

LE VISAGE DE BERNARDIM RIBEIRO ET LA JEUNE FILLE AU ROSSIGNOL

par

HÉLIO J. S. ALVES

I. — LA PREMIÈRE QUESTION : CELLE DE L'AUTEUR

La question qui se présente d'emblée devant l'œuvre de Bernardim Ribeiro est celle de l'auteur. Des siècles de recherches menées autour de l'existence de ce poète et prosateur ont abouti à des résultats, en vérité, infructueux. Sans cesse revient la même interrogation, qui a monopolisé l'attention de presque tous les chercheurs, les historiens et les simples curieux de la littérature portugaise, et qui a produit des centaines de pages et de nombreuses conclusions, mais sans qu'aucune d'entre elles ne donne à la communauté savante des garanties suffisantes pour établir un consensus en son sein : qui était Bernardim¹ ? En l'absence de nouveaux documents pouvant aider à élucider ce que l'on a appelé « le mystère » ou « l'énigme » de Bernardim Ribeiro, la question, on en conviendra, a déjà perdu son importance. Le temps n'est plus où la qualité et l'appréciation des œuvres littéraires dépendaient de la relation que celles-ci étaient censées avoir avec la vie biologique des auteurs.

Toutefois, une autre question concernant aussi la question de l'auteur s'est mise à prendre une importance croissante et son intérêt herméneutique ne saurait être mis en cause : qu'est-ce qu'a effectivement écrit Bernardim ? À quelle réalité textuelle peut-on apposer en toute certitude le nom de l'auteur Bernardim Ribeiro ?

1. On pourrait sélectionner éventuellement une phrase de l'éditeur le plus récent de Bernardim comme un symptôme de ce que nous affirmons ici : « ...Nous ne savons rien de sa vie ni de sa mort » (Martins 2002, p. 22). Ceci n'empêche pas ce chercheur de considérer comme des faits authentiques des événements de la vie de l'écrivain, comme son voyage en Italie, qui ne sont ni certains ni vérifiables. Les arguments déduits de ce voyage se trouvent dans Martins 2002, pp. 75-82.

Même en laissant de côté, juste pour un instant, la question des poèmes qui lui sont attribués dans différentes publications du XVI^e et du XVII^e siècles, ainsi que dans des manuscrits découverts entre temps, le cas de l'œuvre la plus célèbre parmi celles qui portent son nom est plus que suffisant pour justifier les doutes que soulève son attribution à l'auteur Bernardim. *Menina e Moça*, un titre dont je me sers uniquement pour des raisons de convenance d'une expression reposant sur une pratique traditionnelle, ne se dédouble, dans l'état actuel des connaissances, en aucune unité textuelle capable de se soumettre au regard englobant du lecteur. Le texte est précaire, moins à cause des grandes et constantes variantes des éditions et des manuscrits du XVI^e siècle, que parce qu'il se présente dans un stade d'achèvement extrêmement incertain. La structure narrative, la sémantique générale et même la prose à laquelle est attribuée, plus par passivité que pour des raisons de rigueur critique, une certaine unité stylistique, sont à la merci de cette précarité.

Toute interprétation de *Menina e Moça* visant une quelconque globalité dépend, plus que cela ne l'a semblé très souvent, de notions glanées au long des temps à propos de sa typicité expressive, sa cohésion narrative et son unité thématique. Il est évident qu'il en va de même pour toute œuvre littéraire. Cependant, dans le texte attribué à Bernardim Ribeiro, la prétention à un fondement de cette nature est particulièrement fragile. Ce n'est pas seulement l'attribution à cet auteur de plusieurs passages de *Menina e Moça* qui est régulièrement mise en question par la philologie, mais c'est aussi le moment de sa fin, ignoré dans tous les cas. On considère que dans l'édition *princeps* (ou celle que l'on a prise comme telle) le texte se termine « ...cõ demasiada yra disse escontra a donzella que ho alli trouxera estas palavras » et que le seul manuscrit de la nouvelle connu pendant longtemps (celui de la Real Academia de la Historia, à Madrid) se termine ainsi : « ...num cabo daquele terreiro com sua lança, etcetera ». Même si ces finals justifient une opinion généralisée sur le caractère inachevé de l'œuvre, ils n'autorisent pas néanmoins des décisions définitives sur l'endroit du texte où Bernardim se sera séparé de *Menina e Moça*.

À partir des trois éditions connues, datées du XVI^e siècle (Ferrare, 1554 ; Évora, 1557-58 et Cologne, 1559), les chercheurs ont abouti à une variété de conclusions significative. Les deux éditions publiées hors du Portugal se ressemblent beaucoup, ce qui rend probable que celle de Cologne ait été faite sur celle de Ferrare. L'édition d'Évora est divisée en deux parties dont la première correspond à deux tiers, environ, des textes de Ferrare et Cologne. La seconde partie du texte d'Évora comprend, toujours avec des modifications relativement importantes, le reste des textes de Ferrare et Cologne, mais sa longueur va nettement au-delà. Ce cadre éditorial a suffi pour faire naître une prolifération, soit d'interprétations concernant l'auteur, soit d'ajouts sur ce que l'on doit considérer comme étant les dernières phrases de *Menina e Moça*.

Les critères les plus solides de la philologie actuelle manifestent une préférence certaine pour le texte édité à Ferrare. Ceci ne signifie pas, toutefois, qu'il existe un accord sur son auteur ni sur son degré d'achèvement. Au moins l'un des éditeurs actuels de Bernardim suggère que même la partie I de l'édition d'Évora ne saurait provenir entièrement de la même main². Il observe que « le style initial » du discours « se dénature progressivement »³, mais il émet également l'hypothèse, appuyée une fois de plus sur des critères stylistiques, que d'autres segments pourraient lui appartenir. D'autre part, dans la même préface, il ne rejette pas la possibilité que « la première et la dernière [parties] puissent ne pas appartenir à Bernardim », dans la mesure où, à son avis, il ne faudrait pas exclure « un auteur féminin pour la première »⁴. Ces différentes opinions réunies ensemble dans une seule édition ne comprennent pas les points de vue attribuant entièrement à Bernardim l'équivalent de toute la partie I du texte d'Évora⁵, ou de cette partie I augmentée de onze⁶, treize⁷, ou dix-sept chapitres de la partie II⁸. On trouve aussi des propositions, non totalement dépourvues d'intérêt, qui vont dans le sens où Bernardim aurait non seulement rédigé tous ces passages, mais aurait également élaboré un plan de rédaction de tous les autres chapitres⁹, ou les aurait même tous rédigés (les parties I et II d'Évora) de sa propre main¹⁰. On en est même venu à suggérer que l'auteur aurait été responsable du début d'une fausse suite comme « déguisement structurel » du texte¹¹.

Immédiatement, la réalité de l'incertitude situe sur un terrain extrêmement mouvant la tâche d'éclaircissement du sens global, ou des sens globaux, de *Menina e Moça*. Comment pourra-t-on interroger ces sens si nous ignorons quelle partie, ou quelles parties, du texte appartiennent à Bernardim ? À quel ensemble textuel peut-on effectivement attribuer un

2. Édition consultée de *Menina e Moça* de 1988. Voir notamment les pp. 9-10, 13, 65 et 120. À la p. 126 on affirme que « la seule base permettant au raisonnement d'aboutir à une conclusion sont les caractéristiques du texte ».

3. *Ibidem*, p. 10.

4. *Ibidem*, p. 13.

5. Fidelino de Figueiredo ne croyait pas que Bernardim soit l'auteur d'aucun passage de la partie II de l'édition d'Évora (*apud* Martins 2002, p. 167n).

6. Álvaro da Costa Pimpão (*apud* Amado 1984, p. 16).

7. « Du point de vue de l'organisation du récit, il ne serait pas illogique de la considérer comme terminée à la fin du Chapitre XIII de l'édition d'Évora » (Amado 1984, p. 16).

8. Il s'agit de tous les critiques et historiens de la littérature qui croient que Bernardim est l'auteur de toute la version de Ferrare/Cologne.

9. Saraiva 1996, p. 51.

10. « Teófilo Braga considère les innombrables incongruences du récit de l'édition d'Évora comme autant de signes d'une évolution irréversible de l'auteur vers la folie » (Martins 2002, p. 145).

11. Macedo 1977, pp. 106-07.

titre, si nous ne savons même pas quelle est l'option de Bernardim sur ce sujet¹² ? Le besoin que l'on ressent est, donc, d'établir la manière dont le texte fonctionne en tant que tel, avant de déduire à partir de cet objet volatile un sens global quel qu'il soit. António Salgado Júnior et Hélder Macedo sont deux essayistes dont les thèses, qui sont encore de référence obligatoire, sont parties du principe inverse de celui que je viens d'énoncer, c'est-à-dire, que, après que l'on ait éclairci l'intention ayant présidé à la rédaction de *Menina e Moça*, il serait possible de répondre aux problèmes de cohésion textuelle posés par l'œuvre. Cette intention reposait sur la figure de l'auteur, Bernardim Ribeiro, dont la vie et les projets d'écriture faisaient partie des objets de recherche par excellence. Or, s'il existe un aspect sur lequel rien ne peut être affirmé, dans l'état actuel du texte et de ses circonstances, c'est précisément celui qui concerne les objectifs que poursuivait Bernardim. L'absence presque totale de documentation contextuelle montre de façon flagrante l'illégitimité de toute approche établie à partir d'introuvables intentions autoriales, et du besoin antérieur de clarification de la nature du texte dont nous disposons.

II. — L'OUVERTURE DE *MENINA E MOÇA*

Bien que subsistent toutes les questions concernant la longueur réelle de *Menina e Moça*, personne n'a douté de l'authenticité des premières pages, malgré les variantes occasionnelles et leur relative importance. L'ouverture, préambule ou exorde du texte, dont la longueur est à fixer exactement — inclut-elle l'apparition de la Dame du Temps Passé ? ou bien cesse-t-elle avec la phrase qui se termine par « mas esta me seria assaz », suivie immédiatement, dans l'édition de Ferrare, d'un espace typographique en blanc, et, dans celle d'Évora, du début d'un nouveau chapitre¹³ ? — offre des indicateurs sûrs concernant son génotexte, d'autant plus que le lien narratologique de l'œuvre par enchâssement permet d'attribuer à l'exorde une importance syntaxique et sémantique particulière¹⁴.

12. On connaît les titres suivants du XVI^e siècle : *Obra intitulada saudades de Bernardim Ribeiro* (dans le manuscrit Asensio/Pina Martins à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne) ; *Tratado de Bernaldim Ribeiro* (manuscrit de la Real Academia de la Historia de Madrid) ; *Hystoria de Menina e Moça* (éditions de Ferrare et Cologne) ; *Livro chamado as saudades de Bernardim Ribeiro* (édition d'Évora).

13. « Neste monte mais alto de todos (...) passava eu minha vida », etc. semble signaler le début de la Narration. Comme nous le verrons plus loin, toutefois, la méthode scripturale de Bernardim rend très difficile, et empêche même, peut-être, l'établissement de limites formelles claires pour les parties quantitatives du texte, ce qui rend vaine la tentative critique de division du livre selon les parties de l'*inventio* rhétorique.

14. Sur la disposition par enchâssement, *vide* notamment Meneses 1998.

L'appréhension des articulations du discours dans ces pages représente une tâche qui est non seulement faisable en raison de leur certitude textuelle, mais qui est également impérative pour établir les fondements de ce qu'il est licite (sans être spéculatif ou abusif) d'affirmer quant à l'interprétation de *Menina e Moça*.

Le livre commence avec deux références à des *causes*. La première, renvoyant à ce qui aura pu se passer pour que la « *menina e moça* » soit emmenée « de casa de minha may para muyto longe » (édition d'Évora : « de casa de meu pai para longes terras »). La deuxième, faisant référence à ce qui a fait venir la Jeune Fille de si loin jusqu'à « *este monte* » d'où elle parle à présent. Quant à la situation la plus ancienne, on nous apprend ce qui suit :

Que causa fosse então daquela minha levada, era ainda piquena, não a soube. Agora não lhe ponho outra senão que parece que jaa entam havia de ser o que despois foi.

Quant à la douleur qui aura conduit la Jeune Fille à cet endroit désert, il est dit un peu plus bas :

Ali [c'est-à-dire, en cet endroit où j'ai connu des histoires] vi então na piedade que houe de outrem camanha a devera ter de mim, se não fora demasiadamente mais amiga de minha dor do que parece que foi de mim quem me é a causa dela.

Cependant, dans chaque cas, si les causes sont évoquées, elles sont soit ignorées, soit occultées, ou bien encore, elles ne seront jamais racontées. Ceci n'est pas dû à des coupures ou à une disparition du texte : on sait que la Jeune Fille n'aura pas vraiment une histoire, entre autres raisons parce qu'elle délègue l'action de raconter des histoires à la Dame. Et cet acte de raconter se rapporte à des choses étrangères (« *cousas alheas* ») à la Jeune Fille. Même si celles-ci ressemblent beaucoup à sa façon de sentir, ces choses ne constituent jamais l'histoire dont les causes sont évoquées sans jamais être ni illustrées ni concrétisées.

C'est en grande partie de cela que dépend l'« effet de mystère » que possède le livre de Bernardim. Si, d'une part, et en accord avec les règles de l'éloquence narrative, on obéit au réquisit de proposer la narration des motifs qui déclenchent les actions, dans *Menina e Moça* on ne sait jamais ni quoi, ni qui les a fait naître. Or, ce procédé dénote l'absence symptomatique de l'un des principes de l'invention rhétorique. Lorsque, dans l'un des plus hauts modèles de l'art narratif, Virgile affirme qu'il sollicite les causes (*Enéide*, I : 8-10), il inclut dans le préambule l'objet des actions qui vont suivre effectivement. Quand, au milieu du XVII^e siècle, le grand orateur jésuite António Vieira institue un prologue dans son *Sermão da Sexagésima*, pour ensuite, dans chaque partie de son discours, expérimenter

la résolution du thème qu'il y traite, il cherche, à l'aide de phases de questionnement et d'argumentation, « la véritable cause ». Dans ce cas comme dans d'autres où il s'agit d'appliquer des normes rhétoriques, le procédé peut diverger grandement et le résultat peut rester ambigu. Cependant, en aucun cas, le recours à la narration argumentative que la proposition a indiquée n'est inutilisé. D'ailleurs, une telle inutilisation serait contraire aux intérêts du propre discours de persuasion. Dans *Menina e Moça*, de façon différente, c'est la neutralisation de ce recours qui a lieu, faisant qu'il reste dépourvu de toute efficacité persuasive narrative.

En rigueur, il en va de même pour l'ouverture ou le proème en entier. Il existe un véritable préambule quand on crée une relation initiale avec le public (au moyen des formes multiples de la *captatio benevolentiae*) en incluant une idée synthétique de la matière et de la forme qui seront adoptées dans la narration. La Jeune Fille assume plusieurs caractéristiques conventionnelles de l'exorde, comme les indications sur celui à qui l'œuvre est destinée, le style que l'on prétend adopter pour écrire, et les motifs qui mènent la voix auctoriale à le faire. Toutes ces caractéristiques sont exprimées à l'aide de la topique rhétorique. On pourrait faire un relevé exhaustif des motifs provenant des conventions oratoires du proème. Pour cette étude, quelques exemples suffiront. La Jeune Fille nomme les tristes en tant que destinataires du livre¹⁵, tout en prétendant, en même temps, lancer des mots en l'air¹⁶; et revendique aussi la sincérité dans l'expression¹⁷ ainsi qu'une hésitation sur la publication finale du texte¹⁸. Sous cet angle, il n'y a aucun doute que le livre suggère clairement une productivité reposant sur des structures rhétoriques.

Toutefois, les attentes qui découlent de telles structures sont toujours trompées. D'une part, *Menina e Moça*, en fait, ne construit aucun type conventionnel de relation pragmatique, dans le sens où le discours rhétorique prend une signification à partir du moment où il s'adresse à un auditoire. La configuration sémantique d'une énonciation oratoire dépend de cela. Il est vrai que Bernardim / Jeune Fille en arrive à défendre que la lecture du texte soit destinée aux tristes, dans une typologie que nous

15. « Se algum tempo se achar este livro de pessoas alegres não o leiam (...) os tristes o poderão ler ».

16. « Coitada de mim que estou falando e não vejo ora eu que leva o vento as minhas palavras ». Dans l'édition des *Rimas* de Camões commentées par Manuel de Faria e Sousa, nous trouvons une longue liste d'expressions semblables utilisées dans de nombreux poèmes lyriques camoniens, certainement en raison de la valeur topique qu'on leur a attribuée (Manuel de Faria e Sousa, *Rimas Varias de Luís de Camoens (...) commentadas por...*, *Cavallero de la Orden de Christo*, Lisboa, En la Imprenta Craesbeeckiana, Año M.D.C.LXXXIX (1689), facsimile, Imprensa Nacional, Lisbonne, 1972, vol. I, p. 180).

17. « ... Não sam tam constrangida servir ao engenho como a minha dor ».

18. « Isto me pôs em duvida de começar a escrever as cousas que vi e ouvi, mas depois cuidando comigo... ».

pouvons peut-être identifier avec celle des sonnets proëmiens de la tradition pétrarquiste. Toutefois, ce procédé se voit privé de sens par tout ce qui est dit ensuite :

Se em algum tempo se achar este livro de pessoas alegres não o leiam (...) Os tristes o poderão ler. Mas aí não os houve mais (...) para elas [*i.e.* les femmes] não o faço eu (...) antes lhe peço muito que fujam dele e de todas as cousas de tristeza (...) Para uma só pessoa podia ele ser mas desta não soube eu mais parte (...) não me dá nada não o leia ninguém que eu não o faço senão para um só. Ou para nenhum, pois dele, como disse, não sei parte tanto há.

Si le début pose les conditions de réception du texte, celui-ci se charge de les vider de sens. Selon l'exorde, le livre s'articule à partir du démenti de la fonction pragmatique qu'il commence par signaler lui-même. Les personnes gaies, (hommes) tristes, des femmes (par nature tristes, selon le livre) et l'« ami » (amant) sont retirés, un à un, de la condition de destinataires¹⁹. La topique de la pragmatique rhétorique est évoquée, mais son manque de pertinence pour le texte est immédiatement signalé.

D'autre part, l'organisation (ou syntaxe) narrative subit un traitement identique. Le passage suivant a été fréquemment cité :

Das tristezas não se pode contar nada ordenadamente porque desordenadamente acontecem elas.

Bien que l'on puisse lire, ici, un signe de *captatio benevolentiae*, ces paroles ne s'intègrent pas dans un cadre de sollicitation de l'adhésion comparissante du récepteur. Elles sollicitent plutôt la constatation de l'infidélité du livre aux normes de la *dispositio* de la narration. Toute planification structurelle du récit prévue par la rhétorique pour une compréhension persuasive du message est abandonnée. L'écriture sera un acte de mise en désordre du récit au profit des choses traitées.

L'exorde lui-même ne parvient pas à être véritablement un exorde, car la partie du texte qui ne se référerait qu'à la Jeune Fille et à la Dame n'était pas un prélude, par quelque forme concrète, à la narration qui suit. L'autobiographie de la Jeune Fille n'a jamais lieu et nous ne sommes jamais certains de savoir quelle est, au bout du compte, l'Histoire des Deux Amis que la Dame promet de raconter²⁰. Rien de ce qui se rapporte à la sémantique ou à la syntaxe narratives n'est observé ou bien se révèle imprécis. C'est le texte lui-même, qui est à créer, non pas la séduction du

19. En réalité, il est encore affirmé que la Jeune Fille serait heureuse si le livre tombait un jour sous les yeux de son ami. Cependant, comme la citation l'indique, son livre n'a pas été écrit à partir de cette espérance qui est, dans le fond, irréalisable.

20. Les critiques ne se sont jamais accordés sur la question de l'identité des deux amis dont la Dame propose de raconter l'« histoire ».

conte, mais la difficulté d'y entrer. Une difficulté qui, en règle générale, ne provient pas de l'ornementation rhétorique, de l'obscurité ou de l'hermétisme de l'expression. Ici, la difficulté est d'un autre ordre, un ordre de choses qui ont peu à voir avec les procédés de la rhétorique.

Hors des parties narratives, mais dérivant inévitablement de celles-ci, on trouve les commentaires du narrateur²¹. On s'attendrait à ce qu'une composition littéraire selon l'art oratoire en vigueur présente des épiphonèmes ou des sentences, retirant des leçons d'ordre moral sur les actions narrées, ou, au moins, obligeant à élucider des enseignements généraux en quelque rapport avec ce qui est raconté. Mais peut-être parce que les narrations préparées (de la Jeune Fille et de la Dame du Temps Passé) se manifestent en ne se manifestant pas, les commentaires, même quand ils sont de nature judicative et valorisante, sont dépourvus d'intérêt pragmatique. Le relief des *sententiae* est associé tout entier à la pensée elle-même, à sa validité intrinsèque et à sa présence en tant que « vérité ». Ces sentences, ou bien sont dénuées de toute intention persuasive, ou bien les effets de cette dernière sont d'emblée annulés par l'insondabilité du Destin. De plus, l'incidence individuelle des commentaires éthiques se perd dans l'archétype de la « victime du sort » auquel appartiennent, en fait, tous les personnages. L'investissement des opinions de la narratrice est tout entier construit sur des vérités génériques et abstraites qui, tout en étant l'objet parfois d'une fine analyse, n'aboutissent pas à la fonction éthique interventive et éclaircissante qui devient fondamentale dans le véritable discours rhétorique. Et comment pourrait-il en être ainsi puisque le livre en tant que tel n'est adressé à personne en particulier ?...

Ainsi, bien qu'étant déterminé ponctuellement par la topique rhétorique dont il vient d'être question, le discours, dans sa totalité, n'est finalement pas fondé sur celle-ci, au moment de la déclaration théorique des relations qu'il tisse avec la matière thématique :

Bem sei que não era eu para isto a que me quero agora pôr. Porque escrever alguma cousa pede alto repouso e a mim as minhas mágoas ora me levam para um cabo ora para outro. E trazem-me assim que me é forçado tomar as palavras que me elas dão. Porque não sou tão constrangida servir ao engenho/engano como a minha dor. Destas culpas me acharão muitas neste livrinho, mas da minha ventura foram elas. Ainda que quem me manda a mim olhar por culpas nem desculpas ? Que o livro há-de ser do que vai escrito nele.

Contrairement à ce qu'il semble à première vue, ce n'est que lointainement que l'on peut attribuer la valeur d'*excusatio propter infirmitatem* (une des façons d'exprimer une modestie attrayante pour les lecteurs) à des

21. Meneses 1998 consacre plusieurs pages aux « commentaires » dans *Menina e Moça* (1998 : 54 sq.).

déclarations de ce type. Nombreux sont les textes du XVI^e siècle exploitant la relation directe entre une forme supposée informe de la narration et le style revendiqué comme déficient par celui qui écrit, afin de mieux faire valoir la « vérité » de ce qui est raconté²². C'est une topique oratoire bien connue, pratiquée mille fois au XVI^e siècle²³. Bernardim, au contraire, prend une distance avec la séduction du lecteur par ce moyen, en vidant la topique de présentation du niveau littéraire du langage de son importance sémantique et en réduisant son effet pragmatique. En d'autres termes, les affirmations concernant le type d'expression que le texte devra poursuivre sont là, à la même place de l'exorde où elles doivent se trouver, explicitant l'*aptum*, l'adéquation bienséante entre le style et la matière. Mais celles-ci ne visent pas la bienveillance de l'auditoire, ni ne mettent en avant la diminution des pouvoirs expressifs de l'auteur. *Menina e Moça* traite surtout de destituer les *verba* de leur pouvoir d'intermédiaires dans l'exposition des essences. Les mots sont réduits à de simples signes des essences. L'extrait dans lequel le style est, finalement, objet de théorisation indique une seule mise en relief : la chose en soi, sans destinataires, sans fixation stylistique et sans fausse modestie. Le référent et le discours sont en rapport à la saveur d'un flux, d'une extrémité à l'autre d'un spectre expressif volontairement indéfini et, ce qui est bien plus important, coupé de l'art éventuel de celui qui l'énonce. Au lieu de prendre une distance supposée et étudiée avec la façon d'écrire, la Jeune Fille ignore, peut-être même dans un but polémique, les « fautes et les excuses » si typiques de la prose éloquente, et ne veut que l'omission de ces mêmes critères devant le/son discours.

Par conséquent, *Menina e Moça* n'est pas un texte qui feint sa propre dé-rhétorisation, en faisant appel au naturel, à la vérité, à une prétendue confiance de l'âme. Le livre de Bernardim Ribeiro signale, inclusivement à l'aide de l'allusion évidente à des moyens de la rhétorique, une abdication de tout ce qui est central dans la constitution du discours rhétorique. Les premières pages du texte rappellent les bases de l'éloquence conventionnelle — de l'établissement des causes jusqu'aux réquisits rhétoriques de l'ordre discursif et de l'obtention du sens — pour, immédiatement,

22. Le proème de la *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto peut servir d'exemple : « ... Para que eu pudesse fazer esta rude e tosca escritura (...) como ao diante espero tratar muito particular, e muito difusamente » (1^{re} édition, 1614, fl.1).

23. La source la plus souvent citée est sans doute Quintilien, *Institutio Oratoria*, IV, 1, 8 : « ... Ita quaedam in his quoque commendatio tacita, si nos infirmos, inparatos, inpaes agentium contra ingeniis dixerimus ». La référence à « engenho » de Bernardim peut représenter une allusion directe à ce passage où on recommande à l'orateur qu'il se considère inférieur en génie (*ingenium*) par rapport à ses adversaires. D'autre part, l'édition d'Évora et le manuscrit de Madrid proposent « engano » (leurre) à la place de « engenho », comme si l'*ingenium* rhétorico-poétique ne pouvait être qu'un leurre...

les neutraliser. Le proème ne parvient jamais à l'être véritablement, la narration n'est jamais ce qu'elle était censée être, et ainsi successivement. En fait, bien qu'il existe dans le livre des annonces, sans équivoque, de perméabilité à la topique et même à la théorie rhétorique développée par les humanistes depuis le Quattrocento, ceci ne veut pas dire que *Menina e Moça* ait été monté sur une structure rhétorique²⁴. On dirait même que le texte *évite* la perception de toute structure discursive et narrative reconnaissable selon les normes de l'éloquence. Devant celles-ci, la prose assume une position de *sic et non* ; l'affirmation de structures, suivie immédiatement de son annulation fonctionnelle. C'est de cette façon que se caractérisent et se constituent, non seulement la syntaxe narrative, mais aussi les dimensions sémantique et pragmatique du livre de Bernardim, dans les pages dont l'authenticité est la plus certaine.

Y a-t-il un contexte historique et littéraire qui nous permette de situer un *modus scribendi* de cette sorte ? On a déjà beaucoup écrit sur les liens, importants, de *Menina e Moça* avec le *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón et *Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro. Il existe aussi dans le texte portugais, appartenant ou non à Bernardim, des indications claires de dettes envers une certaine manière ovidienne, envers le roman de chevalerie dans le style de l'*Amadis de Gaule*, le livre pastoral de Sannazare, la prose en langue vulgaire de Boccace, les stylèmes pétrarquistes. En général, tous ces liens intertextuels sont convaincants. Cependant, aucun d'entre eux pris isolément, ni leur ensemble intertextuel ne sont satisfaisants pour l'encadrement structurel du livre, et en particulier de ses pages indiscutablement les plus authentiques, dans l'univers de l'écriture de la même époque. C'est pourquoi on continue à défendre l'originalité de Bernardim, en tant qu'auteur et en tant que sujet textuel, bien que, en fait, une voie féconde pour une compréhension dûment contextualisée de la méthode de composition de *Menina e Moça* ait été formulée depuis longtemps.

En effet, il y a plus de soixante ans, António José Saraiva concluait que « la méthode scolastique a servi de support à la poésie de Bernardim Ribeiro, déterminant la fluidité du discours, la suite des concepts, et offrant même des marches au Poète pour qu'il atteigne l'extase poétique »²⁵. La façon d'employer la topique rhétorique dans *Menina e Moça* appuie et donne une plus grande consistance théorique et critique à la thèse de Saraiva. Dans le contexte médiéval tardif, de combat entre scolastiques et humanistes, la rhétorique, en contraste avec la dialectique, subissait le même regard péjoratif que Socrate-Platon lançait sur la sophistique : celle-ci pouvait être un moyen pour atteindre la croyance, mais non pas

24. Cf. Bernardes 1991, Lago 1997 et Osório 2004.

25. Saraiva 1996, p. 89.

la connaissance. C'était une science de second ordre, mineure, subordonnée à l'*Organon* aristotélicien, à la Logique. La dialectique scolastique, à l'opposé de la Rhétorique, se proposait de documenter la progression d'un processus de raisonnement, destiné à la compréhension et au jugement. Le fondement du discours sur des bases logico-dialectiques devenait, ainsi, le sauf-conduit qui permettrait à la littérature de raturer ses fragilités devant la tendance, la fausse prémisse, la tromperie, l'objectif simplement local ou particulier, en les dépassant au point de les remplacer par la totalité et par l'absolu.

Bernardim est moins soucieux d'éthique que des méandres de l'intellect connaissant ; le spectacle de la vie d'ici-bas l'intéresse moins que l'exercice contemplatif de l'esprit. C'est aussi pour cette raison que la topique rhétorique que nous trouvons dans le livre *Menina e Moça* est dépourvue de nature structurante et n'atteint jamais la systématisation et l'intentionnalité de la littérature de la Renaissance. Les pages de Bernardim lui appartenant indiscutablement conditionnent de façon négative la possibilité d'une structure rhétorique et d'une pragmatique persuasive. Les contes ne visent ni à persuader, ni à enseigner, ni même à reconforter des récepteurs de toute façon inconsolables²⁶ : ils servent, au contraire, à « *cuidar* », une façon engagée de réfléchir. Comme l'affirme la Dame, les contes servent « à mieux souffrir ». Ils ne servent pas à souffrir davantage, mais *mieux* ; ils ne sont pas des appels à l'autoflagellation, ils sont des procédés destinés à la réflexion et à la dépuraison intellectuelle et sentimentale. Le projet de la Jeune Fille, dédoublé dans la Dame, est celui de *cuidar* (excogiter, penser, prêter son attention, occuper l'esprit par l'analyse) par des moyens artistiques.

C'est de là que provient la confluence presque parfaite entre destinataires et émetteurs de *Menina e Moça*. Sujets et objets sont « conformes »²⁷ dans tout ce qui est apprécié dans le livre : la Jeune Fille écrit avant tout pour elle-même, la Dame a été la destinataire et est l'émettrice des histoires du Père, les personnages ne font que raconter, et être racontés, quand ils se trouvent dans le même espace et le même monde²⁸. Le

26. Dans l'une des articulations antithétiques si caractéristiques de *Menina e Moça*, un symptôme grammatical du *sic et non* de la dialectique scolastique, la Dame affirme que les contes serviront à « que nos consolaremos ambas, desconsoladas, que isto vai assim como quem é doente duma peçonha, e cura-se com outra ».

27. Le texte caractérise avec insistance la relation entre la Jeune Fille et la Dame comme une relation de conformité (elles sont « conformes » l'une à l'autre). Une conformité qui n'est pas physique (elles ont un âge différent, etc.), mais spirituelle, c'est-à-dire, selon le mode et le niveau d'analyse que le livre thématise.

28. À la suite d'une observation minutieuse du texte, Fernando Gil conclut que, dans *Menina e Moça*, tout se passe toujours au même lieu : « la Jeune Fille, la Dame, les personnages *appartiennent* au pays métaphysique (vallons et collines, rivière, bosquet, falaise au bord de la mer) (...) Les histoires se passent au même endroit qui est aussi celui de la narration » (Macedo e Gil 1998, pp. 293-94).

discours de Bernardim Ribeiro se développe dans un circuit fermé. Même le destinataire préférentiel de la première narratrice est défini comme l'ami des « grands chagrins » qu'il partageait avec elle, comme si le rapport entre eux était un repli sur soi irrémédiable, comme si la tristesse née de la *séparation* faisait déjà partie de façon intrinsèque de la *relation*. Parce qu'il ne s'agit pas d'une construction poétique moderne, *Menina e Moça* n'est pas un livre d'histoires, dont les actions sont intéressantes en raison de l'intrigue ou de la péripétie narratives²⁹. Parce que la rhétorique ne parvient pas à établir ses fondations et que sa visée se présente (délibérément ?) comme neutralisée, le texte de Bernardim n'a pas de fonction extérieure à lui-même, dont la valeur sociale, politique, théologique ou autre puisse inculquer un message menant à l'adoption d'une certaine conduite ou bien encourager le jugement moral des destinataires internes et externes.

Les histoires que raconte la Dame sont des histoires d'amour, mais aussi de tristesse, de « *saudade* » et d'inévitabilité. Ce sont des histoires d'annulation de l'action en faveur de la contemplation. Ce sont des histoires qui sont sans conséquence en termes narratifs et qui sont improductives dans un contexte de persuasion, mais qui sont hautement significatives en tant que formes de scrutin d'abstractions comme l'amour, la vie, la mort et le destin. C'est à propos de la nécessité de traiter l'ineffable que Bernardim semble postuler la faible pertinence des méthodes rhétoriques pour structurer son intention artistique. Il s'agissait de réaliser en art verbal ce que la logique scolastique obtenait à travers le syllogisme et la preuve. Mais comment concilier la pratique littéraire et la vérité logique ? La question à poser était celle de comment procéder artistiquement, sans que les paroles de l'écrivain trahissent — et, au contraire, favorisent — la présentation dialectique des concepts abstraits³⁰.

29. Pour cette raison, affirmer que *Menina e Moça* se caractérise par l'« intensité dramatique des événements » est une utilisation inappropriée des termes (Cardoso 2002, p. 51). La dramaticité narrative est une fonction de la Poétique moderne et néo-aristotélicienne, incompatible avec l'art de Bernardim.

30. Mes affirmations concernent une méthode et non pas une théorie sémiotique. Dans le cas de Bernardim, à mon sens, nous ne disposons pas d'éléments suffisants pour discerner si l'acte de dire est le résultat d'une *vis* intellectuelle ou sentimentale, ou encore d'une combinaison des deux. À l'avenir, il faudra étudier des vocables comme « *espírito* », « *coração* », « *razão* » et, par-dessus tout, « *cuidado* », si l'on prétend approfondir totalement la théorie de la production linguistique qui aura présidé à l'œuvre de Ribeiro. Dans l'état actuel de nos connaissances, il me semble imprudent d'avancer dans cette direction.

III. — ABSTRACTION ET IMAGE : LA JEUNE FILLE ET LE ROSSIGNOL

Selon une compréhension dialectique de la littérature comme branche de la Logique, la capacité de rendre une abstraction en une image prend une importance fondamentale. Le principal intérêt de la description dans tout discours réside dans la capacité de rendre imaginable tout ce qui, par nature, pourrait être moins passible de visualisation. L'*evidentia*, ou description vivante, devient un instrument indispensable lorsque la matière, de par son abstraction, échappe à l'appréhension directe. L'image produite par le texte artistique constituait logiquement une ressemblance établie pour mieux comprendre le jugement abstrait. Averroës, le logicien dont les paraphrases de la *Rhétorique* et de la *Poétique* d'Aristote, dans la traduction latine d'Hermannus l'Allemand, ont été largement copiées et imprimées avant et durant la vie de Bernardim, traite l'image comme un aspect central de la Poétique, et la désigne par le terme *assimilatio* (assimilation d'une chose à une autre), *similitudo*, *translatio* et même *imitatio*, puisqu'elle imite une cause ou une preuve ratiocinante³¹. En poésie, la description vivante devrait fonctionner comme un instrument cognitif, à partir du moment où le raisonnement syllogistique cède la place à l'image qui le traduit. L'opérateur de la relation entre la chose abstraite et l'image est l'analogie. À partir de l'analogie ou de la ressemblance, l'inférence de l'entité ou de la chose intelligible que l'analogie matérialise est permise. C'est de la ressemblance organisée logiquement que naît le symbolisme médiéval.

Dans l'œuvre de Bernardim, l'exemple le plus célèbre de ce mode de constitution du discours artistique basé sur les structures de la poétique logicisée des scolastiques est le rossignol de *Menina e Moça*. Intégré dans un passage initial où seule la Jeune Fille est présente, le rossignol complète une image qui, comme bien d'autres chez Bernardim, part d'un cours d'eau :

... não se podia ir além sem se passar a água (...) mas eu, que sempre folguei de buscar meu dano, passei além, e fui-me assentar de sob a espessa sombra de um verde freixo que para baixo um pouco estava e algumas das ramas estendia por cima da água que ali fazia tamalavez de corrente e impedida de um penedo que no meio dela estava que se partia para um e outro cabo murmurando.

Cette description naturelle implique, par analogie, un raisonnement qu'elle traduit :

31. Averroës est celui « che 'l gran comento feo » (Dante Alighieri, *Commedia*, IV, p. 144), décisif pour la doctrine philosophique (c'est-à-dire, physique, médicale, logique, poétique, etc.) de la Scolastique médiévale.

Eu que os olhos levava ali postos *comecei a cuidar* como nas cousas que não tinham entendimento havia também fazerem-se umas às outras nojo. E estava *aprendendo* tomar dali algum conforto no meu mal.

Tout comme la nature conduit le personnage à « *cuidar* » et à apprendre, l'image sert à signifier une cogitation de la Jeune Fille. Le processus continue dans les phrases suivantes, définissant la relation de ressemblance mutuelle entre les représentations imagétiques, qui sont ici l'eau devant la falaise, et la dynamique mentale de la Jeune Fille, qui est passée d'un certain réconfort à un chagrin (« *pesar* ») croissant. Le climax de la scène se produit avec la chute, la mort subite et l'entraînement du rossignol par l'eau du fleuve (un autre signe de « *pesar* », avec une répétition de ce vocable). Une fois de plus, la vignette issue de la nature ne devient rien d'autre qu'une image des pensées de la Jeune Fille :

Este meu cuidado não foi em vão porque ainda que por a desventura daquela avezinha fossem causadas minhas lágrimas lá ao sair delas foram juntas outras muitas lembranças tristes.

La validité ou le sens intrinsèque de la scène du rossignol réside, selon la logique analytique, dans la façon dont elle permet d'exprimer la « sortie » des souvenirs tristes. L'oiseau est entraîné par l'eau de la rivière tout comme les souvenirs sont entraînés par les larmes versées par la Jeune Fille. Comme la rivière et la falaise, le rossignol est une métaphore. Une métaphore adjointe à une poétique d'origine logique. Tout le passage identifie en permanence l'image naturelle avec la ressemblance abstraite dans le processus de « *cuidar* ». La mémoire et l'oubli, la vie et la mort, l'indicible de l'intimité, trouvent une comparaison analogique dont la réussite artistique est attestée par la fortune favorable dont l'épisode a bénéficié auprès des lecteurs de plusieurs époques.

L'espèce scripturale la plus caractéristique de la méthode suivie par Bernardim consiste à décrire des états et des dynamiques mentales au moyen d'*evidentiae* de la nature qui puissent leur servir de figure. Nous retrouvons le même procédé que celui de la falaise et du rossignol dans le *romance* « Au long de la rivière », où revient une partie du lexique et des sèmes essentiels pour les passages initiaux de *Menina e Moça* :

Ao longo da ribeira
que vai polo pee da serra,
onde me a mi fez a guerra
grande tempo o grande amor,
me levou a minha dor.
Já era tarde dum dia
a agoa dela corria
por antre um alto arvoredor

Onde às vezes ia quedo
 O rio e às vezes não.
 Entrada era do verão
 Quando começam as aves
 Com seus cantares suaves
 Fazer tudo gracioso.
 Ao rogado saudoso
 Das águas cantavam elas
 Que todas minhas querelas
 Se me puseram diante.
 Ali morrer quisera ante
 Que vir por onde passei
 Mas como digo passei ?
 Antes nunca/inda hei-de passar
 Enquanto i houver pesar
 Que sempre o i há-de haver.
 As águas que de correr
 Não cessavam um momento
 Me trouxeram ao pensamento
 Que assim eram minhas mágoas
 Donde sempre correm águas
 Por estes olhos mesquinhos
 Que tem abertos caminhos
 Polo meo do meu rosto.

On constate rapidement que la topographie décrite dans ces trente-deux premiers vers du *romance* est une topographie sentimentale au sens absolu. L'auteur confère systématiquement un signifié abstrait aux images : le sujet arrive au bord de la rivière par le véhicule de la douleur (*dor*) ; le son de l'eau du fleuve est mélancolique (*saudoso*) ; le chant des oiseaux est traduit par les querelles personnelles (*querelas*) ; l'acte de franchir le ruisseau — que nous avons déjà rencontré, avec la même répétition de vocabulaire, dans *Menina e Moça* — est accolé au désir de mourir (l'image topique, bien connue, de la traversée du fleuve de la mort) ; l'endroit près du courant comme lieu de chagrin (« *pesar* ») ; et, finalement, de façon plus explicite (parce que moins par métaphore que par similitude) la superposition du cours de l'eau sur les « chemins / au milieu de mon visage ».

À propos de la sémantique des pages initiales de *Menina e Moça*, Teresa Amado considère qu'il existe « une relation établie délibérément, et même exploitée, entre *mágoa* et *água* (des larmes). Ce jeu arrive à un point où est restitué à la *mágoa* [douleur] son sens concret primitif, dans l'évocation des « *mágoas* » (marques, sillons) que les larmes *ont faites* sur le visage »³².

32. Amado 1984, pp. 63-64.

Cette observation subtile s'impose aussi pour le *romance* et est accentuée par le choix du vers : image et référent sont des mots de rime (« *águas* », « *mágoas* ») et la figure sémantique qu'ils constituent tous deux acquiert le sens dédoublé que le processus analogique fournit (eau de larmes signifie aussi eau de ruisseau ou de rivière). Le visage du sujet est formé par l'eau qui le représente. La description de la rivière, avec le mouvement de l'eau et les sillons qu'elle trace, symbolise, par le procédé bien connu de l'analogie ou *similitudo*, la constitution même du visage du sujet lyrique. Le parallèle est restreint et explicite, et inculque une seule interprétation.

Si les éléments de la nature traduisent les matières constitutives du sujet, celui-ci, dans les questions que l'esprit lui suggère, se présente reflété dans chaque description. Dès que, en descendant le long du fleuve, le sujet voit un « monte mor », cet accident topographique est cerné de « maux ». Tout de suite après, les falaises se révèlent « effrayantes » ou « timorées », et les oiseaux de nuit « provoquent des peurs ». Nous sommes à deux pas de concevoir l'image comme prosopopée. Et, en effet, Bernardim franchit cette distance, en faisant surgir en concomitance des allégories qui sont non seulement dotées de caractéristiques physiques anthropomorphes, mais qui sont aussi pourvues d'un langage qui leur est propre.

Eugenio Asensio a fourni des données philologiques suffisamment convaincantes pour que nous acceptions que le *romance* « Au long de la rivière » ait suivi de près, parfois, l'anonyme *Visión de Vasquirán* inséré dans la nouvelle *Cuestión de Amor* de 1513. Que ce soit dans l'histoire de Vasquirán, ou que ce soit dans la vision du poète portugais, des prosopopées apparaissent, en dialogue avec le sujet. Dans le texte de Bernardim, nous trouvons, par ordre de présentation, le *Cuidado*, le Désir, la Fantaisie, le Souvenir Triste et une voix anonyme. Toutefois, comme l'observe Asensio, cette liste correspond à une réduction significative du nombre des allégories et, en même temps, elle manifeste « el afán de visualizar y activar para la imaginación lo que en sus precursores no pasaba de abstracciones intelectuales »³³. Chez Bernardim, les prosopopées suivent immédiatement la description vivante de la nature, en important les aspects psychologiques que cette dernière assume *en tant qu'image*.

Peut-être en raison de l'intérêt spécial pour le concret de la description, la tentation de considérer le Souvenir Triste comme une représentation de la femme aimée par le poète a semblé irrésistible aux yeux de la critique. La force expressive de cette femme phantasmatique dont le regard, le cri et l'expression corporelle bouleversent le sujet, en même temps que la reconnaissance de l'intertextualité du poème de Bernardim,

33. Asensio 1974, p. 237.

ont invité les chercheurs à identifier en elle l'objet des amours du poète³⁴. Toutefois, rien ne nous invite à penser qu'elle soit plus que ce que le texte lui-même nous en dit : le Souvenir Triste, une faculté mentale comme toutes celles qui ont été personnifiées. Sous la forme de la prosopopée, le personnage du *romance* traduit le « souvenir triste » qui vit également dans l'esprit de la Jeune Fille, de la Dame et de tout l'espace bernardinien : « Tout ce qui se trouve dans cette vallée est plein d'un souvenir triste »³⁵. Ainsi, l'image phantasmatique qui surgit devant les yeux visionnaires du sujet détient la même valeur figurative, bien que sans la même intensité signifiante, que tous les cas où les éléments de la nature traduisent des états du « *cuidado* ».

Selon le vieux dictionnaire de Littré, la prosopopée est la figure « qui fait parler les personnes ». Dans le cas de Bernardim, c'est sa « personne », c'est-à-dire, le sujet de son œuvre (la deixis du « moi » dans le vers ou la prose) qui communique et exprime une vie mentale par l'objectalisation visuelle et auditive permanente des procédés mentaux, dans le paysage, dans les phantasmes et dans le « moi » lui-même, avec insistance sous la forme pronominal oblique (me, à moi). Ainsi, si le paysage décrit se confond avec l'autodescription, tout comme la rivière n'est autre qu'une image évidentielle du nom « Ribeiro »³⁶, et si toutes les figures anthropomorphes renvoient toujours vers une instance subjective, il faudra en conclure que le noyau même de l'œuvre de Bernardim est constitué par une succession de constructions objectales entièrement destinées à l'expression d'une subjectivité. Le solipsisme est le vrai thème, aussi bien du *romance*, que de *Menina e Moça*, et le procédé littéraire primordial et obsessif qui le soutient est celui de la récurrence.

IV. — LE VISAGE DE RIBEIRO

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, pour la réalisation de la cause matérielle — si nous voulons employer une expression de l'analytique aristotélicienne qu'utilise l'herméneutique scolastique —, c'est-à-dire, pour

34. Prenons l'exemple de deux auteurs, par ailleurs totalement en désaccord entre eux si : celui que l'on a déjà cité, Asensio (*ibidem*), qui parle toujours du Souvenir comme d'une « amada muerta », en partie, nous le supposons, sous l'influence de la *Visión de Vasquirán*, et Helder Macedo, qui affirme, dans son essai « As obscuras transparências de Bernardim Ribeiro », que « la mort de la femme aimée est à nouveau le corrélatif référentiel implicite du discours sur le visionnement de la mort qu'est le *romance* « Au long de la rivière » » (1998, p. 341).

35. « Tudo quanto há neste vale é cheio de uma lembrança triste ».

36. En portugais, « ribeira » (féminin) et « ribeiro » (masculin) sont à peu près synonymes et veulent dire « ruisseau » ou « rivière ».

traiter comme il convient son sujet fondamental, Bernardim a eu besoin de multiplier les instances de la locution. Des personnages de la première ou de la troisième personne se présentent dotées de langage et d'une caractérisation qui, comme dans le cas des prosopopées, leur donne une apparence d'autonomie. Même au plus profond de la subjectivité de *Menina e Moça* et de « Au long de la rivière », des symptômes clairs de division des locuteurs sont visibles. Voyons, à titre d'exemple, la fin du *romance* :

E muito longe dali
 Ouvi como d'alto outeiro
 Chamar : « Bernaldim Ribeiro »
 E dizer : « olha onde estás ».
 Olhei diante e detrás
 E vi tudo escuridão ;
 Cerrei meus olhos então
 E nunca mais os abri
 que depois que os perdi
 nunca vi tão grande bem.
 Porém inda mal porém.

L'aveuglement avec lequel le sujet se dépeint ici se rapporte à un passé autre, à un temps qui ne coïncide pas exactement avec le passé de celui qui peut encore être le locuteur dans les trois derniers vers. La mort d'un « moi » (ou son sommeil sans retour, ce qui revient au même) est disjonctive par rapport à la réflexion et au commentaire d'un autre « moi » à la fin du poème. C'est le sujet lui-même dénommé Bernardim Ribeiro qui se contemple déjà mort, distinguant sa voix de celle du personnage qui porte son nom. De la même façon, au début que nous avons déjà cité du *romance*, les vers 3 et 4 renvoient à un « moi » antérieur au premier, un « moi » que l'Amour a combattu dans un passé terminé depuis un certain temps (en grammaire, un prétérit plus-que-parfait). La séparation de la Jeune Fille et de la Dame en des figures distinctes, mais possédant, comme de nombreux lecteurs l'ont remarqué, une énorme ressemblance de mœurs et de pensée³⁷, constitue un témoignage supplémentaire du fait que l'expression du sujet exige la mise en scène de personnages et la disjonction respective des voix. Nous sommes au seuil de la polyphonie, ou du moins on nous en donne l'impression.

Toutefois, les disjonctions sont seulement apparentes. Elles servent juste à distinguer, par un processus purement extérieur, le poète et le sujet, le

37. J'utilise intentionnellement le vocabulaire de la Poétique aristotélicienne afin de montrer qu'elle ne convient pas pour la description de cet objet littéraire.

niveau de l'énonciation et celui de l'énoncé, sans que ces niveaux différents ne fonctionnent, sur le plan mimétique, plus que comme des récurrences d'une subjectivité toujours égale à elle-même. Comme l'affirme Rita Marnoto, « Bernardim pressent, effectivement, le besoin de se projeter dans une altérité poétique, mais il n'est pas capable de la transposer hors de lui-même, captif des mécanismes qui l'emprisonnent dans le cercle individualisant où il est enfermé, et qui l'empêchent de la "dire" littérairement »³⁸. Les instances indiquant l'existence de personnages littéraires ne sont, en fait, rien d'autre que des prosopopées, des inventions figuratives qui installent le discours du « moi » dans le mode de description vivante que la méthode exige. Par conséquent, les personnages sont une partie intégrante du dispositif adopté dans l'écriture, ce sont des formes vivantes, des images évidentielles, de la dialectique solipsiste de l'auteur. « Une eau appelle d'autres eaux, un ruisseau d'autres ruisseaux », nous dit *Menina e Moça*³⁹. Toutes les eaux, tous les ruisseaux qui sont appelés à témoigner, cependant, sont semblables entre eux. Comme la rivière du sujet du *romance*, qui trace des chemins sur le visage, les larmes d'Aónia, un des personnages principaux du livre, « sur son visage faisaient des sentiers par où elles coulaient »⁴⁰. Comme l'a écrit António José Saraiva, l'écrivain a creusé à l'intérieur de lui-même, en découvrant des paysages, mais contrairement à ce qu'a affirmé ce chercheur, ses paysages n'apportent aucune surprise⁴¹. Le visage de Bernardim, même lorsqu'il est en apparente hétéronomie, est indiscutablement Ribeiro (que signifie Ruisseau) : bien que l'on sache que son eau coule, le lieu de soi est toujours le même.

Succession d'images enlacées, par *assimilatio* métaphorique, pour le scrutin d'un sujet replié sur soi, l'œuvre de Bernardim a pour objet la question même de l'auteur. Le statut de celui qui écrit est constamment en question, dans la prose et dans le vers. *Qui* est derrière l'énoncé ? De quoi est faite la subjectivité et quelle autorité détient-elle sur le texte ? Le circuit fermé construit par la logique imagétique, ou, si on préfère, par l'imagination syllogistique de Bernardim, est vouée à questionner l'entité d'auteur comme « lieu » sûr de domination sur le dit. Les éditions du seizième siècle n'ont pas dû se tromper beaucoup quand elles n'ont pas su donner un titre à cette nouvelle sentimentale au final incertain. C'est que, si la Jeune Fille n'a pas sa propre histoire, mais écoute la Dame qui, de son côté, fonctionne comme compilatrice et retransmettrice, à la façon

38. Marnoto 1997, p. 235.

39. « Chama uma água outras águas, um ribeiro outros ».

40. « Começaram as lágrimas de correr dos seus fermosos olhos e pelas suas faces fermosas abaixo lhe iam fazendo carreiras por onde se iam ».

41. « En creusant ainsi à l'intérieur de lui-même, notre poète découvre des paysages surprenants » (Saraiva 1996, p. 60).

médiévale, d'histoires-images issues d'une autorité paternelle nébuleuse, Bernardim, lui aussi, pose en énigme le statut d'auteur (*auctor*), qu'il lui faut analyser au-delà de toute prétention pragmatique exemplaire. L'absence de nom de l'émetteur et du message est la condition même d'existence de *Menina e Moça*. En d'autres termes, le livre est authentifié, non pas par la nomination de son auteur et de son autorité, mais précisément par la *dé-nomination* et *renomination* des sujets-objets qui l'élaborent. Les narratrices n'ont pas de nom, et les personnages des histoires, ou bien n'en ont pas non plus, ou bien manifestent une tendance irrésistible à en changer, que ce soit à l'intérieur de chaque conte, ou que ce soit de version en version⁴². S'il en est ainsi dans le texte, pourquoi n'en irait-il pas de même en ce qui concerne l'auteur ?

Il est nécessaire de repenser la question de Ribeiro-sujet et de Ribeiro-auteur à la lumière des conceptions médiévales de production textuelle. D'une part, en mettant sa pratique scripturale en rapport avec celle de la nouvelle sentimentale castillane qui la précède, déjà caractérisée, bien que moins radicalement que *Menina e Moça*, par la récurrence solipsiste. D'autre part, si l'on compare la méthode d'écriture bernadinienne à des conceptions de l'auteur en tant que transmetteur, traducteur, compilateur et commentateur, en somme, en lui appliquant la notion d'*agence subjective* qui s'adapte le mieux en termes historiques à ce cas littéraire. Au lieu de réclamer une autorité d'auteur, Ribeiro se représente avec un visage marqué par des sillons de larmes qui le défigurent (comme la Dame le dit, à un certain moment, à la Jeune Fille)⁴³ et rongent son nom. La vérité logique, quand elle est filtrée par la poétique, devient image que dissout, car « la douleur / le sillon, c'est garder vérité secrète »⁴⁴. L'œuvre littéraire de Bernardim tient, tout entière, dans la rencontre de l'*evidentia*, ou image vivante, avec la méthode logico-analytique : le scrutin de l'esprit, ou autodescription. Si ce processus est, en fait, dépourvu d'originalité, son objectif ou cause finale est la singularité. Une singularité qui, paradoxalement, se défait, car elle est en constante dissolution de l'autorité liée au nom et au « visage » d'un auteur. Tout comme les images naturelles (comparaisons, métaphores, prosopopées), pourvues de personnalité, traduisent ce qui — comme cela est montré à tout moment — ne peut vraiment être sondé d'une autre façon, l'identité auctoriale de Bernardim est une figure qui remplace l'absence d'alternative discursive. L'auteur s'est objectalisé, comme toutes ses figures, pour pouvoir être dit. Et il l'est,

42. Narbindel est Binmarder ; Inês devient Enis ; Belisa se présente aussi comme Beleza ou Bileza ; Aquelísia est Cruélcia. Et il reste encore d'autres personnages importants dépourvus de nom : le Chevalier du Pont, la Nourrice, etc.

43. « Os vossos olhos muito têm a vossa fermosura desfeita ».

44. « ... Mágoa é manter verdade desconhecida ».

en effet, dans les sillons que chaque mot forme pour construire un visage. Un visage qui, étant le sien, n'est autre que l'image de toutes ses images, la chose la plus difficile à montrer⁴⁵.

Hélio J. S. ALVES,

Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades — CIDEHUS,
Universidade de Évora.

ÉDITIONS UTILISÉES DE L'ŒUVRE DE BERNARDIM RIBEIRO

Asensio, Eugenio, « El romance de Bernardim Ribeiro "Ao longo da ribeira". Texto nuevo y interpretación », in Idem, *Estudios Portugueses*. Paris : Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1974 [édition des deux versions : pp. 227-231].

Ribeiro, Bernardim, *Obras Completas*, 2 vol., a/c Aquilino Ribeiro e M. Marques Braga, 3^e édition, Lisboa : Livraria Sá da Costa Editora, 1972.

Ribeiro, Bernardim, *Menina e Moça*, 3^e édition, intro. José Hermano Saraiva, fixação do texto, actualização e comentário explicativo de Maria de Lourdes Saraiva, Mem Martins : Publicações Europa-América, 1988.

Ribeiro, Bernardim, *Menina e Moça*, apresentação crítica, fixação do texto, notas e linhas de leitura de Teresa Amado, Lisboa : Editorial Comunicação, 1984.

Ribeiro, Bernardim, *História de Menina e Moça. Reprodução facsimilada da edição de Ferrara, 1554*, estudo introdutório por José Vitorino de Pina Martins, Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

BIBLIOGRAPHIE CONSULTÉE SUR BERNARDIM RIBEIRO

Amado, Teresa, « Apresentação Crítica » e « Notas », *Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*, ed. Comunicação, Lisboa, 1984.

Asensio, Eugenio, « Una nueva edición de *Menina e Moça* », in Idem, *Estudios Portugueses*, Paris : Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1974, pp. 189-197.

45. Je veux remercier ma collègue à l'Université d'Évora, Christine Zurbach, pour l'aide généreuse avec la version française de cette étude.

- Asensio, Eugenio, « Bernardim Ribeiro a la luz de un manuscrito nuevo. Cultura literária y problemas textuales », *Estudios Portugueses, cit.*, pp. 199-223.
- Asensio, Eugenio, « El romance de Bernardim Ribeiro « Ao longo da ribeira ». Texto nuevo y interpretación », *Estudios Portugueses, cit.*, pp. 225-242.
- Bernardes, José Augusto Cardoso, « A estrutura retórica da “Menina e Moça” », *Biblos*, Universidade de Coimbra, vol. LXVII, 1991, pp. 239-262.
- Cardoso, Adelino, « Amor, sonho e saudade », « A subjectividade bernardiniana : o Eu dito no feminino » in Idem, *Fulgurações do Eu. Indivíduo e Singularidade no pensamento do Renascimento*, Lisboa : Colibri, 2002, pp. 23-63.
- Gil, Fernando, « Modos de amor ausente », in Fernando Gil e Hélder Macedo, *Viagens do Olhar. Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português*, Porto : Campo das Letras, 1998, pp. 271-316.
- Lago, Maria Paula, « “Naceo e Amperidónia” e “Menina e Moça” : analogias e particularidades » in Idem, *Naceo e Amperidónia. Estatuto da novela sentimental do século XVI*, Braga - Coimbra : Angelus Novus Editora, 1997, pp. 97-117.
- Macedo, Hélder, *Do Significado Oculto da Menina e Moça*, Moraes Editores, Lisboa, 1977.
- Macedo, Hélder, « As obscuras transparências de Bernardim Ribeiro » in Fernando Gil e Hélder Macedo, *Viagens do Olhar. Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português*, Porto : Campo das Letras, 1998, pp. 317-347.
- Marnoto, Rita, *O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra : Por Ordem da Universidade, 1997 [à propos de Bernardim, vide pp. 161-282].
- Martins, José Vitorino de Pina, « Bernardim Ribeiro. O homem e a obra », « Nota complementar » in Bernardim Ribeiro, *História de Menina e Moça*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2002, pp. 19-235.
- Meneses, Paulo, *Menina e Moça de Bernardim Ribeiro : os Mecanismos (Dissimulados) da Narração*, Braga-Coimbra : Angelus Novus, 1998.
- Osório, Jorge Alves, « Silêncios em “Menina e Moça” de Bernardim Ribeiro », *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, Instituto de Estudos Ibéricos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, nº 1, 2004, pp. 351-376.
- Saraiva, António José, « Ensaio sobre a poesia de Bernardim Ribeiro », *Revista da Faculdade de Letras*, tomo II, nºs 1 e 2, Lisboa, 1940-41 ; in Idem, *Poesia e Drama*, ed. Gradiva [Lisboa, 1996], pp. 5-144.