o světě a ne pouze fakt, že víme, **pokud** je jí milenec věrný... (str. 20)

Jak vidíme z uvedeného příkladu, pokud bychom před uvedenou větou plnící funkci předmětu doplnili čárkou, došlo by k její přeměně na příslovečnou podmínkovou, chybělo by nějaké další významové doplnění a souvětí by nedávalo smysl.

Co se týče vedlejších vět vztažných, zde je nutné postupovat v užití čárky opravdu svědomitě. Tyto věty „doplňují obsah věty hlavní tím, že charakterizují některý její větný člen (...) bezprostředně následují za větným členem, který charakterizují.“<sup>41</sup> Podle typu vztažné věty se následně rozhodujeme, zda čárku napsat, či ne. Pokud se jedná o věty determinativní „nezbytně nutné k tomu, aby vymezipily obsah řídicí věty“<sup>42</sup>, jelikož ta je bez nich „neúplná nebo má jiný obsah“<sup>43</sup>, nesmí být za žádných okolností oddělené čárkou. Naproti tomu stojí věty vysvětlovací, jež „jsou volně připojeny k větnému členu, který blíže charakterizují, ale je možné je vynechat aniž se změní základní význam věty.“<sup>44</sup> Tyto jsou oddělené čárkou.

---

<sup>41</sup> Pavlík, M.: *Morfosyntax francouzské věty, II. souvětí*. Polygrafické středisko VUP Olomouc, Olomouc 1998, s. 33.

<sup>42</sup> Tamtéž.

<sup>43</sup> Tamtéž.

<sup>44</sup> Tamtéž.



### **Příklad:**

#### *Vedlejší věta determinativní, která nemůže být vynechána*

FJ: On se penchera ensuite sur le profit **que** peut tirer cette fois le lecteur de romans de cette confusion. (str. 51)

ČJ: Zaměříme se na užitek, **který** může tentokrát čtenář románů čerpat z této záměny. (str. 10)

#### *Vedlejší věta vysvětlovací, která může být vynechána*

FJ: La construction à laquelle aboutit ce dispositif est bien celle d'un monde imaginaire, puisque celui-ci ne se confond pas avec le monde actuel, **que** Descartes appelle toujours « l'ancien monde ». (str. 53)

ČJ: Konstrukce, ke které spěje tento mechanismus, je právě konstrukcí imaginárního světa, protože ten se neplete se světem reálným, **který** Descartes neustále nazývá „světem starým“. (str. 14)

U vedlejších vět příslovečných jsou pravidla opět trochu složitější než například u kompletivních. Pokud je věta na začátku souvětí, je stejně jako v případě příslovečného určení oddělena čárkou. Pokud však následuje za větou hlavní, užití čárky záleží na povaze této věty vedlejší. Je-li determinativní, čárkou oddělena není. Pokud má však funkci vysvětlovací a je tedy pouze sekundárním prvkem souvětí, čárkou oddělena bude.

### **Příklad:**

#### *Vedlejší věta příslovečná příčinná s čárkou*

FJ: Les mondes fictionnels ne sont pas des hypothèses, **parce qu'**ils ne sont pas des ramifications d'un monde de référence qui serait le monde actuel. (str. 49)

ČJ: Fikční světy nejsou hypotézami, **protože** nejsou odnožemi skutečného světa, kterým by byl svět reálný. (str. 8)

#### *Vedlejší věta příslovečná podmínková*

FJ: Elle désigne donc « ce dans quoi seraient les choses **quand** on fait l'hypothèse de leur privation. (str. 52)

ČJ: Označuje „to, v čem by byly věci, **kdybychom** hypoteticky počítali s jejich zmizením. (str. 12)

### 3.1.2. PŘECHODNÍK/GÉRONDIF

Gérondif, jehož primárním ekvivalentem je český přechodník, se ve francouzských textech vyskytuje v mnohem větší míře, než v českých. Jen v překládané studii se tento gramatický jev objevil zhruba dvacetkrát.

„Ve stylu odborném jsou přechodníky prostředkem poměrně málo frekventovaným. Na překážku tu není knižní ráz tohoto tvaru, funkce kondenzační a hierarchizační je zde dokonce vítána; frekvenci přechodníků však snižuje především to, že nevyjadřují typ okolnostního vztahu děje k ději přísudkového slovesa explicitně.“<sup>45</sup>

„Přechodníkové konstrukce všech typů jsou typicky nahrazovány jednak vedlejšími větami různých druhů (nejčastěji větou časovou, důvodovou, účelovou, ev. jinou okolnostní), jednak hlavními větami v souvětí souřadném (ev. větou vedlejší souřadně připojenou k jiné větě vedlejší).“<sup>46</sup>

#### Příklad 1:

FJ: **En l'engageant à emprunter** la voie nouvelle ouverte par le livre comme une alternative aux routes existantes, il lui promet aussi un sens du monde opaque dans lequel il vit. (str. 49)

*Překlad pomocí vedlejší věta ve funkci příslovečného určení prostředku*

ČJ: **Tím, že ho vede k přijetí** nové cesty, kterou mu kniha otvírá, jako alternativy cest existujících, mu tento přístup slibuje také poodhalit smysl nejasného světa, ve kterém žije.

<sup>45</sup> Dvořák, E.: Ke kodifikaci pravidel užívání přechodníků. *Naše řeč*, 66, 1983, s. 180–191.

<sup>46</sup> Uhlířová, L.: Příspěvek k vývojové dynamice větných vzorců v češtině. *Naše řeč*, 76, 1993, s. 241–250.

*Pro kondenzovanější vyjádření je možné nahradit prostředkovou větu nominalizací „jejího přísudkového výrazu dějovým/stavovým substantivem“<sup>47</sup>:*

ČJ: **Přijetím** nové cesty, kterou mu kniha otvírá, jako alternativy cest existujících, mu tento přístup slibuje také poodhalit smysl nejasného světa, ve kterém žije. (str. 8)

### **Příklad 2:**

*Dalším příkladem je nahrazení přechodníku vedlejší větou příslovečnou podmínkovou:*

FJ: **En prenant** ces deux exemples de contamination réciproque des formes du non-actuel au sein de discours ironiques particulièrement retors sur les rapports entre réel et imaginaire, (...), je voudrais au contraire interroger ce qui chez eux témoigne de l'ensemble des rituels d'ouverture d'un espace fabuleux – et parle ainsi sans détours du propre de la fiction. (str. 51)

ČJ: **Vzmemme-li** tyto dva příklady vzájemné kontaminace forem nereálného v rámci ironického, obzvlášť promyšleného diskursu, týkajícího se vztahů mezi reálným a smyšleným (...), chtěla bych naopak zkoumat to, co u nich dokazuje soubor rituálů otevření nadpřirozeného prostoru – a mluvit takto o samotném jádru fikce. (str. 10)

### **Příklad 3:**

*Jako poslední příklad bych zde uvedla nahrazení přechodníku větou hlavní, souřadně spojenou s předchozí větou hlavní:*

FJ: Il s'agit donc de proposer au lecteur un saut hors du monde, **en lui demandant** d'envisager la possibilité d'un univers sans en avoir examiné auparavant la vraisemblance. (str. 52)

ČJ: Jedná se tedy o to nabídnout čtenáři možnost vyskočit z této reality **a požádat ho**, aby uvážil možnost světa, aniž by předem prozkoumal jeho pravděpodobnost. (str. 11)

---

<sup>47</sup> Grepl, M. – Karlík, P.: *Skladba češtiny*. Votobia, Olomouc 1998, s. 284.

### 3.1.3. KONDICIONÁL

V českém jazyce patří kondicionál mezi slovesné tvary analytické. Přítomný je tvořen „z přičestí činného významového slovesa a nesamostatných podmiňovacích tvarů pomocného slovesa *být*“<sup>48</sup>, minulý „z kondicionálu přítomného významového slovesa a z činného přičestí pomocného slovesa *být*“<sup>49</sup>. V jazyce francouzském je přítomná varianta tohoto slovesného způsobu naopak více kondenzovaná, patří mezi slovesné tvary syntetické, a je tvořena pouze slovesem významovým. Tvary kondicionálu vznikají ze stejného základu jako při tvorbě futura přidáním koncovek imperfekta. Co se týká kondicionálu minulého, tvoří se spojením kondicionálového tvaru pomocného slovesa a přičestí minulého významového slovesa.

Tento slovesný způsob se však v obou jazycích neliší pouze tvarem, ale i užitím. V češtině se kondicionál přítomný používá „ve větách, jejichž děj je podmíněný (...), ve zdvořilých žádostech (...), vyjadřujeme-li přání (...) či jako prostředek zdvořilosti a skromnosti“<sup>50</sup>. Ve francouzštině je možné jej použít navíc také „k označení nejistoty, odmítnutí odpovědnosti za pravdivost nějakého výroku apod.“<sup>51</sup>

#### Příklad:

FJ: L. Doležel, désignant dans *Heterocosmica* l'impasse à laquelle aboutit le renvoi des objets fictionnels à une réalité effective ou intellectuelle qui leur **préexisterait**. (str. 50)

ČJ: L. Doležel, ukazující ve svém díle *Heterocomica* slepou uličku, do níž vede odkaz fikčních předmětů na skutečnou nebo intelektuální realitu, která jim **údajně předcházela**. (str. 9)

Co se týče kondicionálu minulého, je mezi francouzštinou a češtinou základní rozdíl hlavně v četnosti používání tohoto způsobu. Zatímco v češtině se prakticky neužívá, pokud ho autor textu nepoužije jako prostředek zdůraznění nebo stylizace,

<sup>48</sup> Komárek, M. et al.: *Mluvnice češtiny 2*. Academia, Praha 1986, s. 424.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 425.

<sup>50</sup> Ústav pro jazyk český Akademie věd ČR: Internetová jazyková příručka [online, cit. 19. 4. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://prirucka.ujc.cas.cz/?id=575>>

<sup>51</sup> Radina, O.: *Francouzština a čeština – systémové srovnání dvou jazyků*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1977, s. 92.

a nahrazuje se v překladu prostým minulým časem. Ve francouzštině je jeho výskyt hojnější.

**Příklad:**

FJ: Il faut alors (...) prendre une partie de ceux-ci au second degré, ou construire le schéma de l'évolution idéologique qui **aurait mené** Cervantès à modifier ses positions. (str. 58)

ČJ: Je třeba nebrat všechny doslova, nebo konstruovat schéma ideologického vývoje, který **vedl** Cervantese ke změně svých postojů. (str. 19)

### 3.1.4. VZTAŽNÉ VĚTY

Dalším z problematických aspektů překladu z francouzštiny do češtiny jsou vztahné věty. Zatímco francouzština má pouze podmětne zájmeno *qui* a pro předmět přímý zájmeno *que*, „čeština rozlišuje v jednotném čísle pro podmětne zájmeno zvláštní tvar pro každý ze tří mluvnických rodů; v množném čísle rozlišuje u mužského rodu životné tvary od neživotných.“<sup>52</sup>

Kvůli těmto rozdílům nastává při překladu problém v situaci, kdy vztahné větě předchází více substantiv a je třeba určit, ke kterému z nich se zájmeno vztahuje (viz příklad č. 1). Často je také vztahné zájmeno od výrazu řídicího oddáleno a je při překladu třeba změnit slovosled (**qui** v příkladu č. 2). Je také důležité vyhnout se neustálému překládání zájmen *que* a *qui* příslušnými variantami zájmena *který*. Pokud je na jednom úseku textu originálu hojnější výskyt vztahných zájmen, je třeba uplatnit i jiné varianty jejich překladu, například zájmeno *jenž* (viz příklad č. 2).

**Příklad 1:**

FJ: L'exemple le plus connu de l'ambiguïté idéologique qu'entraîne cette coexistence possible de versions différentes du monde est donné par la fin de l'histoire d'Ana Felix, la malheureuse fille du Morisque chrétien Ricote

---

<sup>52</sup> Radina, O.: *Francouzština a čeština – systémové srovnání dvou jazyků*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1977, s. 101.

**que** rencontrent Don Quichotte et Sancho Pança dans la seconde partie des aventures du chevalier. (str. 58)

ČJ: Nejznámější příklad ideologické dvojznačnosti, kterou s sebou nese tato možná koexistenci odlišných verzí světa, byl podán na konci příběhu o Anně Felix, nešťastné dceři maurského křesťana Ricoty, **kteřou** Don Quijote a Sancho Panza potkali ve druhé části rytířského dobrodružství. (str. 19)

*V tomto případě se dozvídáme, koho Don Quijote a Sancho Panza potkali, až z další věty.*

### **Příklad 2:**

*Zde ukázka stylistické nutnosti nahradit v jedné větě stále se opakující **que** a **qui** i jinými vztažnými zájmeny, popřípadě hned na začátku nahrazení přídavným jménem, pro větší kondenzovanost vyjádření:*

FJ: Dans le livre **qu'il consacrait** il y a quelques années à l'analyse du rôle joué par la pensée sceptique dans l'élaboration du système physique exposé dans ce traité (*Descartes ou la fable du monde*, Paris, Vrin, 1991), J.-P. Cavaillé commentait l'important aphorisme *Mundus est fabula*, **que** l'on peut lire dans le livre ouvert **que** Descartes tient à la main sur le portrait peint par Weenix vers 1647, et mettait en évidence les nécessités théoriques **qui**, bien au-delà de la dissimulation stratégique d'une entreprise scientifique **qui** pouvait s'avérer dangereuse pour lui, ont pu conduire Descartes à présenter son « monde » comme une fable. (str. 51)

ČJ: V knize **věnované** analyzování role, kterou hraje skeptické myšlení ve vytváření fyzikálního systému vysvětleného v tomto pojednání (*Descartes neboli smyšlenka/pohádka/báje o světě*, Paris, Vrin, 1991), komentoval J.-P. Cavaillé ten hlavní aforismus *Mundus est fabula*, **kteřý** můžeme číst v otevřené knize, **již** drží Descartes v ruce na portrétu namalovaném Weenixem okolo roku 1647. Podtrhuje teoretické nezbytnosti, **jež** mohly vést Descarta k prezentování svého „světa“ jako fabule, a to vedle strategického zastírání vědeckého záměru, **kteřý** pro něj mohl být nebezpečný. (str. 11)

### 3.1.5. SLOVOSLED

Jak jsme si již řekli v úvodu, čeština spadá do skupiny jazyků flektivních, což jí umožňuje značnou volnost větného slovosledu. Slovesnou osobu poznáme podle slovesné koncovky, proto není nutné, aby slovesu předcházelo podmětne osobní zájmeno, díky pádovým koncovkám jmen je nám známa jejich funkce ve větě bez nutnosti předložkových vazeb, apod. „K charakteristickým rysům českého slovosledu patří schopnost vytvářet velké množství variant.“<sup>53</sup> Činitel, který slovosled v českém jazyce ovlivňuje nejvíc, je *aktuální členění výpovědi*.

Francouzština, jakožto jazyk analytický, je známá spíše pro svůj slovosled, který „je v podstatě pevný“<sup>54</sup>. „Francouzský slovosled tedy plní zároveň úlohu, kterou např. v češtině plní pádové koncovky.“<sup>55</sup> Na prvním místě stojí ve větě podmět, za ním následuje přísudek. Pokud jsou ve větě další větné členy, mají také své stanovené místo. V případě, že máme ve větě tyto podmět, přísudek, přívlastek, předmět přímý a nepřímý, vypadal by slovosled francouzské věty takto:

*podmět + přívlastek + přísudek + předmět přímý + předmět nepřímý*

Jediným prvkem syntaxe francouzštiny, který má poměrně volné postavení, je příslovečné určení. Často, což je i patrné z výchozího textu mého překladu, bývá umístěno na počátku věty. V češtině je pak mnohdy stylisticky vhodnější změnit jeho umístění.

Při překladu francouzského textu je tedy nutné nenechat se unést a ovlivnit stavbou věty originálu, ačkoli je slovosled českého jazyka volnější, některé francouzské slovosledné varianty by v doslovném překladu zněly velmi nečesky.

#### **Příklad 1:**

FJ: **Très vite cependant**, ces impératifs d'ordre pragmatique cèdent la place à un usage bien différent de l'affabulation. (str. 52)

*Příslovečné určení ponechané na stejném místě ve větě*

<sup>53</sup> Graciasová, Z.: *Problematika slovosledu českého jazyka v porovnání se slovosledem francouzským*. Nepublikovaná magisterská diplomová práce, Pff MU, Brno 2007, s. 11.

<sup>54</sup> Tamtéž.

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 25.

ČJ: **Přesto velmi rychle** tyto požadavky pragmatického řádu přenechaly místo docela odlišnému užití fabulace.

*Příslověčně určené přemístěné dovnitř věty*

ČJ: Tyto požadavky pragmatického řádu **přesto velmi rychle** přenechaly místo docela odlišnému užití fabulace. (str. 11)

**Příklad 2:**

FJ: **Sur une structure spatio-temporelle de base**, celle du voyage en mer qui peut avoir différentes motivations, l'auteur greffe un événement déterminant. (str. 56)

ČJ: **Na základní časoprostorovou konstrukci** o cestě na moři, která může mít různé odůvodnění, nasazuje autor rozhodující událost.

ČJ: Autor **na základní časoprostorovou konstrukci** o cestě na moři, která může mít různé odůvodnění, nasazuje rozhodující událost. (str. 17)

**Příklad 3:**

FJ: **Dévié de son parcours initial**, le héros échoue en général à Alger, plus rarement dans un autre État corsaire. (str. 56)

ČJ: **Odchýlený od své počáteční trasy** ztroskotá hrdina zpravidla v Alžiru, méně často v jiném Státě korzárů.

ČJ: Hrdina, **odchýlený od své počáteční trasy**, ztroskotá zpravidla v Alžiru, méně často v jiném Státě korzárů. (str. 17)

**Příklad 4:**

FJ: Lui-même l'appelle familièrement « mon Monde » **dans sa correspondance, destiné à présenter l'ensemble de sa physique**. (str. 51)

ČJ: On sám ho nazývá pracovně „můj Svět“ **ve své korespondenci, určené k prezentování celé jeho fyziky**.



ČJ: On sám ho ve své korespondenci, určené k prezentování celé jeho fyziky, nazývá pracovně „můj Svět“. (str. 10)

#### Příklad 5:

FJ: **Il renonce à le publier sous ce titre** après la condamnation de Galilée en 1633. (str. 51)

ČJ: Po odsouzení Galileia v roce 1633 **ho odmítá pod tímto názvem vydat.** (str. 10)

#### Příklad 6:

*Rozdíl v postavení přívlastku shodného ve větě české, kde je zpravidla před řídicím jménem, a ve větě francouzské, kde je častěji za ním.*

FJ: les deux caractéristiques **a priori antinomiques** (str. 49)

ČJ: dvě **a priori protichůdné** charakteristiky (str. 7)

### 3.1.6. PRONOMINALIZACE

Posledním prvkem, který činil mé překladatelské práce potíže, je pronominalizace. Jedná se o „poukaz k témuž předmětu řeči zájmenným výrazem (...): to, co bylo označeno přímo (autosémantickým pojmenováním), je v další části textu vyjádřeno zájmenným výrazem“<sup>56</sup>. Pronominalizace je prostředkem vyjádření koherence textu, což je „funkční souvislost, spojitost, resp. soudržnost a identita textu obecně“<sup>57</sup>.

V oblasti pronominalizace se často při překladu vyskytoval podobný problém jako v případě vztažných vět, tedy určit, k čemu se použité zájmeno vztahuje.

#### Příklad 1:

FJ: Descartes exploite pour cela une notion qu'il choisit pour sa capacité à induire chez le lecteur un procédé de reconstruction qui est **celui** des mondes fictionnels : **celle** d'« espaces imaginaires ». (str. 52)

<sup>56</sup> Hrbáček, J.: *Nárys textové syntaxe spisovné češtiny*. Trizonia, Praha 1994, s. 12.

<sup>57</sup> Čermák, F.: *Jazyk a jazykověda*. Karolinum, Praha 2009, s. 169-170.

ČJ: Descartes pro to využil **termín** „imaginární prostory“, který si zvolil pro jeho schopnost nabídnout čtenáři postup rekonstrukce (**postup**) vlastní fikčním světům. (str. 12)

Ve větě nalezneme dvě samostatná zájmena ukazovací: *celui* a *celle*. Zájmeno první je v mužském rodě, tedy se bude vztahovat k předcházejícímu substantivu rodu mužského, což může být *čtenář* (*le lecteur*), případně *postup rekonstrukce* (*procédé de reconstruction*). Zájmeno druhé v rodě ženském se může vztahovat k *termínu* (*une notion*), nebo ke *schopnosti* (*sa capacité*). Jak je patrné z finální verze překladu, z významového hlediska se zájmeno *celui* vztahuje k *postupu* a *celle* k *termínu*. V české verzi věty však nedošlo k použití zájmen, ale k takovým úpravám a změně slovosledu, že nebylo nutné ani jeden z termínů ničím nahrazovat, ani na něj nijak odkazovat.

Doslovný překlad samostatného ukazovacího zájmena francouzského je v tomto případě v češtině nemožný:

ČJ: Descartes pro to využil termín, který si zvolil pro jeho schopnost nabídnout čtenáři postup rekonstrukce, **ten/tento** (postup) týkající se fikčních světů, **ten/tento** (termín) „imaginární prostory“.

## **Příklad 2:**

*Další z mnoha případů, kdy samostatné ukazovací zájmeno nepřekládáme*

FJ: Ne reconnait-on pas là le cadre d'énonciation paradoxale le plus célèbre de la littérature, **celui** du *Don Quichotte* ? (str. 62)

ČJ: Nepoznáváme zde nejslavnější rámeček paradoxních výpovědí v literatuře, *Dona Quijota*? (str. 24)

## 4. ZÁVĚR

Cílem této bakalářské práce je zpřístupnit českému čtenáři odbornou literárněvědnou studii, týkající se problematiky možných světů a imaginárních prostorů obsažených v literatuře. Autorka studie své nabyté poznatky ohledně této problematiky podkládá analýzou imaginárních prostorů promítnutých v díla René Descarta, a to zejména v jeho pojednání *O Světě*, a v Cervantesových vyprávěních o korzárech.

Následný komentář k překladu se zabývá některými vybranými systémovými odlišnostmi francouzského a českého jazyka, které mohou překladateli působit potíže, a poskytuje čtenáři jejich srovnání podložené konkrétními příklady z překládané studie a navrhuje mu vhodné překladatelské řešení. Mezi tyto rozdílné aspekty obou jazyků či problematické momenty překladu patří interpunkční rozdílnost v psaní čárky, nutnost substituce francouzského přechodníku jinými českými jazykovými prostředky, rozdíly ve významu přítomného kondicionálu a ve výskytu kondicionálu minulého, problematika stanovení řídicího výrazu francouzských vztažných vět, odlišnost slovosledu a překlad jednoho z koherenčních textových prvků.

Literárněvědným přínosem této práce, jak je již výše zmíněno, je zejména umožnění českému čtenáři seznámit se s pohledem a poznatky francouzské literární vědkyně Anne Duprat na problematiku možných světů. Studie byla překládána se záměrem případného pozdějšího vydání v souboru studií zabývajících se tímto tématem.

Přínosem jazykovědným je následně poskytnutí srovnání některých odlišných aspektů českého a francouzského jazyka.

## 5. ANOTACE

Kavinová Lenka

Katedra romanistiky filosofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci

Anne Duprat : Des espaces imaginaires aux mondes possibles. Syllogisme de la fiction baroque. Komentovaný překlad.

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Zuzaně Hildenbrand Ph.D.

Počet znaků: 79 665

Počet příloh: 1

Počet titulů použité literatury: 20

Klíčová slova: překlad, Anne Duprat, možné světy, imaginární prostory, čárka ve francouzštině, substituce přechodníku, kondicionál v češtině a francouzštině, francouzské vztažné věty, slovosled, pronominalizace.

Cílem práce bylo vytvoření překladu odborné literárněvědné studie Anne Duprat, zabývající se problematikou možných světů promítnutých v literárních dílech, se záměrem jejího pozdějšího publikování v českém sborníku studií. Následný komentář k překladu poskytuje nahlédnutí do některých problematických aspektů překladu z francouzštiny a poskytuje porovnání vybraných systémových odlišností obou jazyků.

## 6. BIBLIOGRAFIE

### Sborník, ze kterého pochází text studie:

Duprat, A.: Des espaces imaginaires aux mondes possibles. Syllogisme de la fiction baroque. In: Lavocat, F. (eds.): *La théorie littéraire des mondes possibles*. CNRS ÉDITIONS, Paris 2010. ISBN 978-2-271-06967-2

### Seznam ostatních pramenů:

Aristoteles: *Poetika*. (překlad: Groh, F.). GRYP, Praha 1993. ISBN 80-85829-01-0

Cervantes, M. de: *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*. (překlad: Šmíd, Z.). Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1955. ISBN 108904/54/SV2

Čermák, F.: *Jazyk a jazykověda*. Karolinum, Praha 2009. ISBN 978-80-246-0154-0

Daneš, F. et al.: *Mluvnice češtiny 2*. Academia, Praha 1986. ISBN 21-114-86

Daneš, F. et al.: *Mluvnice češtiny 3*. Academia, Praha 1986. ISBN 21-029-88

Descartes, R.: *Rozprava o metodě*. (překlad: Szathmáryová-Vlčková, V.). Svoboda, Praha 1992. ISBN 80-205-0216-5

Dvořák, E.: Ke kodifikaci pravidel užívání přechodníků. *Naše řeč*, 66, 1983, s. 180–191.

Graciasová, Z.: *Problematika slovosledu českého jazyka v porovnání se slovosledem francouzským*. Nепublikovaná magisterská diplomová práce, PíF MU, Brno 2007.

Grepl, M. – Karlík, P.: *Skladba češtiny*. Votobia, Olomouc 1998. ISBN 80-7198-281-4

Grevisse, M. – Goosse, A.: *Le bon usage*. Ducolot, Brusel 2008. ISBN 978-2-8011-1404-9

Hrbáček, J.: *Nárys textové syntaxe spisovné češtiny*. Trizonia, Praha 1994. ISBN 80-85573-51-2

Martincová, O. et al.: *Pravidla českého pravopisu*. Fortuna, Praha 2004. ISBN 80-7168-913-0

Pavlík, M.: *Morfosyntax francouzské věty, II. souvětí*. Polygrafické středisko VUP Olomouc, Olomouc 1998. ISBN 80-7067-880-1

Radina, O. et al.: *Francouzská mluvnice*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1991. ISBN 80-04-14022-X

Radina, O.: *Francouzština a čeština – systémové srovnání dvou jazyků*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1977. ISBN 15761-76-210

Riegel, M. et al.: *Grammaire méthodique du français*. Presses Universitaires de France, Paris 2009. ISBN 978-2-13-053959-9

Uhlířová, L.: Příspěvek k vývojové dynamice větných vzorců v češtině. *Naše řeč*, 76, 1993, s. 241–250.

#### **Internetové zdroje:**

Kalmbach, J.-M.: La grammaire française de l'étudiant finnophone. [online, cit. 19. 4. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://research.jyu.fi/pisantorni/gr/reserve/502.html>>.

Ústav pro jazyk český Akademie věd ČR: Internetová jazyková příručka [online, cit. 19. 4. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://prirucka.ujc.cas.cz/?id=575>>.

## **7. RESUMÉ**

Ce mémoire de licence se compose de deux parties. Dans la première partie il y a la traduction d'une étude de Mme Duprat, dans laquelle elle parle des espaces imaginaires et des mondes possibles créés par les auteurs de la fiction. Elle utilise les œuvres de René Descartes et Miguel de Cervantès pour exemplifier ses connaissances.

La deuxième partie est le commentaire de la traduction. Ici, il s'agit de la comparaison de quelques aspects différents de la langue française par rapport à la langue tchèque. Il y a la comparaison des règles d'utilisation de la virgule, du gérondif, de conditionnel, la problématique des phrases subordonnées relatives, la différence d'ordre des mots en français par rapport au tchèque et finalement un passage sur la pronominalisation.

Le but principal de ce mémoire de licence est de donner aux lecteurs tchèques la possibilité de lire cette étude et de se familiariser avec la problématique y traitée, et de donner un aperçu sur la différence entre tchèque et français.

## 8. PŘÍLOHA - VÝCHOZÍ TEXT PŘEKLADU

### Des espaces imaginaires aux mondes possibles.

#### Syllogismes de la fiction baroque

Anne Duprat

« Les philosophes nous disent que les espaces imaginaires sont infinis, et ils doivent bien en être crus puisque ce sont eux-mêmes qui les ont faits. » (*Le Monde de Monsieur Descartes, ou Traité de la lumière* [v. 1630-1633])<sup>58</sup>. Que peut-on dire d'un monde que l'on a fait soi-même ? Celui qui en décrit les traits, en commente les événements, en raconte le commencement ou en prévoit les fins dernières semble osciller toujours entre l'audace naïve du conteur de fables et l'ironie du sceptique.

Entre ces deux soupçons, philosophes et littéraires aux prises avec l'ambiguïté du discours littéraire se défient de l'usage qu'ils font chacun d'un vocabulaire et d'un cadre de pensée que les théoriciens de la fiction ont emprunté depuis un trentaine d'années au logiciens : celui de la sémantique des mondes possibles. En 1994, Ruth Ronen montrait les logiciens travaillant à séparer de la façon la plus étanche possible le régime sémantique qui serait propre à la fiction littéraire, plutôt qu'à explorer la puissance et la complexité des systèmes verbaux qui en relèvent<sup>59</sup> ; les spécialistes de littérature faisait pour leur part un usage un peu abusif, c'est-à-dire métaphorique, du vocabulaire des mondes possibles, qu'ils prendraient couramment pour de petites planètes plus ou moins habitables, plus ou moins éloignées de notre « bonne vieille réalité », plutôt que comme des collections d'états de choses logiquement accessibles ou non les uns par rapport aux autres<sup>60</sup>.

Or, cette réification des mondes possibles dans le langage de la critique littéraire dépend étroitement, R. Ronen le montre bien, de la confusion que nous ferions entre possibilité et fictionnalité. Même si les mondes fictionnels partagent

---

<sup>58</sup> Publié à Paris en 1664. Cette citation et celles qui suivent sont extraites, sauf mention particulière, de l'édition des *Œuvres de Descartes*, C. Adam et Paul Tannery-CNRS, Paris, Vrin, [1909] rééd. 1972, et en particulier du t. XI, qui contient *Le Monde de Monsieur Descartes, ou Traité de la lumière* (p. 31). L'ensemble des reprises du traité du *Monde* dans les autres écrits de Descartes y est détaillé aux pp. 702-706.

<sup>59</sup> *Possible Worlds in Literary Theory*, R. Ronen, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 25.

<sup>60</sup> « Les philosophes utilisent les concepts des mondes possibles pour décrire le monde comme une structure modale complexe, composée de sous-systèmes de mondes affectés de divers degrés de possibilité (accessibilité) par rapport au monde effectivement existant. Les spécialistes de théorie littéraire et d'esthétique en revanche se servent des mondes possibles parce que les notions de possibilité et d'alternativité leur permettent d'interroger l'accessibilité, dans un genre particulier de relations de possibilité, entre les mondes fictionnels et la réalité. (Pavel, 1986, Walton, 1978-79, Paskins, 1977) », *ibid.* (je traduis)



avec les autres états de choses le fait de n'être pas actualisés, la ressemblance s'arrête là : les mondes fictionnels ne sont pas des hypothèses, parce qu'ils ne sont pas des ramifications d'un monde de référence qui serait le monde actuel. Ils lui sont parallèles, en ce sens qu'ils possèdent un système modal qui leur est propre.

Prendre, ou feindre de prendre un monde fictionnel pour un monde possible : c'est bien pourtant le geste qui, au seuil de tant de romans, de contes et de drames, ouvre au lecteur avec plus ou moins de solennité l'espace de la fiction. En l'engageant à emprunter la voie nouvelle ouverte par le livre comme une alternative aux routes existantes, il lui promet aussi un sens du monde opaque dans lequel il vit. Cette fonction essentielle de la confusion entre possibilité et fictionnalité n'est jamais si visible que dans la lecture des fictions classiques, antérieures à la promotion du réel et de l'expérience que l'on peut en faire comme sources incontestables d'une vérité du monde. Plaisants ou songeurs, doctes ou sarcastiques, des plus échevelés aux moins fantaisistes, romans baroques, pastorales tragi-comiques, nouvelles cruelles et dialogues philosophiques ne renoncent jamais à proposer à leur public une version du monde, plutôt qu'une copie de sa réalité – « ce n'est pas la tâche du poète de dire ce qui s'est passé, mais le genre de choses qui auraient pu se passer, ce qui est possible selon la possibilité ou selon la nécessité » (Aristote, *La Poétique*, XI, 1).

C'est sans doute ce qui donne aux fictions dites « baroques » de la fin du XVI<sup>e</sup> et du premier XVII<sup>e</sup> siècle les deux caractéristiques *a priori* antinomiques qui en déterminent pourtant la lisibilité en termes de mondes possibles. D'un côté, elles se déploient, on le sait, à l'intérieur d'une pensée mimétique de la création littéraire, qui deviendra emblématique de la fiction classique des périodes suivantes ; de l'autre, elles fonctionnent à l'intérieur de ce cadre sur un mode « pseudique » qui affecte l'ensemble des représentations d'un coefficient de scepticisme ; c'est ainsi que la lecture de nombre de ces œuvres majeures implique une réévaluation des pouvoirs respectifs de la fiction et du discours véridique<sup>61</sup>.

On comprend alors l'intérêt, pour l'étude des littératures européennes d'Ancien régime, de prendre pour objet les entités fictionnelles projetées par les textes plutôt que les phénomènes liés à la réception, à la production ou à la syntaxe interne de leurs propositions : la sémantique des mondes possibles permet en effet de décrire et d'analyser le mode de construction de ces univers fictionnels sans avoir à rapporter cette construction au monde actuel. La plupart des théories contemporaines de la fiction prennent pour préalable une disqualification des approches « mimétiques » des processus fictionnels : un monde fictif n'est pas une copie d'un état de choses. Or, même si ce terme ne vise en rien la réalité poétique dans laquelle s'énoncent les fictions classiques – au sens large du terme –, la coïncidence du vocabulaire peut cependant introduire une ambiguïté dans le discours critique sur la fiction pré-romantique, en conduisant à reporter cette

---

<sup>61</sup> C'est pourquoi ces œuvres posent directement le double problème sur lequel portent les théories contemporaines de la fiction, celui de la discrimination – comment distinguer des autres le discours de la fiction ? – et celui de l'identification de son régime propre – comment fonctionne un discours fictionnel ?

disqualification du « réalisme fictionnel » sur l'étude de ces textes<sup>62</sup>. S'ils font effectivement intervenir le mouvement mimétique à tous les niveaux du discours sur l'œuvre, et du discours de l'œuvre sur elle-même, qui serait en effet le monde actuel ; on sait que la plupart des discours sur la poésie formulés au XVI<sup>e</sup> comme au XVII<sup>e</sup> siècles en rattachent le régime propre, non au vrai comme donné, mais au vraisemblable comme construction.

C'est ce qui a permis la définition, puis la mise en place plus ou moins visible, dans chaque littérature vernaculaire du début de la modernité, d'un régime de la vraisemblance compris comme spécifique aux textes littéraires, capable de gérer à la fois les valeurs aléthiques, épistémiques et doxales de la référence fictionnelle, sans pour autant l'assigner à une représentation du monde des phénomènes – avec toutes les fractures que pouvaient ouvrir, sur l'ensemble de cette période complexe, le mouvement tectonique des « plaques de référentialité » multiples<sup>63</sup> qui le composent. Reprise de lieux et de personnages venus des mythologies grecque et romaine, transfert de motifs connus par l'histoire ou la chronique, clés donnant et refusant au lecteur le nom des héros bien réels d'un théâtre social, continuation sans fin de romans commencés par d'autres auteurs : le système pluri-référentiel de la fiction classique construit des versions plausibles du monde, en montrant ou en cachant sa bigarrure.

Il faudrait cependant, à chaque fois que l'on tente d'éclairer les contours de l'un de ces globes livresques, ou de l'une de ces constellations d'univers, limiter cette reconstruction à ce que projettent les textes, et se contenter de décrire le système commandé par l'opérateur de fictionnalité qui en verrouille l'entrée, sans confondre l'ensemble des énoncés formulés depuis le livre avec ceux qui s'énoncent en dehors de lui et portent sur le monde extérieur au texte. Mais tout dans la traitement classique de la référence fictionnelle pousse le lecteur, on l'aura compris, à faire en permanence l'expérience de cet usage non rigoureux d'une sémantique des mondes possibles.

C'est ce qui nous conduit ici à revenir sur le moment important de l'articulation que certains de ces textes – souvent les plus élaborés, parfois les plus simples d'entre eux – proposent entre projection fictionnelle et projection hypothétique d'un monde. On voudrait ainsi évoquer tout d'abord l'usage qu'a pu faire Descartes de la notion d'« espaces imaginaires » comme d'un moyen de bénéficier dans la construction de son *Monde* non seulement de l'immunité que garantit au physicien un faux passeport de romancier, mais surtout d'une efficacité épistémique qui est elle, bien propre à la fiction. Laissant les philosophes à l'exploration des mondes physiques, on se penchera ensuite sur le profit que peut

---

<sup>62</sup> Voir par exemple L. Doležel, désignant dans *Heterocosmica* l'impasse à laquelle aboutit le renvoi des objets fictionnels à une réalité effective ou intellectuelle qui leur préexisterait : « Depuis le début, c'est-à-dire depuis les propositions de Socrate (rapportées par Xénophon) et les écrits de Platon et d'Aristote, la doctrine mimétique domine la pensée esthétique occidentale (voir Doležel, 1990, 33-37). Son idée principale semble claire : les entités fictionnelles sont dérivées de la réalité, elles sont des imitations ou des représentations d'entités réellement existantes. » L. Doležel, 1998, p. 8.

<sup>63</sup> Sur la poly-référentialité de la fiction, en particulier aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, voir F. Lavocat (*supra*, p. 26, sq), ou les propositions de C. Noille-Clauzade (*infra* p. 171, sq) sur la coexistence de plusieurs styles de fictionnalité pendant la période classique.

tirer cette fois le lecteur de romans de cette confusion (provisoire ?) du fictif et du possible, dans l'évocation d'univers livresques aussi difficiles à reconstruire, en image comme en idée, que peut l'être l'impossible « Barbarie imaginaire » projetée par les histoires de corsaires racontées par Cervantès au long d'une trentaine d'années d'activité littéraire.

En prenant ces deux exemples de contamination réciproque des formes du non-actuel au sein de discours ironiques particulièrement retors sur les rapports entre réel et imaginaire, loin de chercher à mettre en valeur le caractère exceptionnel ou transgressif de leur énonciation, je voudrais au contraire interroger ce qui chez eux témoigne de l'ensemble des rituels d'ouverture d'un espace fabuleux – et parle ainsi sans détours du propre de la fiction.

### LE MONDE DE MONSIEUR DESCARTES

Entre 1630 et 1633, Descartes rédige un traité *Du Monde* ou *De la lumière* – les éditions posthumes de 1664 et 1677 conserveront les deux formules ; lui-même l'appelle familièrement « mon Monde » dans sa correspondance, destiné à présenter l'ensemble de sa physique. Il renonce à le publier sous ce titre après la condamnation de Galilée en 1633. L'essentiel de l'œuvre, amputée des propos sur le mouvement de la terre, paraît cependant dès 1637, tout d'abord dans la V<sup>e</sup> partie du *Discours de la méthode*, et pour le corps de doctrine lui-même dans la physique des *Principes*. Dans le livre qu'il consacrait il y a quelques années à l'analyse du rôle joué par la pensée sceptique dans l'élaboration du système physique exposé dans ce traité (*Descartes ou la fable du monde*, Paris, Vrin, 1991), J.-P. Cavaillé commentait l'important aphorisme *Mundus est fabula*, que l'on peut lire dans le livre ouvert que Descartes tient à la main sur le portrait peint par Weenix vers 1647, et mettait en évidence les nécessités théoriques qui, bien au-delà de la dissimulation stratégique d'une entreprise scientifique qui pouvait s'avérer dangereuse pour lui, ont pu conduire Descartes à présenter son « monde » comme une fable. Un point de ces analyses en particulier pouvait attirer l'attention du lecteur des fictions contemporaines de cette aventure épistémologique : l'usage proprement littéraire qu'y fait Descartes de la notion d'« espaces imaginaires », qu'il détourne de leur emploi scolastique pour en faire l'instrument d'une énonciation paradoxale qu'il emprunte aux conteurs de fables.

En traçant le projet de son *Monde*, Descartes en effet compte déjà l'adresser, comme plus tarde le *Discours de la méthode*, au lecteur honnête homme plutôt qu'aux doctes et aux savants ; il lui faut éviter de rebuter son public par le contenu polémique de l'écrit, ou par la mise en place d'une lourde machine spéculative. Il écrit donc en français, et s'efforce en tout point de mimer dans son exposé les caractéristiques formelles de l'écriture de divertissement. Rien dans le discours ne doit sembler « plus malaisé à comprendre qu'est la description d'un palais enchanté dans un roman<sup>64</sup> ». Très vite cependant, ces impératifs d'ordre pragmatique

---

<sup>64</sup> A Desargues, 19 mars 1639, AT II, p. 555.

cèdent la place à un usage bien différent de l'affabulation : il lui faut s'assurer non seulement de l'attention, mais aussi de l'adhésion du lecteur à ce qu'on lui dépeint. D'où la nécessité, confie Descartes à Mersenne, de « trouver un biais par le moyen duquel je puisse dire la vérité, sans étonner l'imagination de personne, ni choquer les opinions qui sont communément reçues<sup>65</sup> » :

Même pour ombrager un peu toutes ces choses et pouvoir dire plus librement ci que j'en jugeais, sans être obligé de suivre ni de réfuter les opinions qui sont reçues entre les doctes, je me résolus de laisser tout ce monde-ci à leurs disputes, et de parler seulement de ce qui arriverait dans un nouveau.

(*Discours de la Méthode*, 1637, V<sup>e</sup> partie)

Il s'agit donc de proposer au lecteur un saut hors du monde, en lui demandant d'envisager la possibilité d'un univers sans en avoir examiné auparavant la vraisemblance. Descartes exploite pour cela une notion qu'il choisit pour sa capacité à induire chez le lecteur un procédé de reconstruction qui est celui des mondes fictionnels : celle d'« espaces imaginaires ».

Reprise au vocabulaire des scholastiques, l'idée de *locus imaginarius* a été élaborée à l'origine pour régler un problème insoluble, celui de la conciliation de l'infinité de l'espace avec celle de la clôture du monde et des choses créées. Rigoureusement parlant, elle désigne donc « ce dans quoi seraient les choses quand on fait l'hypothèse de leur privation, c'est-à-dire le vide universel »<sup>66</sup>. Certes, dans le cadre d'une physique thomiste classique, il n'existe ni lieu, ni vide, ni temps, en dehors de la sphère des fixes. Mais la distinction entre l'espace et la matière permet au moins de concevoir un tel lieu : d'où la possibilité théorique de séparer d'un *locus verus* (espace vrai) un *locus imaginarius* (espace dont on peut seulement imaginer l'existence). Pourquoi, dès lors, ne pas remplir cet espace imaginé qui engloberait le monde actuel, pour résoudre le problème de l'infinitude du monde ? On peut alors aboutir aux différentes formulations d'une théorie de la pluralité des mondes<sup>67</sup>.

Ainsi, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, ce que J.-P. Cavaillé appelle « la promotion physique des espaces imaginaires » semble largement répandue dans les écoles. Pour Descartes, bien évidemment, ces espaces imaginaires n'existent pas, dans la mesure où il nous est impossible d'avoir une représentation distincte d'un espace sans matière : c'est la matière qui est infinie ou plus exactement in-définie et non l'espace. Mais un espace que l'on peut imaginer, comme le font les scolastiques, se verra automatiquement rempli de matière par l'activité de l'imagination, comme il l'explique dans une lettre à Chanut en 1647 :

En supposant le monde fini, on imagine au-delà de ses bornes quelques espaces qui ont leurs trois dimensions, et ainsi qui ne sont pas purement imaginaires, comme les philosophes

---

<sup>65</sup> AT, I p. 194.

<sup>66</sup> La définition est tirée par J.-P. Cavaillé de l'*Harmonie Universelle* de Marin Mersenne (1636) ; voir *Descartes ou la fable du Monde*, op. cit., p. 212, n. 2.

<sup>67</sup> C'est ce que font par exemple G. d'Ockham ou Nicolas Oresme : « La tierce manière de mettre plusieurs mondes est que un soit du tout hors de l'autre en une espace ymaginée ». Voir Cavaillé, *ibid.*, p. 214, n. 3.

les nomment, mais qui contiennent en soi de la matière, laquelle, ne pouvant être ailleurs que dans le monde, fait voir que le monde s'étend au-delà des bornes qu'on avait voulu lui attribuer<sup>68</sup>.

Si la physique de Descartes exclut *a priori* l'idée de *locus imaginarius*, les « espaces imaginaires » en revanche peuvent lui être fort utiles : mise en français, et au pluriel, l'expression peut en effet fonctionner comme un véritable opérateur de fictionnalité. Il demande donc à Mersenne « s'il y a des corps créés et véritables » « en tous ces pays qu'on appelle les espaces imaginaires<sup>69</sup> » ; apprenant sans doute que ces espaces ont été laissés commodément libres par les scolastiques, il les investit immédiatement, grâce à une ironie qui lui permet d'en faire l'hypothèse pendant le temps nécessaire pour déployer la construction de son monde.

Je me résolus de parler de ce qui arriverait dans un nouveau monde, si Dieu créait maintenant quelque part dans les espaces imaginaires assez de matière pour le composer, et qu'il agitât diversement et sans ordre les diverses parties de cette matière, en sorte qu'il en composât un chaos aussi confus que les poètes en pussent feindre, et que par après, il ne fît autre chose que prêter son concours ordinaire à la nature, et la laisser agir suivant les lois qu'il a établies. (*Discours de la Méthode*, 1637, V<sup>e</sup> partie)

On connaît la suite : le lecteur *in fabula*, sans cesse invité par l'auteur à effectuer par lui-même la reconstruction de ce monde, à examiner « ce qui en est », et à compléter par lui-même la description partielle que lui en fait l'auteur, jusqu'à « établir les démonstrations exactes » de tous les états de choses qui composent ce monde, finit par aboutir à la conclusion que le Monde de M. Descartes est logiquement non contradictoire, et donc possible. En cela, il ne fait que reproduire grâce à l'usage rationnel qu'il peut faire de son imagination, les opérations effectuées par l'auteur avant lui : le saut hors du monde est à la base de la construction même du nouvel édifice scientifique, et au fondement axiomatique de l'édifice hypothético-déductif qu'il développe ensuite.

Rappelons-le : si l'opération de connaissance s'effectue ici *sur le mode* du faire-semblant littéraire, le physicien affirme bien clairement qu'il s'agit là d'un emprunt aux pratiques des conteurs de fables. Le lecteur doit lire le *Monde* de Descartes « comme un roman, pour se désennuyer<sup>70</sup> » ; l'auteur de son côté, l'assure qu'il feint de feindre : « je me contenterai », dit-il « de dessein que de vous raconter une fable<sup>71</sup> ». La construction à laquelle aboutit ce dispositif est bien celle d'un monde imaginaire, puisque celui-ci ne se confond pas avec le monde actuel, que Descartes appelle toujours « l'ancien monde ».

Mais cette distance ostensible que met Descartes entre affirmation et fabulation s'annule dans la construction même de son Monde. En effet, même si rien dans sa fiction ne correspondait au monde actuel, elle n'en demeurerait pas moins la description incomplète de fait mais complète *a priori* d'un monde possible. Le processus fictionnel se confond alors, non seulement du point de vue

---

<sup>68</sup> AT, V, p. 52.

<sup>69</sup> A Mersenne, 18 déc. 1629, AT, I, p. 86.

<sup>70</sup> *Réponse aux Objections faites par des personnes très doctes contre les précédentes Méditations avec les Réponses de l'Auteur. Secondes Réponses*, AT, IX, p. 48.

<sup>71</sup> *Le Monde de Monsieur Descartes, ou Traité de la lumière*, AT, IX, p. 107.

épistémologique, avec le processus de la connaissance tel qu'il se propose de le déployer ensuite<sup>72</sup>.

Le public mondain qui fit fête aux « imaginations de Monsieur Descartes » prit-il en quelque sorte le philosophe à son propre piège, en recevant effectivement comme une fable ce qu'il lui présentait comme tel, en blâmant les « descartistes » enragés de la prendre au sérieux, et d'en dépouiller trop vite la forme fabuleuse pour enseigner tout de bon ce qu'elle n'affirmait que de façon plaisante<sup>73</sup>? On sait que ce contre-effet sera de courte durée ; lorsque le traité de *Monde* paraît, après la mort de Descartes, ce monde n'est déjà plus seulement « celui de Monsieur Descartes ».

En cela, il est certain que l'aventure de la formulation du *Monde* a montré quelles pouvaient être les conséquences épistémiques d'une pratique littéraire qui faisait agir la fictionnalité comme une possibilité – qui devient une nécessité lorsqu'on peut « de ces affirmations, déduire des conséquences dont la conformité avec les faits prouve que ces affirmations sont vraies<sup>74</sup> ». À un moment de crise de la représentation, le phénomène a pu orienter l'évolution de la réflexion poétique vers la mise au point d'un verrouillage modal des systèmes fictionnels, afin d'aboutir à une séparation plus sûre des régimes véridiques et fictionnels de la narration, d'autre part. Ne devenait-il pas impossible, sans cela, de distinguer les vraies propositions des fausses ? Et « c'est là », se plaignait Baillet à juste titre, « un inconvénient qui s'augmente tous les jours...<sup>75</sup> »

Mais cette aventure a sans doute aussi le mérite de mettre en évidence la nature exacte du geste que Descartes emprunte ici aux romanciers. Lorsque le philosophe affirme ironiquement, dans le propos que je reprends en exergue de cet article, que les philosophes se portent garants des propriétés essentielles – et d'abord de l'existence – des espaces imaginaires, il faut comprendre le procédé comme sophistique : Descartes demanderait en effet le droit de décrire un état de choses non pas seulement dépourvu d'actualité (ce serait alors une simple hypothèse), mais faix, parce qu'un espace qui ne serait qu'imaginaire est inconstructible logiquement. La seule existence que l'on puisse reconnaître aux espaces imaginaires fantasmés par les « philosophes », c'est celle qu'ils leur attribuent eux-mêmes en les nommant

---

<sup>72</sup> « Descartes prémédite la reconstruction d'un monde logiquement possible, en accord avec les principes de la géométrie, et susceptible pourtant de “ressembler” parfaitement à ce monde-ci. La mise au jour de la différence et dissemblance sémiotique entre la sensation et son objet ouvre la possibilité de la fable, entendue ici comme ce discours ambivalent de l'imagination scientifique qui se détourne du monde pour mieux y revenir. » (Cavaillé, *ibid.*, p. 211). Sur la coïncidence finale du monde de la fable avec le monde réel, voir J.-C. Bardout, 2006.

<sup>73</sup> « J'avais bien prévu », écrit Descartes après la parution de la *Dioptrique*, « que cette façon d'écrire choquerait d'abord les lecteurs, et je crois que j'eusse aisément pu y remédier en ôtant seulement le nom de suppositions aux premières choses dont je parle, et ne les déclarant qu'à mesure que je donnerais quelques raisons pour les prouver ; mais je vous dirai franchement que j'ai choisi cette façon de proposer mes pensées, tant parce que croyant pouvoir les déduire par ordre des premiers principes de ma Métaphysique, j'ai voulu négliger toute autre sorte de preuves ; que parce que j'ai désiré essayer si *la seule exposition de la vérité* serait suffisante pour la persuader, sans y mêler aucune disputes ni réfutations des opinions contraires » (je souligne). Au p. Vatier, 22 février 1638, dans *Œuvres Philosophiques*, t. II, éd. F. Alquié, Paris, Classiques Garnier, p. 29.

<sup>74</sup> F. Alquié, *ibid.*, n. 2.

<sup>75</sup> Cité par C. Noille, (*infra*, p....)

ainsi ; le physicien feint ici de respecter leur liberté d'invention, pour s'attribuer plaisamment la même – « La fable de mon monde », dit-il, « me plaît trop pour que j'y renonce ». Il ne lui reste plus ensuite qu'à montrer que le monde obtenu est cette fois logiquement possible, tandis que les descriptions que font les philosophes du monde actuel sont, elles, rendues impraticables par les batailles que se sont livrées les savants dans ces eaux trop fréquentées.

Le détour par la fiction permet donc d'emprunter au fonctionnement poétique non pas la forme de l'hypothèse mais celle du paradoxe, comme construction perverse et circulaire. Descartes affirmant qu'il feint de feindre ne retombe pas sur un « j'affirme » ; il suspend certes l'affirmation de vérité sur laquelle va reposer le discours qui suit, mais pour installer un cercle ironique à la place où devrait se trouver dans un édifice référentiel classique l'affirmation de sincérité, ou un opérateur stable de fictionnalité.

Or, on peut justement reconnaître ce type de syllogisme paradoxal comme propre au fonctionnement littéraire d'un grand nombre de fictions. Toute fable n'est pas forcément régie par une convention qui suspendrait le jugement de vérité, ou par une promesse ludique de dire le vrai – ce n'est le cas que dans des systèmes fictionnels particulièrement stables, comme peuvent l'être par exemple certaines des fictions narratives réalistes sur lesquelles s'élaborent souvent les théories de la fiction, ou à l'inverse certaines catégories de contes merveilleux ou encore de formes dramatiques à « programme » contraignant. Nombre d'autres systèmes signalent au contraire leur fictionnalité par le recours à un opérateur modal instable et désigné comme tel par le texte lui-même – que ce soit dans ses espaces liminaires ou dans l'ensemble de son déploiement.

C'est le cas de l'un des complexes littéraires les plus riches du début de la modernité, celui qu'esquissent les fictions composées par Cervantès. On voudrait montrer ici, en tentant de décrire l'un des macro-mondes projetés par un nombre considérable de ses textes, celui de la course barbaresque en Méditerranée, que le type de syllogisme paradoxal qui en commande la projection apparaît finalement moins comme une forme limite d'exploitation des possibilités de la fiction que comme un exemple particulièrement évocateur de la force de représentation des fables baroques.

## CERVANTÈS EN BARBARIE

Pourquoi choisir ici, parmi les « mondes » de Cervantès, celui qu'évoquent les histoires de corsaires que l'auteur du *Don Quichotte* insère sans relâche dans toutes ses œuvres, depuis son retour d'Alger en 1580 jusqu'à son dernier roman, *Persilès et Sigismonde*, achevé à la veille de sa mort ? Sans doute parce que leur univers de référence, le monde barbaresque avec son espace propre – la Méditerranée et les nids de pirates qui en rendent les routes si périlleuses pour les voyageurs qui s'y aventurent – son onomastique arabe et ottomane, ses personnages et ses scénarios

récurrenents, qui ont fait leur apparition dans presque toutes les formes de la littérature au cours de la grande période d'expansion de la guerre de course en Méditerranée (1580-1700), peut sembler l'un des plus repérables, l'un des plus aisés à circonscrire dans son œuvre comme dans l'ensemble de la littérature narrative et dramatique du premier XVII<sup>e</sup> siècle.

Suivre les variations que l'ancien captif du vice-roi d'Alger a pu faire subir pendant trente ans à l'aventure barbaresque, dans plus d'une quinzaine de scénarios possibles, distribués dans le cadre de tous les genres littéraires existants alors<sup>76</sup>, ce n'est pas seulement tenter de dessiner l'image de l'une des Barbaries imaginaires de Cervantès ; c'est faire l'essai d'une lecture conjointe de ces différents textes, dans laquelle on s'efforcerait de reconstruire la carte complète du macro-monde qu'ils projettent, les lois qui en règlent le fonctionnement, et le sens enfin de l'opération qui leur donne l'existence.

L'histoire de pirates s'impose chez Cervantès comme un inextricable mélange des motifs d'enlèvement et de captivité venus du roman grec, des scénarios narratifs et dramatiques d'aventures maritimes les plus en vogue – si l'on ose écrire – en Espagne depuis la victoire de Lépante, et des tragiques histoires d'esclaves martyrs que répandait alors dans tous les ports l'expansion considérable des régences barbaresques sur la côte septentrionale de l'Afrique. Sur une structure spatio-temporelle de base, celle du voyage en mer qui peut avoir différentes motivations, l'auteur greffe un événement déterminant : la rencontre des héros chrétiens ou maures avec les corsaires, rencontre qui peut aussi se faire dans le cadre d'espace liminaires (plages, îles et rivages). Dévié de son parcours initial, le héros échoue en général à Alger, plus rarement dans un autre État corsaire, où commence la seconde partie de son itinéraire, celui de la captivité, qui le mène enfin, au prix d'intrigues, de négociations ou de stratégies d'évasion diverses, vers le rachat, la délivrance et le retour.

Une série d'opérateurs de modifications viennent alors donner à cette structure de base sa configuration particulière dans chaque texte. Parmi ceux-ci, Cervantès privilégie ce que P. Guénoun appelait les amours anti-statutaires<sup>77</sup> : un couple de Mores, de Morisques (Musulmans d'Espagne) ou de Turcs qui ont en leur pouvoir les captifs chrétiens tombent amoureux respectivement du héros et de la héroïne. L'amour et donc l'alliance possible avec l'ennemi interviennent donc parmi les opérateurs de modification qui permettent d'orienter le scénario, presque à égalité avec la question de la religion. Les déguisements, les changements de sexe et de confession, ou la révélation de la véritable identité ou de la véritable religion

---

<sup>76</sup> Les premiers textes dans lesquels apparaît le monde barbaresque sont des pièces de vers peut-être composés à Alger entre 1576 et 1578. Viennent ensuite une *comedia*, (*Los Tratos de Argel*), rédigée et sans doute jouée peu après son retour en Espagne, au cours des années 1580, puis l'« Histoire du captif » insérée au dernier moment dans le premier *Don Quichotte* (1605) l'« Amant Généreux » et l'« Espagnole anglaise », sont entièrement consacrées à l'aventure barbaresque, qui fait également des apparitions dans le « Colloque des chiens ». En 1615, on peut lire l'histoire d'Ana Felix aux chapitres 44-45 du second *Don Quichotte*. Enfin, plusieurs chapitres des *Travaux de Persilés et Sigismonde* (sans compter au moins un chapitre du livre V de la *Galatée*) comportent des épisodes barbaresques.

<sup>77</sup> P. Guénoun, *Cervantès par lui-même*, Paris, Le Seuil, 1971, p. 66.



d'un renégat crypto-chrétien, les renversements de fortune (naufrages, rencontres de navires adverses ou traités modifiant les accords entre puissances), tous ces éléments viennent entraver ou favoriser tour à tour, rachats, délivrance et retours des héros au pays, et déterminent le cours de chaque variante particulière du scénario.

Pour esquisser rapidement les principaux traits d'un monde barbaresque construit par les fictions de Cervantès, ce sont les outils de la narratologie qui s'imposent le plus naturellement. Ils permettent en effet de dessiner de leur monture générique chacun des scénarios, pour raconter dans un langage commun les aventures des divers personnages qui peuplent la Barbarie de Cervantès, et interpréter ensuite le sens de cette combinatoire, en repérant le sens des solutions privilégiées par l'auteur dans la composition de ces histoires d'identités dissimulées et de liberté retrouvée.

C'est là, bien sûr, que surgissent les premières difficultés : dès lors que l'on tente de formuler les lois qui régissent ce monde de l'aventure barbaresque, l'axiomatique qui le sous-tend, les principes métaphysiques, religieux et moraux qui le fondent, on se heurte à l'impossibilité non seulement des Barbaries projetées par chacun des textes, mais même des micro-Barbaries dans lesquelles vivent respectivement, par exemple, chrétiens renégats et héros incorruptibles d'une même comédie de captivité, comme c'est le cas dans *La vie à Alger* (vers 1580) ou dans *Les Bagnes d'Alger* (v. 1607-1609). Changer de vocabulaire n'évite pas de buter sur un problème bien connu de la critique cervantine : dès qu'il s'agit d'expliquer le point de vue que l'on pourrait considérer comme étant celui de Cervantès sur la division de cet univers barbaresque entre deux rationalités possibles, deux visions possibles du réel – celle des Chrétiens et celle des Musulmans, fondamentalement incinçiliables, les appels de notes se multiplient dans toutes les éditions critiques de ses textes. C'est ce qui nourrit, par exemple, le débat déjà plusieurs fois centenaire sur la question du parti pris par Cervantès pour ou contre l'expulsion des Morisques d'Espagne.

Sur ce point comme sur d'autres, le trouble vient bien de la fiction elle-même et non de questions que la critique biographique poserait abusivement à travers elle : la construction comme la reconstruction d'une Barbarie fictionnelle pose d'emblée, dans ses prémices, la question des choix religieux et moraux faits par l'auteur de ce monde. Soit on considère en effet que les fictions se déploient dans l'espace d'un seul monde, celui qui a été créé par Dieu, et qu'habitent les Chrétiens – même s'ils peuvent y tolérer plutôt bien la présence des Musulmans, ceux-ci y sont dans erreur ; soit on considère au contraire que ceux-ci pourraient également être en possession d'une vérité sur un univers qui pourrait alors avoir été créé par Allah, et dans lequel la Vierge Marie n'existerait pas. L'instabilité du point de vue de l'auteur sur ce monde serait alors le signe d'une structure axiomatique fondamentalement indécidable ; deux mondes seraient possibles.

L'exemple le plus connu de l'ambiguïté idéologique qu'entraîne cette coexistence possible de versions différentes du monde est donné par la fin de l'histoire d'Ana Felix, la malheureuse fille du Morisque chrétien Ricote que rencontrent Don Quichotte et Sancho Pança dans la seconde partie des aventures du

chevalier. Après avoir compati pendant tout le récit de son exil aux malheurs de cette héroïne persécutée, le lecteur voit son père déclarer que les mesures dont ils ont été victimes étaient parfaitement justes et qu'elles ne sauraient s'exercer avec trop de rigueur contre « la ruse et les mensonges de ses pareils »<sup>78</sup>. Le vice-roi qui assiste à cette étonnante profession de foi en est réduit à se reconnaître moins vice-royaliste que le Morisque persécuté, et à espérer que le temps parvienne à dénouer tout seul ce problème insoluble... C'est bien ce que fait aussi la critique, pour expliquer l'incompatibilité des versions que donne Cervantès de ce partage du monde : avec le temps, l'auteur a pu changer d'avis sur ce point, ou tenter dans certains de ses textes de dissimuler ses véritables sentiments sur la question ; il faut alors, pour concilier entre eux ses différents discours, prendre une partie de ceux-ci au second degré, ou construire le schéma de l'évolution idéologique qui aurait mené Cervantès à modifier ses positions.

Mais si une telle reconstruction s'avère riche d'enseignements sur la « pensée de Cervantès », comme sur ce que l'on pouvait dire ou non sous le règne de Philippe III à ce moment crucial de la confrontation idéologique entre Orient et Occident, en revanche elle ne saurait plus rien apprendre à l'amateur de fictions préoccupé seulement des mondes habités par le cruel roi Hassan Aga, le renégat Yzuf, Ricardo l'Amant libéral ou le mystérieux soldat que l'auteur de *Quichotte* nomme « un tel de Saavedra ». Ici, ce sont donc les modèles proposés par la sémantique des mondes possibles qui peuvent, de fait, l'aider à dresser la carte de l'univers complexe qui s'ouvre, passé le seuil des fictions cervantines. En oubliant Alger, l'Inquisition, Saavedra et la légende du manchot de Lépenle, on peut décrire la façon dont l'ensemble des mondes postulés par les fictions cervantines peuvent coexister au sens logique, et non plus physique ou géographique, à l'intérieur d'un même univers de fiction, en construisant un modèle qui serait celui d'une relativité absolue.

Chaque personnage de la Barbarie de Cervantès y projetterait, à partir de sa sphère de croyance, les lois du monde dans lequel il intervient ; pour ces personnages toujours pris entre deux religions, deux identités, deux sexes, on comprend qu'une telle construction engage *l'ensemble* des énoncés possibles sur le monde, et non pas seulement le fait de savoir si leur amant leur est fidèle ou si le navire qui doit venir les délivrer est arrivé à bon port. Ces mondes sont alors regroupés, au-delà de chaque texte, en deux univers au moins<sup>79</sup>, qui possèdent chacune un référent absolu et

---

<sup>78</sup> « Avec le grand Bernardino de Velasco, comte de Salazar, chargé par Sa Majesté de notre expulsion, il n'y a ni larmes, ni prières, ni présents, ni promesses qui vaillent. Bien qu'il sache allier la miséricorde à la justice, comme il voit que le corps entier de notre nation est contaminé et engrené, il préfère user du cautère qui brûle que du baume qui amollit. Grâce à l'habileté et au zèle qu'il apporte à ses fonctions, grâce à la terreur qu'il inspire il a su porter sur ses robustes épaules cette lourde entreprise et la mener à bien, sans qu'aucune ruse ni requête ni fraude de notre part aient jamais réussi à tromper ses yeux d'Argus ; il les tient toujours ouverts, afin que pas un seul d'entre nous ne puisse lui échapper et, telle une racine enfouie, ne vienne à germer et à produire des fruits empoisonnés dans une Espagne enfin purifiée, enfin débarrassée de la peur que nous lui inspirions. Héroïque décision que celle du grand Philippe III ! », *Don Quichotte* II, ch. LXV, trad. L. Viardot, Paris, Flammarion, coll. GF, p. 545. Sauf mention particulière, les citations de *Don Quichotte* qui suivent sont tirées de cette édition du texte.

<sup>79</sup> On peut également, certaines cervantistes le font, émettre l'hypothèse d'un univers supplémentaire, qui serait dépourvu de référent métaphysique : celui qu'invoquent ceux des renégats qui ont oublié Dieu. On ne saurait, de plus, dresser la carte de ce macro-monde sans tenir compte des traits

universel – Allah ou Dieu le Père –, un livre : la Bible ou le Coran, qui fonde cet univers, qui en contient les lois, et que le personnage invoque pour appuyer ses promesses, garantir sa parole, comme pour régler les prédictions et des coups de la fortune qui vont orienter le déroulement des événements.

C'est ainsi, par exemple, que la fille d'Agi Morato peut invoquer, sous le nom arabe de Lella Meriem, une Vierge Marie bien reconnaissable pour son amant chrétien, le captif Ruy Perez de Viedma qui raconte à Don Quichotte et à Sancho Pança l'histoire de son évasion d'Alger. Le capitaine chrétien va-t-il cependant se croire tenu par les promesses de mariage qu'il fait à la naïve jeune Maure au nom de cette Lella Meriem qui, rigoureusement parlant, n'existe pas pour lui ? Pour cela, il faut qu'il considère que le monde dans lequel vit Zoraïde est accessible à partir du sien, et que la Vierge Marie règne à Alger aussi bien qu'en Espagne... Quant à l'*auto sacramental* de Lope de Rueda que représentent dans *Les Bagnes d'Alger* les chrétiens captifs au bénéfice de leurs geôliers, que deviennent les actes de foi qu'il contient, prononcés par des bouffons devant leurs gardiens de comédie, mais à l'adresse en réalité du public espagnol pour lequel il a été composé ? La valeur de la parole y traverse-t-elle, intacte, l'épreuve du ridicule, et celle de trois ou quatre degrés de représentation inclus les uns dans les autres<sup>80</sup>?

C'est donc dans l'étude de ce type d'énoncés performatifs – prières, prédictions, promesses, bénédictions – que l'analyse des relations d'accessibilité que Cervantès dessine entre les mondes projetés par les personnages se révèle particulièrement utile, dans la mesure où elle de construire un modèle logique qui puisse en rendre compte, en évitant l'impasse à laquelle conduit nécessairement le renvoi de l'ensemble de la fiction à un seul univers de référence, qui serait le monde « réel-dans-la-fiction ».

Oublier Alger, l'Inquisition et le manchot de Lépante... peut-on pourtant le faire, quand Cervantès donne son propre nom, celui de son roi, ceu de ses compagnons et de ses anciens tortionnaires aux personnages de ses romans, lorsqu'il montre sur la scène de *La vie à Alger, comédie écrite par Miguel de Cervantès y Saavedra, qui y fut captif sept ans* [ca. 1583-1585] un soldat de comédie nommé Saavedra arrachant un compagnon d'infortune à la tentation de l'apostasie, et laisse deviner à l'arrière-plan d'une toile peinte dans les aventures de *Persilès et Sigismonde* la silhouette misérable d'un galérien au bras coupé ? Cervantès brouille les cartes en faisant entrer sans relâche dans la projection de ses mondes une série de références explicites à l'expérience qui s'impose comme fondatrice de cet ensemble de fictions – la sienne propre. La légende du captif, retenu cinq ans à Alger et miraculeusement sorti vivant de quatre tentatives d'évasion manquées, se raconte toujours dans ses fables en même temps que celle de ses personnages, sans solution

---

particuliers que donne à cet univers la Barbarie septentrionale qu'invente Cervantès dans le *Persilès*, son roman le plus complexe et le plus riche de ce point de vue.

<sup>80</sup> La situation, on le voit, exemplifie le cas imaginé par T. Pavel à partir du *Véritable St Genest* de Rotrou dans *Univers de la fiction*, 1986, p. 58. L'ensemble de l'œuvre de Cervantès est marquée par ces phénomènes d'inclusion ou d'emboîtement ; on en trouve un exemple frappant dans la situation du *Retable des Merveilles*, et le second *Don Quichotte* multiplie ces permutations des places respectives de l'illusion et de la vérité.

de continuité. Imagine-t-on une édition critique des *Nouvelles Exemplaires*, du *Don Quichotte* ou du recueil des *Huit comédies jamais représentées* de 1615 qui oublierait de dire que le soldat que l'on voit perché sur l'éperon d'abordage de la *Marquesa* « est justement Cervantès », que le raïs corsaire qui apparaît dans le texte est précisément celui qui a pris la galère *El Sol* sur laquelle se trouvait Cervantès, que le moine rédempteur dont le navire entre en rade d'Alger à la fin des *Bagnes* « est bien » celui qui y racheta la liberté de notre héros ?

À l'intérieur d'une fiction annoncée comme telle, Cervantès fait en effet intervenir non seulement des événements, des personnages, des actions historiquement attestées, ce qui en soi est parfaitement géré à l'intérieur d'un régime fictionnel stable, mais il y inclut la désignation rigide de sa propre existence ou de propriétés essentielles que l'on connaît comme les siennes, grâce aux textes liminaires qui encadrent ses fictions : son nom, sa main perdue à Lépante, ou le mystère qui entoure sa libération d'Alger. Insolubles dans la fiction, ces entités sont alors dégagées par la critique savante du monde projeté par chacun des textes, et réinstallées dans une série unique : celle des événements de la « vie de Cervantès »<sup>81</sup>. Tous les écarts constatés par les historiens et les biographes entre les documents et la fiction seront alors attribués aux choix de composition faits ponctuellement par Cervantès dans tel ou tel texte, l'auteur décidant d'attribuer au captif telle ou telle de ses propres aventures ou de déplacer pour les besoins de la fiction le point de vue réel qu'il a pu avoir sur telle scène. Ce recours de la critique biographique à un proto-récit absent permet donc de reconstituer un monde de l'expérience évoqué conjointement par chacun de ces textes, mais au prix bien sûr de l'autonomie référentielle des univers de la fiction.

Sans doute peut-on tenter ici de rendre compte de façon plus précise de ce qui se joue justement dans l'incessante apparition, au sein des fables barbaresques de Cervantès, d'éléments qui ne sont pas présentés comme postulés par le texte, mais comme appartenant à des univers de croyance ou de connaissance réels. Au lieu de servir un mouvement simple d'authentification, dans lequel l'irruption de l'événement fictif serait garantie de façon ludique par le nom bien réel de la ville dans lequel il est censé s'être produit, cette apparition du réel déclenche au contraire chez Cervantès une réversibilité du processus d'authentification, qui mène l'auteur à garantir en quelque sorte le vrai sur le faux, aussi bien que le faux sur le vrai.

Ainsi, le capitaine captif Perez de Viedma suspend le récit qu'il fait à Don Quichotte des souffrances que les malheureux esclaves ont à subir du cruel Hassan Aga, vice-roi qui sévissait en effet à Alger lorsque Cervantès en fut libéré, pour signaler une notable et mystérieuse exception à cette constance du personnage dans le sadisme :

---

<sup>81</sup> On voit alors se déployer tout l'éventail de possibilités de lectures authentifiantes, qui vont des plus économiques, celles qu'on trouve dans les biographies « sérieuses », jusqu'aux plus créatrices, celles du cervantisme espagnol officiel du début du siècle – ou celles qui ont donné lieu directement à des élaborations romanesques. La différence consiste dans la quantité de matière fabriquée par la lecture : dans un cas, c'est le principe de l'écart minimal : on procède seulement aux corrections rendues inévitables par le texte, et pour le reste, on complète le monde fictionnel avec les états de choses fournis par les documents ; dans l'autre, on crée des états de choses pour constituer une légende commune aux fictions et aux documents.

Un seul captif s'en tira bien avec lui : c'était un soldat espagnol, nommé un tel de Saavedra, lequel fit des choses qui resteront de longues années dans la mémoire des gens de ce pays, et toutes pour recouvrer sa liberté. Cependant jamais Hassan-Aga ne lui donna un coup de bâton, ni ne lui en fit donner, ni ne lui adressa une parole injurieuse, tandis qu'à chacune des nombreuses tentatives que faisait ce captif pour s'enfuir, nous craignons tous qu'il ne fût empalé, et lui-même en eut la peur plus d'une fois.<sup>82</sup>

Le personnage de fiction, postulant en quelque sorte l'existence réelle d'un homme qui porterait le nom de l'auteur – métalepse courante – fait ainsi allusion à un état de choses qui ne serait connu que de ce mystérieux soldat Saavedra : il engendre donc ici un monde fictionnel qui, s'il était effectivement déployé, coïnciderait avec la réalité, celle du secret de Cervantès. « Si le temps me le permettait », précise-t-il en finissant sa digression, « je vous dirais à présent quelque'une des choses que fit ce soldat ; cela suffirait pour vous intéresser et vous surprendre bien plus assurément que le récit de mon histoire. Mais il faut y revenir.<sup>83</sup> »

Ailleurs, l'auteur pousse la métalepse plus loin encore, lorsque le texte postule l'existence d'états de choses qui mettent en doute leur propre contexte d'énonciation. Ainsi, au trentième chapitre de la troisième partie des aventures de *Persilès et Sigismonde*, après une introduction d'une remarquable ambiguïté où l'auteur explique combien la fiction remplirait mieux que la chronique sa mission de reportage du vrai, Cervantès romancier reprend et met en abyme la situation déjà utilisée dans les *Bagnes d'Alger*. Deux jeunes gens, en costume de captifs récemment libérés font la quête de village en village, en racontant leurs souffrances et en appuyant leur récit sur une toile qui les représenterait – cette toile où l'on voit entre autres un cruel capitaine de galère arracher un bras à un prisonnier et s'en servir pour en frapper un autre : « Ce premier forçat du premier banc, au visage défiguré par le sang qu'y ont laissé les coups du bras mort, c'est moi-même qui étais espalier de la galiote [...] », prétend le faux captif. Ils sont alors soumis à un contre-interrogatoire par un alcade qui, lui, affirme avoir vraiment été prisonnier à Alger ; à la dernière question-piège qu'il leur pose, ils ne savent répondre : combien y a-t-il de portes à Alger ? Forcés de dire d'où ils tirent leur fiction, et où ils ont trouvé la toile qui leur sert à la raconter, ils avouent qu'ils l'ont prise à quelque'un « qui était sans doute

---

<sup>82</sup> *Don Quichotte*, « Histoire du Captif », ch. XXXIX, p. 389.

<sup>83</sup> Même phénomène plus loin, où le captif fait à nouveau allusions à une histoire qu'il ne racontera pas : Chacun s'offrit pour être racheté et remplir la mission, promettant d'aller et de revenir avec la plus grande ponctualité. Moi-même je m'offris comme les autres. Mais le renégat s'y opposa absolument [...] parce que l'expérience lui avait appris combien, une fois libre, on tenait mal les paroles données dans l'esclavage [...] Pour preuve de cette vérité, il nous raconta brièvement une aventure qui était arrivée depuis peu à des gentilshommes chrétiens, la plus étrange qu'on ait ouï conter dans ces parages, où chaque jour se passent des choses étonnantes. Enfin il finit par nous dire que ce qu'il fallait faire c'était de lui donner, à lui, l'argent destiné à la rançon du chrétien, pour acheter une barque à Alger même. », *Don Quichotte*, « Histoire du Captif », ch. XL, p. 395. La situation, là encore, correspond à celle de Cervantès donnant l'argent qui ne suffisait pas à le racheter lui-même pour faire libérer son frère Rodrigo, afin qu'il revînt plus tard le faire évader, avec plusieurs de ses compagnons ; mais le texte absent semble indiquer que le Chrétien libéré ne devait pas tenir sa parole. Rodrigo, de fait, revint mais ne réussit pas, pour des raisons là encore inconnues, à mener à bien l'évasion projetée, et dut repartir bredouille, laissant son frère et leurs compagnons subir les foudres du vice-roi d'Alger.

aussi faux captif qu'eux-mêmes », et se défendent alors d'avoir voulu commettre un faux témoignage ; ils ne voulaient qu'inventer des histoires, ce qui n'est pas pendable... Après les avoir admonestés, l'alcade se radoucit : « Je veux », dit-il alors, « qu'ils aillent chez moi, où je leur veux faire leçon des choses d'Alger, et telle que désormais personne ne les puisse surprendre sur le latin de bréviaire de leur feinte histoire !<sup>84</sup> » Désormais incollables, les feints captifs pourront sans danger se faire passer pour des vrais.

Ici encore, le procédé (policier) de vérification aboutit donc non pas à un échec référentiel – si Mme Bovary n'existe pas, Cervantès le manchot existe bien, il a réellement survécu aux galères, s'est réellement tiré des griffes d'Hassan Aga, et sait qu'il y a neuf portes à Alger – mais à une mise en doute rétroactive du mouvement même de l'authentification. Si même le captif originel, le véritable survivant, celui qui seul a le droit de témoigner de souffrances réelles est « sans doute aussi faux » que les personnages qu'il invente pour parler de lui, alors le moment où s'articulent ensemble le monde réel et ceux de la fiction recule à l'infini. En d'autres termes, il est certain que les propositions du livre ne sont pas censées émaner ici d'un personnage réel qui inviterait le lecteur à feindre d'écouter une histoire vraie qu'il feindrait lui-même de raconter tout de bon.

L'ironie porte donc ici directement sur le prétendu principe de l'imitation ludique par le romancier de la pratique sérieuse du chroniqueur. Ne reconnaît-on pas là le cadre d'énonciation paradoxale le plus célèbre de la littérature, celui du *Don Quichotte* ? Lorsque le narrateur des exploits de Don Quichotte suspend brutalement, faute de documents, son récit du duel qui oppose le chevalier à son adversaire du moment, pour le poursuivre au chapitre suivant grâce au manuscrit arabe du fameux Cid Hamete Ben Engeli qu'il aurait découvert par hasard, et que lui traduirait un Arabe hispanisé, il est bien évident qu'il n'« imite » pas le chroniqueur, mais fait ironiquement mine de l'imiter.

L'opérateur modal qui règle ici le régime de la fiction (« il est fictionnel que... ») est donc en quelque sorte redoublé, dans une formule circulaire du type : « il est fictionnel de dire que tel événement est fictionnel... » - une figure d'énonciation paradoxale qui, signalons-le ici, conditionne également le sens donné par Cervantès à l'exemplarité des fictions barbaresques. M. Molho, revenant dans la belle introduction qu'il donne à sa traduction des *Travaux de Persille et Sigismonde* au fameux problème de la position de Cervantès sur la légitimité de l'expulsion des Morisques d'Espagne, se penche une dernière fois sur le discours paradoxal de Ricote dans l'« Histoire d'Ana Felix », et y discerne alors ce qu'il appelle le syllogisme du Morisque<sup>85</sup> : « Il faut bouter les Morisques hors d'Espagne, c'est un Morisque qui vous le dit ; et d'ailleurs, ne me croyez pas, puisque notre peuple abonde en ruses... ». Ce syllogisme paradoxal ne se retrouve-t-il pas à tous les niveaux de ces histoires de pirates où les Barbares se traitent de Turc à Maure, et s'entre-maudissent allégrement, tandis que les Chrétiens jurent leur foi au nom d'une Vierge qui n'est peut-être pas la leur ? Il ne saurait en être autrement, lorsque

---

<sup>84</sup> *Les Travaux de Persille et Sigismonde*, III, 10, traduction par M. Molho, Paris, José Corti, 1994.

<sup>85</sup> *Ibid.* p. 34 n. 10.

Chrétiens et Musulmans doivent se partager la réalité d'un même univers dont ils s'accusent mutuellement d'avoir usurpé le sens.

Ce n'est donc pas un hasard si l'archiviste fantôme de Don Quichotte, ce personnage postulé par la fiction comme intermédiaire entre le narrateur et l'histoire est un Arabe ; Cervantès ne fait ici que reprendre au second degré l'artifice épique qui donnait aux récits espagnols des guerres de Grenade d'imaginaires sources musulmanes :

Si l'on pouvait élever quelque objection contre la sincérité de [cette histoire], ce serait uniquement que son auteur fut de race arabe, et qu'il est fort commun qu'on gens de cette nation d'être menteurs. Mais d'une autre part, ils sont tellement nos ennemis qu'on pourrait plutôt l'accuser d'être resté en deçà du vrai que d'avoir été au-delà...<sup>86</sup>

Historiquement comme logiquement, Cid Hamet incarne bien le cercle logique qui fonde la fiction littéraire. Que le lecteur de bonne volonté rectifie d'emblée la prémisse incorrecte – tous les Arabes ne sont pas menteurs, seuls quelques-uns le sont... – ne lui permet pas de sortir du paradoxe de l'Arabe comme on sort de celui du Crétois, en affirmant que la valeur logique d'une construction est indépendante de la valeur de vérité des propositions qu'elle contient, puisque l'on peut construire un syllogisme correct sur des non-existants ; c'est bien ce qui permet de raisonner sur des mondes possibles. Le lecteur du *Quichotte* reste aux prises avec la réflexivité de l'énoncé, c'est-à-dire avec le véritable paradoxe du menteur, qui s'énonce quand on dit « je mens », et dont on ne peut sortir qu'en décidant qu'une « phrase ne peut se prendre elle-même pour énoncé que lorsque cela conduit à une situation stable », et non dans les autres cas. N'est-ce pas justement ce que fait ici la fiction lorsqu'elle prend pour son régime l'instabilité même de ses énoncés, et s'efforce ainsi de dire les fractures du réel ?

C'est ce que disent bien mieux les textes que Cervantès place au seuil de ses romans. On voudrait n'en citer qu'un ici, qui fait suite à la célèbre épître dédicatoire du *Persilès* dans laquelle l'auteur, « le pied à l'étrier », annonce le 19 avril 1616 sa propre mort avant le dimanche – une promesse qu'il tiendra le samedi. Si l'espace de l'agonie est bien, comme le pensait Dorrit Cohn, celui de la transparence intérieure propre à la seule fiction<sup>87</sup>, le prologue qui suit en incarne à merveille l'absurde logique. Devenu l'ombre de Don Quichotte, le vieil auteur s'y montre cheminant paisiblement en compagnie de deux amis au pas de sa mule, lorsqu'il se voit soudain rattrapé par un mystérieux étudiant tout de brun vêtu, qui l'interpelle avec admiration : « Oui, oui, c'est bien là le manchot sans manque, le fameux tout, l'écrivain allègre et pour tout dire la joie des Muses ! » Heureux d'être reconnu pour ce qu'il est, l'auteur lui jette alors au cou *les bras* qu'il n'a plus<sup>88</sup>.

---

<sup>86</sup> *Don Quichotte* I, ch. IX, p. 101. Sur l'invention du locuteur arabe imaginaire, voir E. Picherot, « *El suspiro del Moro*, vestige d'un "Adieu aux vestiges" ? » *Récits d'Orient dans les littératures d'Europe (XVIe-XVIIe siècles)*, A. Duprat et E. Picherot éd., P.U.P.S, coll. « R.A.L.C. », 2008.

<sup>87</sup> D. Cohn, 2001, p. 47.

<sup>88</sup> « Moi, qui vis en si peu d'espace une si grande exaltation de mes louanges, il me parut que c'était discourtoisie de n'y point répondre, et ainsi, lui jetant les bras au col, ce qui acheva de lui mettre la collerette en déroute, je lui dis : "C'est là une erreur où sont tombés force amateurs ignorants. Je suis, en effet, Cervantès, mais non la joie des Muses ni aucune de ces bagatelles que vous venez de dire". », *Les Travaux de Persille et Sigismonde*, « Prologue », p. 80.

Ainsi, sans dévier des routes parallèles qu'ils inventent, les conteurs d'histoires, « langues sans mains » (avellaneda appelait ainsi Cervantès<sup>89</sup>), peuvent toujours faire à leurs lecteurs la proposition la plus sérieuse du monde : « Que votre Grâce se remette sur son ânesse, et faisons de sompagnie en honnête entretien, le peu de chemin qui nous reste<sup>90</sup>. »

Ce syllogisme paradoxal ne fait jamais que désigner autrement ce que l'on décrit ailleurs comme l'effet de vertige produit par la fable baroque ; il n'en signale pas moins la nature spécifiquement littéraire de cet effet. Au-delà de l'exemple particulier de fonctionnement pervers du discours qu'elles offrent à leurs lecteurs, les fictions paradoxales peuvent pourtant montrer de quelque façon l'œuvre d'imagination se propose en tant que telle comme une variante possible du monde actuel, et non comme renoncement à saisir cette réalité qui se dérobe.

Le conteur feint de feindre ; il évite ainsi d'avoir à affirmer, ou à se taire. Un artifice bien utile lorsqu'on veut représenter un univers dont la géographie, la physique, la nature et l'histoire ont cessé de coïncider avec elles-mêmes, forçant le sujet de la connaissance comme celui de la fiction à s'en forger non pas un mais plusieurs modèles possibles – on connaît les suites de cette démultiplication, pour le discours de la science comme pour celui de la littérature. À mesurer ainsi l'étendue du partage que font les poètes de l'invention qu'ils réclament comme leur bien propre, on s'expose moins à en fondre le sens et les contours dans un « tout-fictionnel » qu'à saisir mieux les pouvoirs heuristiques de l'imagination.

---

<sup>89</sup> M. Molho, *ibid.*, p. 10.

<sup>90</sup> *Ibid.*